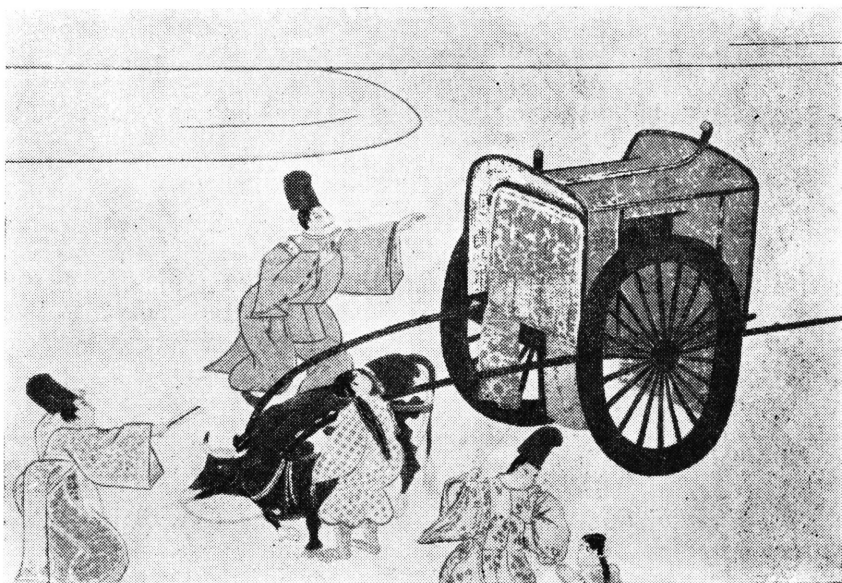




Scena iz Sagoromo-Monogatari prema Tosha Mitsuhide

O SLIKARSTVU JAPANA*

Kad je u drugoj polovici prošlog stoljeća počeo trijumfalni pohod japanskog umijeća Evropom, bilo je jednim mahom probuđeno opće zanimanje za izražajnost Azije, i to posebno u krugovima umjetnika i poznavalaca umjetnosti. Početno je to sveopće zanimanje potakao uglavnom japanski drvorez, i to onaj posljednje faze japanske umjetnosti. Slika, naime, tog slikarstva, koliko god je bila i poznata, nije bila u cjelini jasna, a još manje u svojoj likovnoj vrijednosti shvaćena, tako se moglo dogoditi da je upravo onaj dio i ona faza japanskog umijeća proizvela najveći utjecaj i najveće zanimanje, koja nije značila najbolje i najveće vrednote, i koja nije bila toliko značajna kao što su to bila djela drugih faza japanske umjetnosti ili djela kineska, koja su služila čitavom japanskom umjetničkom djelovanju kao uzor.

Osebniji i profinjeni sklad linija, forma i boja, što ih je japanski drvorez u svom sklopu iznio pred zadivljenu umjetničku elitu Evrope, zanio je i oduševio u prvom redu umjetnike. Pariške su

* Iz neobjavljenog rukopisa Lj. Babić: Povijest umijeća II.

