

Otvaranje Japana svijetu: Prikazi gaijin-a u crtežima i drvorezima japanskih umjetnika 19.stoljeća

Šćuka, Alena

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:990293>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-26**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)



Alena Šćuka

**Otvaranje Japana svijetu: Prikazi gaijin-a u
crtežima i drvorezima japanskih umjetnika
19.stoljeća**

Završni rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Otvaranje Japana svijetu:

Prikazi *gaijin*-a u crtežima i drvorezima japanskih umjetnika
19.stoljeća

(Završni rad)

Student/ica:

Alena Šćuka

Mentor:

doc. dr. sc. Sofija Sorić

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Alena Šćuka**, ovime izjavljujem da je moj završni rad pod naslovom **Otvaranje Japana svijetu: Prikazi *gaijin*-a u crtežima i drvorezima japanskih umjetnika 19.stoljeća** rezultat mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

Sadržaj mogega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, svibanj, 2023.

SADRŽAJ:

1. Uvod	1
2. Historiografija	2
3. Ciljevi	3
4. Hokusaijeve ilustracije	4
4.1 ‘ <i>Velika oslikana knjiga svega</i> ’	6
4.1.1 <i>Drevna Kina</i>	8
4.1.2 <i>Budistička Indija</i>	9
5. Društveno povijesni kontekst japanskog ‘otvaranja’	10
6. Yokohama-e	12
6.1 <i>Dolazak brodova</i>	14
6.2 ‘ <i>Pet naroda</i> ’	16
6.3 <i>Odmor i zabava</i>	17
7. Zaključak	18
8. Literatura	20
9. Slikovni materijal	22

Otvaranje Japana svijetu:

Prikazi *gaijin*-a u crtežima i drvorezima japanskih umjetnika 19.stoljeća

Ovaj rad nastoji predstaviti način na koji japanski umjetnici u 19. stoljeću prikazuju pripadnike drugih kultura, neposredno prije i nakon konačnog otvaranja Japana svijetu 1853.godine. Po pitanju prikaza prije otvaranja granica, fokus će primarno ostati na "Velikoj oslikanoj knjizi svega" (*'The great picture book of everything'*) umjetnika Katsushike Hokusaija. Za navedenu enciklopediju Hokusai je nacrtao preko 100 radova, na kojima između ostalog, dokumentira i strance prema kojima stanovništvo Japana pokazuje izuzetan interes, ali ih nikada nije imalo prilike vidjeti. Nadalje će se obraditi popularni tip Ukiyo-e drvoreza – *Yokohama-e*, koji prikazuje strance koji nakon potpisivanja Kanagawske konvencije dolaze parobrodima u luku Yokohama. Japanski umjetnici poput Utagawa Sadahide, Yoshikazu Utagawe i Yoshimori Taguchija bili su znatizeljni u vezi s pridošlicama i koristili su se svojim vještinama kako bi prikazali čudne, a ponekad njima komične podvige tih stranaca.

Ključne riječi: *Katsushika Hokusai*, *'The great picture book of everything'*, *Yokohama-e*, *crteži*, *drvorezi*.

1. Uvod

Od sedamnaestog do devetnaestog stoljeća (1639.-1853.), Tokugawa šogunat je nametnuo politiku koja je čitav Japan izolirala od ostatka svijeta. Ovo dugo razdoblje izolacije nazvano je *sakoku*, što bi doslovno značilo 'okovana zemlja'. Tokom više od dvjesto godina niti jedan Japanac nije smio napustiti zemlju pod prijetnjom smrtne kazne, dok je iznimno malom broju država - na čelu s Nizozemskom, bilo dopušteno trgovati. Obrazloženje koje je šogunat¹ ponudio za ovako rigoroznu politiku, bilo je uklanjanje svakog vanjskog utjecaja, kako političkog, tako vjerskog i kulturnog, primarno onog Španjolske i Portugala, koje su smatrali najvećom prijetnjom. Bez obzira na strogu izolaciju, interes za ljude i događanja van otočja, svejedno je postojao. O tome svjedoči zbirka crteža, koja potječe još iz Edo perioda, pod nazivom "*The great picturebook of everything*" koja je trebala služiti kao enciklopedija, a izradio ju je Katsushika Hokusai. Proučavajući crteže primjetan je interes Japana za strance (Indijce i Kineze), čija se odjeća, izgled i kulturna baština dokumentira na ilustracijama.