kafane, gdje su se tada sastajali mladi impresionisti, bile polazne tačke s kojih se taj triumfalni pohod uputio. Oduševljenje je bilo općenito i brzo se raširilo čitavom Evropom. Za impresioniste značio je plošni način japanskog drvoreza, te njegov živi tok linija, a ponajviše svježje šare boja, više nego zanimljiv uzor, vrijedan nasljedovanja. U tom se naime umijeću našlo već sve ono što je impresionistima bilo blizu, što je bilo za impresioniste važno. Gotovo bi se moglo izreći da su drvorezi Hokusaja ili Hiroshige značili za impresioniste nepisani i neizrečeni program. Svakako su te japanske izražajnosti bile tadanjoj mladosti bliže, više su im govorile, jer su bile neposrednije negoli su to bile antikne sadre ili obline i savršeni nabori pentelikonskih hladnih mramora, što ih je službena i svemoćna akademija, čuvarica tradicije u svojim školama njegovala i po njima strogo i neumoljivo propovijedala kanon ljepote. Ljepota je bila na tim nizovima japanskih slika i tuševa druge naravi. Ona je govorila o živoj umjetnosti (*l'art vivant*), koja je svima tim francuskih novotarima lebdjela kao ideal. Još više, ta je osebujna skladnost boja pričala da ima ljepota i izvan smeđeg i tamnog akademskog sosa i umjetne atelijerske polutame. Te su boje značile oslobođenje od tradicije i kalupa. Zato su oduševljavale i zato je utjecaj tih živih i neposrednih izražajnosti bio presudan i velik za evropsku umjetnost. Likovna je faza u Evropi bila upravo dozrela da primi te utjecaje. Bilo je to, s jedne strane oslobođanje od tradicionalnih spona i proširivanje i jačanje likovne vizije, a to proširivanje vidokruga značilo je s druge strane, silaženje i spuštanje same razine prema prijašnjim realizacijama početkom prošlog vijeka. Linija se razvoja poslije svog najvišeg uspona uputila prema silazu. Aleksandrijsko doba prošlog stoljeća i početkom našeg stoljeća sve je više dolazilo do izražaja. I sigurno je da to nije bio neki znak »propadanja Zapada«, već su to sve bili znaci slabljenja građanske umjetnosti, koja je prošla burnu, poletnu mladost, kao i zrelo doba svog uspona, te se približavala jeseni i zimi svog razvitka. Istina, počele se svijetliti žarče boje na impresionističkim motivima, a oblik se sve više rasplinjavao u šarenu maglu. Stvarala se nova vizija i nov način gledanja na što neposrednijem prijevodu samoga osjeta. Tom novom gledanju kumovale su boje s japanskih svila, svitaka i papira, jer su i one izricale neposrednost i blizost prirode u svom prijevodu. One su, kako je istaknuto, bile utjecajne. Bila je to pomoć iz Dalekog istoka jesenjoj fazi. Bio je taj ekzotični neobični svijet neki veliki incitans, neka injekcija oronulom organizmu evropskog umijeća, koje je u graditeljstvu prošlog stoljeća ponavljalo davne stilove, a u kiparstvu trajalo u starom obliku, dok je upravo još u slikarstvu bilo izražajno i živilo u kasnim i profinjenim harmonijama boja,

koje je palila jedna klasa u svoj suton »kao šarene lampione« i čarobne vatromete pred sumrak i crninu svoje noći.

U toj svečanosti boja pred mrak imale su boje s japanskih slika važnu ulogu. Bile su te boje i te skladnosti prožete naročitim lirizmom. Bile su to boje zagasite i tople poput ruja jesenjeg, kad se crveni lišće i kad se povijaju latice riđih krizantema u sivilu magle. Među tonalitetima tuša bljedile su te boje, nježne i tmave u oblicima oronulih latica koje je proljetni vjetar istrkao u cvatu trešnjika. A prigušeno su sjale na kićenim kimonima sred snijega ispod zamagljenih silueta čvorastih ariša i uspravnih trska, dok su četrunasti kišobrani štitili povijene likove gejša i nakostrušenih daimija. Prelijevale se pod plaštem kiše i ljeskale se kao odsjev metala među zlatnim plošinama. Plavile su ponad bijele kape svetog brda, dok su ribiči u svojim džunkama jedrili tamnim, uzburkanim valovima. Slikale su te boje studen zime i žarko ljeto, buru i oluju, mećavu i kišu, rana jutra i kasne večere. Pričale su o mjesecu i cvijeću, o pećinama i obalama; opisivale su život i ljude, zvjerad i ptice, žbunje i stabla. Pričale su sve to naivno i neposredno bez obzira na to da li je bio sadržaj priče tigrica ili sitna cikada ili mudrac ili elegantna gejša što pije čaj po svim propisima umijeća. Sve je to bilo ispričano djetinjskim veseljem i sve je bilo ispisano dobroćudnim humorom. Tako je ostvaren u tom šarenom i skladnom slikarstvu veliki dnevnik japanskog života, koji je obuhvatio gotovo sve što se prikazivalo u stvarnom teatru japanskih dana, kao i ono što se glumilo u njihovu teatru, gdje su glumci igrali i krivili se pred islikanim zaslonima patetično izričući duge fabule o junaštvu, o vjernosti, o krvi i slavi.

Poput kineskih pojedine japanske slike izvedene su na visećim rolama po duljini, rjeđe su naslikane širinom rola. Prvi se zovu kakemono, a druge makimono. Uz te običajne oblike najobičniji je način nizanja slika i crteža na jedinstvenom dugom papiru u cikcak-prelomu složene slikovnice. Kao u Kini slika se na svili i papiru, rijetko kad na drvu. U kasnijim su periodima bili čvrsti dijelovi hramova ili ustanova ukrašeni slikama. Često su te slike smještene na pomičnim stijenama ili zaslonima, kojima se zatvaraju otvori. No najobičniji je smještaj slikarija na zaslonima, koji su najvažniji dio namještaja bilo kojeg japanskog doma. Najveći i najpoznatiji su japanski slikari upravo na tim zaslonima izvodili svoje najljepše i najznačajnije slike pejzaža, likova ili mrtve prirode.

Najstariji su tragovi japanske djelatnosti od petoga do devetog stoljeća u neposrednoj vezi s kineskom umjetnošću. Pojedini sačuvani primjeri tog perioda početno su izvođeni od kineskih i korejskih majstora. Kasnije su ti odgojili japanske učenike, koji su u

svojim slikama zadržali posvema kinesku tradiciju. Iz tog su doba budističke crkvene slike, strogo u postavu, sve većinom u prekonatvornoj ravnoj veličini. Likovi, pokreti, prijestolja od lotosa i svetokruzi, zatim boje i obrisi slikani su prema propisanim tradicionalnim pravilima. Kasniji su vijekovi tu ikonografsku strogost ublažili na pojedinim slikama Bude i budističkih svetaca. Jedan od prekrasnih primjera iz XIII stoljeća prikazuje Bodhisatvu kako silazi na oblačnoj stazi povrh lotosa, sav zlatan sa svetokrugom s bregova u jesenjem ruhu. Prikaz je pun umilne draži neke mistične čarobne priče. Nalazi se u hramu Zenrinji u Kyotu. Još su ranije značajne slike crvenog božanstva Fudo, što drži u desnici plameni mač, oko kojega plazi zmajski lik. Jedna od tih sačuvanih slika nalazi se u hramu na brdu Koyasan, gdje su sačuvane i druge slike budističke iz toga perioda, osobito ona slika Parinirvana iz hrama Kongobuiji, što prikazuje oslobođenje od strasti i muka i milost spasitelja svijeta s karakterističnim izrazima isposnika, u kojima se zrcali bol i predanje.

Tu budističku slikarsku djelatnost vrše pojedine škole, koje utemeljuju pojedini važni umjetnici. Kao najveći slikar spominje se u IX stoljeću Kose-no-Kanaoka, sa svojom školom, neki ga nazvaše japanskim Cimabuum. Od njegove dugotrajne škole nastaju u XI stoljeću dva ogranka. Prvi predvodi Takuma, a drugi Fujivara Motomitsu. Izvan tih škola djeluju i pojedinci, npr. slikar svećenik Kobo Daischi, osnivač posebne sekte – šingon.

Tim se strogo religioznim slikarskim školama suprotstavljaju škole svjetovnog slikarstva, a to su škole u kojima sve više dolazi osebujnost japanske prirode. To su škole Yamato, Kasuga i Tosa. Kako je čitavim srednjim vijekom u Japanu vladao feudalni sistem, to je i cijelo kulturno djelovanje bilo obilježeno feudalnim biljegom. Dvorski i aristokratski krugovi i njima blizi svećenički redovi bili su glavni čimbenici koji su pomagali i podržavali književnost i umjetnost. Za vrijeme Nara bilo je težište na religioznom, a kad se promjenom vlade i seobom prijestolnice u Kyotu stvorile nove prilike, pretegao je svjetovni utjecaj. Na novom se dvoru Kyota razvio tad raskošni način života, koji se odrazio u književnosti i umjetnosti. U umjetnosti teče još razvoj usporedno s kineskim, i čine se umjetnička djela te razmažene i gospodske kaste kao neka japanska varijanta kineskog doba Tang. Iz tog vremena potječu pripovijesti, rasprave, dnevni u savršenom obliku. Gojila se profinjena lirika kratkih stihova (Hai – hai) kao i profinjeno slikarstvo, i to ne samo od pjesnika i umjetnika, već i od diletanata iz visokog aristokratskog društva. Tražio je bon-ton tih aristokrata da izriču savršene stihove i da svoje osjećaje kistom prikazuju u sli-

kama. Tako su nastale elegantne i pomalo kaćiperske ilustracije dvorskog i aristokratskog društva u slikarstvu, usporedno pričajući likovno ono što je u romanima ili lirskim pjesmama bilo rečeno književno. Bilo je i ženskih pjesnika kao i ženskih slikara. Značajan je kao poseban primjer prikaza tog raskošnog društva roman o knezu Genji od pjesnikinje Murasaki Shikibu (XI stoljeće), koji je nizom slika ilustrirao Fujivara Takachika iz škole Kasuga. To je vjerni prikaz života na dvoru, pokazuje razmaženi ukus tadanje sredine i veliku profinjenost. U tom nizu slika ima pojedinih upravo jedinstvenih, tako npr. ona što prikazuje u palači dvoranine kako zadubljeno prisluškuju svirci frule u noći, kad mjesec srebrni tamnosmeđe prostore dvora. Savršena kompozicija i delikatni izbor boja obilježuje sve slike iz tog kruga. Ima i drugih slikarija, i prikaza dvorskih scena i prikaza vrtnih svečanosti. Laganim a sigurnim su obrisima postavljeni oblici i slikani na temelju vanrednog opažanja. Iste su razine i slike budističkog samostana Toba Sojo, koji u likovima domaćih životinja fantastično prikazuje i karikira život tadanjeg društva.

Postoje nadalje iz tog doba slike i erotske, komične i satirične, pravo je čudo kojom je sigurnošću na tim listovima uhvaćen živi pokret velikih gomila.

Koncem XI stoljeća prekida se miran i raskošan život dvorskih krugova borbama za vlast, što su ih započeli ratnički feudalni rodovi iz dalekih pokrajina. Prijestolnica se seli iz Kyota u Kamakuru. I mjesto prijašnjeg raskošnog i preživjelog aristokratskog društva nastupaju ratnici i vitezovi. Ta se promjena vrlo brzo odrazila u umjetnosti. Slikarstvo postaje likovnom kronikom ratova i borba. Na mjesto prijašnjeg prikazivanja mekoputnog i raskošnog aristokratskog društva, slikarstvo prikazuje u tom periodu povijesne događaje. Dramatski akcenti zamjenjuju prijašnje lirske, dok se prijašnje fino ugođene boje zamjenjuju jačim i izrazitijim. Prikazi postaju i šareniji i dekorativniji. Takvi su prikazi borba Heiji i niz slika znamenite role od Fuji-vara Mitsunga, koja prikazuje povijest Tomo no Dainagona.

U tom nizu historijskih slika veže se scena uz scenu, jedna življa i izražajnija od druge, jedna potresnija nego druga: gori dio palače, plamen suklja, a uskomešana gomila užasnuta promatra požar, ulazi glasnik krivcu ministru i nosi mu smrtnu osudu, jauču i kukaju očajne njegove žene, zatim povorka oklopljenih konjanika, šarenih strijelaca i nakindžurenih vitezova, na čelu te povorke nose odsječenu glavu krivca. Komešaju se slučajni prolaznici, kola, volujska zaprega i ustrašeni pojedinci, statisti historije kao i glumci svi su od reda prikazani živo. Svi su pokreti mimički.

Svaka pojedina figura isto kao i cijele grupe uklapaju se savršeno u jedinstven tok čitavog zbivanja. Polučen je na tom makimonu visok stil historijskog prikaza, kako je rijetko kad postignut u sveukupnoj povijesti umjetnosti. Istu dramatičnost i istu izražajnost, što sugestivno djeluje, nosi i drugi slavni niz iste škole na dugoj roli, što se danas nalazi u Bostonu, a prikazuje borbe i bitke između pojedinih samuraja (viteza) i njihovih feudalnih glavara (daimio). Tu drugu rolu izveo je Heiji Monogatari, pripadnik i jedan od glavnih majstora škole Tosa. Ista je škola značajna i po svojim portretima. Istim shvaćanjima kao što su shvaćene historijske slike, izvedeni su i portreti klasičnih pjesnika i pjesnikinja. Ti su portreti naročiti po svojim sasvim psihološkim zahvatima, kao i po posebnim izražajnim pokretima. Pokreti državnika i vojskovođa, izrađeni po istoj školi, odaju svi reprezentativni karakter, koji je u strogom postavu sjedećih likova i oštroj karakterizaciji pojedinih lica.

»Nikad se više nije stvaralačkom snagom pokazala tako jako osebnost japanske umjetnosti kao u to vrijeme. Tu osebnost sačinjava troje: prvo, oštro oko što zapaža i prihvaća nepogrešivo i sigurno stvari vanjskog svijeta; drugo, snaga i mogućnost dekorativnog pronalaženja, te treće, sposobnost usavršiti oblik do posljednje mogućnosti. Tradicija je te umjetnosti još dugo dalje živjela, ali njezino je veliko vrijeme prošlo zajedno s XIII stoljećem.« (O. Fischer).

U kasnijem periodu ta velika tradicionalna škola Tosa slabi, sve više nestaje sa slika brojnih slikara figura i figuralna kompozicija, na mjesto njihovo dolazi pejzaž. Nu uza sve slabljenje, ta stara značajna škola može s ponosom pokazati na velikog majstora Mitsunobu (1434–1525), koji svojim djelima obnavlja stare i velike uzore XIII vijeka.

U drugoj polovici XIV vijeka osniva samostanac Josetsu posebnu školu, koja je njegovala posebno slikarstvo, bolje rečeno, crtež obojen tušem. Taj način, kao i posebnu tehniku, upotrebljavali su kineski majstori. Zato nije nikakovo čudo što su kineski utjecaji, pogotovu na početku te nove škole, očiti. Glavni su pristase tog smjera Shunbun, Seschu i Masanobu. Od svih tih slikara najvažniji je Seshu (1420–1507) izraziti pejzažista, koji umije finim nijansama tuša kraj sugestivnog crteža dočarati poseban japanski pejzaž. Njegovom je kistu među mnogim slikarima jedini dorastao Sesson (1450–1506) isto pejzažista. Kano Masanobu (1453–1490) je sa svojim sinom Motonobuom (1476–1557) osnivač posebne škole Kano. Značajke su te škole u tome da je usavršena vještina i način slikanja tušem, dok je naturalistički način kineskih uzora

preveden u dekorativno, kako to pokazuju mnogi primjeri japanske epohama produžuju smjernice tih dvaju glavnih škola: Toso i Kano. Kad je Eitoku, sin Kano Nasanobua dekorirao velike prostore palače Momoyame i hram Niji-ouganji, da uzmogne što dekorativnije riješiti svoj zadatak, mijenja dotadašnji način škole Kano, te uz tuš u različitim tonovima uvodi žive i jarke boje na zlatnoj osnovi, što je od davnine bila manira škole Tose. Uvodi i figure, tako ujedinjuje ta dva različna smjera u novu školu, koja je brojila kao svoje članove redom vrsne dekoratere XVII i XVIII stoljeća. Od tih je Koetsu i Sotatsu, koji još više prelazi u dekorativno, obogaćujući sam način tehničkim prinovima. Sad slikari postavljaju svoje boje na zlato, koje nije još suho na podlozi, time postizavaju velike efekte. Sve te manire i tehnike razvija znameniti slikar Korin (1661–1716) služeći se lakom.

Dalja nemirna stoljeća, s neprestanim promjenama vlasti, mijenja tradicionalne smjerove japanskih slikarskih škola. U prvoj polovici XVIII stoljeća nastaje sasvim nova škola »Ukiyoe«, što znači »suvremena škola«. Slikari tog kruga napuštaju stare historijske, religiozne i pejzažne motive, te uglavnom stvaraju slikarstvo koje je crpilo motive iz svakidašnjeg života. Ta nova škola slika život nove prijestolnice, koja je sad preseljena u Yedo. Glavni su motivi iz pučkog kazališta. Slikaju umjetnici glumce, glumice i publiku karakterističnog japanskog teatra. Najznačajniji je među tim popularnim umjetnicima Matabei. Ta nova škola sa svojim novim motivima nije više podržavana od aristokracije i feudalnih kasta, kako su to bile prijašnje škole, već tu školu podržava srednji građanski stalež, a pogotovo tad kad se čitava djelatnost usredotočila u izradbi drvoreza. S japanskim drvorezom otvara se sasvim nova i aktualna stranica povijesti japanskog umijeća, koje je izrazito umijeće građanskog staleža.

Prvi su drvorezi bili otisnuti samo u crnoj boji, a drži se da ih je uveo Moronobu i Kvaigetsudo. Poneki su od tih bili kolorirani jednom bojom, obično narančastom, i to kolorirani nakon tiska rukom. Oko god. 1750. javlja se drvorez u dvije boje: u zelenoj i ružičastoj. Kasnije se boje sve više množe, tako da se početkom XIX stoljeća neki drvorezi tiskaju s pedeset ploča (svaka ploča je rezana za jednu boju). Taj japanski drvorez preuzima i varira različite tradicionalne smjernice. U njemu ima i kineskih starih utjecaja i utjecaja i neposrednog preuzimanja iz škole Tose i Kano. Najstariji umjetnik drvoreza i začetnik te briljantne tehnike je Hišikava Moronobu (1638–1714). Odgojen u smjeru škole Tose i Kano, priklanja se kasnije Matabeiu i taj novotar ponajviše utječe na njegovo stvaranje novih tipova koji nemaju ništa konvencionalna. Po-



Sarako

Glumački portret

kreti i držanje figura su ucrtani živo i tačno prema prirodi, upravo su istrgnuti iz svakidašnjeg života. Moronobovu djelatnost nastavljaju Kvaigetsudo, Kiyonobu i Masanobu.

Suvremenik Kvaigetsuda i Moronobua je Torii Kiyonobu (1664–1729), on se sav odao prikazivanju pučkog teatra. Osobito je njegov način slikovit, kako to pokazuju otisci iz Louvrea: mlada prodavačica cvijeća i žena što nosi na bambusovoj grani zapise. Prvi je Masanobi počeo drvorez u boji, kako je već spomenuto. On vješto postavlja pojedine grupe i finim zelenilom i nježnom ružičastom

bojom sasvim lirski slika prvi realni nestilizirani pejzaž. Njegov je utjecaj bio vrlo jak, osobito je djelovao na Sogenagu i napose na vanrednog slikara Haronobua. I čini se, kad se posmatraju ti proćućeni drvorezi Haronobua, kao što je onaj »Ljubavnici u mečavi« ili »Rastanak«, da je njemu uspjelo ujediniti sve prednosti prijašnjih drvorezaca i dalje ih razviti u čudesni sklad. Te skladnosti u liniji, a pogotovo u boji, reže na ploče, pridodavajući likovima karakteristične predmete njihove okoline, tako da među tim profinjenim bojama oivičenim živim tokom linija, nastaju dražesne genreslike. Haranobu pripada svakako među prvake japanskog umijeća, on je onaj vještak i čarobnjak koji je prvi stvorio putove razvitku japanskog drvoreza, ostvarivši oko god. 1764. polihromne drvoreze na više od dvije ploče.

Njegovi su učenici, nastavljači i imitatori mnogobrojni. Značajan je Koriusaj, koji radi između 1765–1780. Početni nastavlja Haranobua, ali već u životinjskim prikazima njegov je način sasvim osebujan, a osobito se taj način razvija u posljednjoj njegovoj fazi, kad Haranobu priča život gejša i kurtizana.

Značajan je i Kiyonaga (1742–1915) po svojim elegantnim produženim figurama i po savršenom usklađivanju likova u sasvim nove i neočekivane cjeline. Najpoznatiji su od njegovih učenika Toyoharu, Masanobu i Katsu. Kiyonagin stil dalje razvija slavni Utamaro (1753–1806), na daleko poznati slikar. Utamaro je svestran majstor, u svojim drvorezima obrađuje junačke i ratničke motive, isto tako kao što prikazuje u pojedinim knjigama pejzaže i životinje. Ipak je ponajviše postao glasovit po drvorezima u kojima su prikazane elegantne ženske figure kurtizana. Utamaro je slikar Yošivare, grada kurtizana. Kasnije upravo te figure postaju u njegovu opusu sve više izvještačene, produžena lica i sasvim bolećivi pokreti kao i ona pretjerana i toliko naglašena putenost odaje banalnu maniru. Prijelaz između XVIII i XIX stoljeća čini krug Utagave. Kod Utagave Toyo Harua (1734–1813) vidi se jasno nastojanje primijeniti u drvorezu japanskih motiva načela evropske perspektive. Taj čitav krug bio je naturalističan i značio je posljednju fazu. Iz tog kruga izlazi Jurobei Tošusai – nazvan Šaraku. Najpoznatiji su od njega glumački prikazi, pretjerani u pokretu i izrazu. Na tamnosrebrnoj osnovi izvedena su 24 velika portreta slavnih japanskih glumaca, Šarakovih suvremenika.

Ali među tim brojnim umjetnicima japanskog drvoreza nesumnjivo pripada prvo mjesto Hokusaiu (izgovaraj Hoksai). Katsushika Hokusai (1760–1849) ostvario je nevjerovatni broj crteža i drvoreza u svom dugom i mukotrpnom životu. Kao i Utamaro, Hokusai je svestran umjetnik, glavni dio njegovo rada znače njegovi



Pjesnikinja Sei Seonagon

drvorezi. U mladosti je bio ilustrator romana, pjesama i historijskih prikaza. Te mladenačke ilustracije ne prelaze prosjek. Sa četrdeset godina jednim mahom postaje tek poznat i priznat, kad je izdao svoju kolekciju drvoreza s prikazima Yeda i okolice. Prigušeno zelenilo, žutilo poput starog zlata i plameno crvenilo njegove su boje na tim klasičnim vedutama. Poslije toga, sa pedeset godina, izdaje četrnaest svezaka ogromnog djela »Man-gua«, u kojem su sabrane crtarije, skice iz svih mogućih područja prošlosti i suvremenih dana njegove domovine. Uglavnom su to živi, s nekoliko poteza označeni likovi, upravo istrgnuti iz dnevnog života. Štampani su ti crteži samo na tri ploče, tako da su ti Hokusaijevi drvorezi



Književnik Bakin (desno) Hokusaj (gore)

tek sasvim nježno tonirani. Uz taj golemi napor, izdao je još cijeli niz drvoreza, prikazujući u pojedinim knjigama »kineske junake«, »japanske vojskovođe«. Od tih vezanih izdanja najvažnija je zbirka »Stotinu pogleda na Fuji«, u kojoj je japansko pravo shvaćanje dostiglo visoku umjetničku razinu.

Izdao je svoje crteže ljudskih likova i 18 knjiga o vještinama i zanatima, koje su vrijedile kao predlošci i uzorci ne samo pojedinim njegovim nastavljačima već i običnim obrtnicima. Sve su te crtarije tako žive i neposredne, bliske prirodi, da im se teško nalazi premca. Iz njih sigurno ne zrcali duboka misaonost ni neka religiozna produhovljenost, već one sve redom pričaju japanski život duhovito i ukusno s mnogo humora, koji shvaća sve i koji se dobroćudno smije. U čitavom tom golemom životnom djelu najviše osvaja ne toliko vještina, ni temperament koliko ono veliko nasto-

janje za istinom, kao i ona posebna osjetilnost, koja je omogućila profinjenom čustvovanju da ostvari djelo ravno prirodi. U tom živom toku Hokusajevih oblika ima elementarne snage, a kako je to djelo sveobuhvatno, to u njemu traje svijet. »Hokusai je čitav svijet« (Kurth).

Njegov je najznačajniji učenik Hokkei.

Zaključno je pojava tog velikog razvitka japanskog drvoreza Iširyusai Hirošige (1797–1858), majstor pejzaža u kojem tek ljudske figure igraju sporednu ulogu.

Kolikogod se u njegovim pejzažima može zamijetiti utjecaj evropskog shvaćanja u perspektivi, u sjenjenju i u prikazivanju odraza u vodi, to ipak Hirošige ostaje u biti vjeran načelima prijašnjih epoha, jer kod njegovih pejzaža je isti zahvat i isto dekorativno osjećanje, što je i u ostalim japanskim i azijskim izražajnostima.

Lj. Babić

PRILOZI

Macuo Bašo i njegovi učenici:

H A I K A I

*Na suncu se suši kimono.
Oh, malenog li rukava
Mrtvog djeteta!*

*Isti krajolik
sluša pijev
i gleda cvrčkovu smrt.*

*Obzori prazni.
Žalost posvuda.
Jesenji vjetar.*

*Ah, proljetne trave!
Sve što je preostalo od snova
Ratnika palih u boju.*

*Posjetio je divlje hrizanteme
maleni leptir
i slomio krila.*

*Rastavljene oblacima
Obje si ptice
kazuju zbogom.*

*Obolivši na putu,
u snu vidim kako lutam
mrtvom ravnicom.*

*Mlaki mirisi.
Ružičasti cedar.
Daleka zvona u sumraku.*

*Lagani vjetrić,
Sjena glicinija
jedva podrhtava.*

*Zimska noć.
Moraš da misliš
na razmetnog sina.*

*Strašan je
glas fazana,
kad pomisliš da se hrani zmijama.*

*Proljetna noć.
Oh, trešnje, trešnje u cvatu!
I već zora.*

*Zatvaram vrata.
Tiho lijem.
Lijeпо je biti sam.*

*Je li to lagano velo,
što pliva po jezeru,
ili su iglice pale sa smreka?*

Preveo I. Hergešić

»Narod koji ne bi obznanio plemenita i odvažna djela smjelih samuraja mogao bi se porediti mrkloj noći, u čijoj se tami ne vidi svijetliti ni jedne zvijezde.«

Iz Utamarova predgovora knjizi
»Povijest vitezova«

»Pravilo je slikarstva prikazivati život srcem, a crtati njegovu strukturu kistom. Djelo koje sad izdaje moj učenik Utamaro prikazuje život iz svijeta samih kukaca. To je upravo pravo slikarstvo izvedeno srcem. I kad se sjećam prošlih dana, upamtio sam da je mali Uta od svog djetinjstva promatrao najsitnije detalje stvari. Tako u jeseni, kad je boravio u vrtu, lovio je kukce, a kad je uhvatio bubu ili skakavca držao je životinjicu u ruci i zabavljao se da je proučava. I koliko puta sam ga izgrdio, bojeći se da se ne navikne tim hvatanjem ubijanju živih stvorova.

Sad, kad je stekao darovitošću veliku vještinu kista, stvara slavu svog umijeća od tog proučavanja. Da, on je uspio da mu zasvijetli odsjev tamanušije (ime kukca) na takav način da je ustuknulo prijašnje slikarstvo, on je uzajmio lagano oružje skakavca da se s njim bori; on se poslužio vještinom crva, što ruje zemlju ispod stare zgrade. Na taj način nastoji prodrijeti u tajne prirode pipajući i plazeći poput gusjenice, dok mu rasvjetljuje krijesnica; a izvlači se iz zamršenog traganja tako da hvata nit paukove mreže.

Konačno pouzdaje se štampajući djelo u vještinu majstora; dok je dlijeto Fuji Kazumonea rezalo vješto njegove crteže.«

Zima sedme godine Temmeja (787)

Toriyama Sekiyen

»Od moje šeste godine bila je moja manija crtati oblike predmeta. Oko moje pedesete godine objelodanio sam bezbroj crteža, nu sve ono što sam proizveo prije moje sedamdesete godine ne vrijedi ni toliko da bi se spomenulo. Tek u mojoj sedamdeset i trećoj godini shvatio sam pomalo gradnju stvarne prirode, strukturu životinja, bilja, drveća, ptica, riba i kukaca. – Prema tome napredovati ću još više u mojoj osamdesetoj godini, a u devedesetoj ću dokučiti misterij stvarnosti; a sa sto godina doprijet ću konačno do stupnja na kojem se ostvaruju čuda; a kad navršim stotinu i deset godina sve će biti živo, što ću učiniti bilo da je to tačka ili čitava crta. Molim sve one koji će toliko dugo poživjeti kao ja da se uvjere jesam li održao svoje obećanje. – To sam napisao u sedamdeset i petoj godini ja koji sam se prije nazivao Hokusai, a danas se potpisujem Gwakio Rojin, starac – mahniti crtač«.

Hokusai (1759–1849)

Predgovor »Stotinu izgleda na Fouzi–Jamu«