Kada je konačno 1853.godine ekspedicija Matthewa C. Perryja ušla u zaljev Uruga, te je nagodinu potpisana Kanagawska konvencija, uspostavljeni su diplomatski odnosi između Japana i SAD-a, te su nedugo zatim uslijedili ugovori i s drugim zemljama. Tada je strancima postalo dopušteno putovati u Japan, te su počeli stizati u japanske luke parobrodima iz raznih zemalja. Dugo vremena izolirana 'zemlja trešnjinog cvijeta' pobudila je velik interes u strancima, no zanimanje je bilo obostrano. Pristizanje *gajin*-a (naziv za stranca koji se u japanskom jeziku održao do danas) postalo je izuzetno zanimljivo kako umjetnicima tako i običnom puku. Upravo zato nastaje vrsta drvoreza *Yokohama-e*. Kretanja su strancima isprva bila ograničena na određena mjesta, a jedno od tih mjesta bio je upravo grad Yokohama. Sve oko novopridošlica bilo je interesantno, ne samo njihova odjeća, već i izumi koje su donosili sa sobom, pa i obrasci ponašanja koje su Japanci smatrali neobičnima, a kad-kad i smiješnima. Spomenuti drvorezi nisu se smatrali umjetnošću, već svojevrsnim medijem za prenošenje informacija, budući da je dio stanovništva (oko 60%) bio nepismen.

¹ Šogunat (ili *bakufu* – ured u šatoru'). Šogun je ekvivalent diktatora, odnosi se na razdoblje vojne diktature u japanskoj povijesti kada je car vladar *de jure*, a šogun *de facto*.

2. Historiografija

Za poglavlja o povijesnim okolnostima Japana u 19.stoljeću koristila sam članak Mariusa B. Jansena; *The opening of Japan*, te knjigu *History of art in Japan*, profesora Nobua Tsujija koja nudi opći pregled japanske povijesti kroz prizmu razvoja umjetnosti, obrađujući pojedinačno sve povijesne periode, dok je moj fokus za potrebe ovoga rada, ostao isključivo na dijelovima koji obrađuju Bunsei (1818.-1830.) i Meiji (1868.-1912.) period.

Hokusaijevu nikad objavljenu "Veliku oslikanu knjigu svega", otkupio je 2020.godine British museum. Riječ je dakle, o relativno novoj temi koju tek treba detaljno istražiti. Najrelevantnija literatura je pregledno djelo Timothyja Clarka - voditelja azijskog odsjeka British museuma; *Hokusai: The Great Picture Book of Everything*. Uz navedenu knjigu za poglavlja o Hokusaijevim ilustracijama koristila sam esej Yasuka Betchakua, objavljenog u sklopu opsežnog članka A. Hyatt Mayora, jednostavno naslovljenog *Hokusai*.

Najobuhvatniji izvor za drvoreze iz Yokohame, bila je knjiga autorice Ann Yonemura; *Yokohama, prints from nineteenth-century Japan* iz 1993.godine, koja na odabranim radovima sedamnaestorice umjetnika prati promjene koje se odvijaju u japanskom društvu, grupirajući drvoreze prema njihovim najistaknutijim značajkama.

3. Ciljevi

Cilj ovoga rada je predstaviti način na koji japanski umjetnici 19.stoljeća prikazuju pripadnike drugih kultura neposredno prije i nakon konačnog otvaranja Japana svijetu 1853.godine. Pri tome rad će se fokusirati na odabrane Houksaijeve crteže iz nikad dovršene enciklopedije pod nazivom “*Velika oslikana knjiga svega*”, povremeno se referirajući na njegove upute za crtanje - “*Crtanje u tri stila*”. Osim Hokusajevih radova, obradit će se primjeri *Yokohama-e* drvoreza koji prikazuju konkretne situacije u kojima su se znale naći novopridošlice raznih nacionalnosti poput Rusa, Francuza i Britanaca, te će se istaknuti karakteristike po kojima ih diferenciraju. Na kraju će se navesti značaj koji su ti radovi imali za kasniju japansku, ali i europsku umjetnost.

4. Hokusaijeve ilustracije

Rođen u studenom 1760.godine kao Tokitaro, Hokusai je u svom životu bio poznat pod najmanje trideset različitih imena.² Iako je to bila uobičajena praksa za umjetnike u Japanu tog vremena, broj imena koje je on koristio daleko premašuje bilo kojeg drugog poznatog umjetnika. Njegove promjene imena bile su česte i usko vezane s promjenama u njegovoj umjetničkoj produkciji i stilu. Najplodonosnije razdoblje njegova stvaralaštva bilo je ono u drugoj polovini života. U ovom radu fokus će ostati na razdoblje od 1820.godine kada se koristi imenom Iitsu do približno 1834.godine, kada je koristio "*Gakyō Rōjin Manji*" (Starac lud za umjetnošću).³ Hokusai je tokom svog života blisko surađivao s izdavačima knjiga. Zahvaljujući njegovom ugledu, knjige koje bi on ilustrirao prodavale su se lakše i u puno većem broju, zbog čega bi izdavači često kupovali ekskluzivna prava na pojedine radove. Hokusai je prije 1811.godine oslikavao zbirke poezija, antologije koje su bile u boji i iznimno skupocjene. Primjer takve zbirke je '*Ehon kyōka yama mata yama*' koja je stekla visoku popularnost, te je stoga kopirana nebrojeno puta u lošijim verzijama na kojima je pigment gotovo potpuno izgubljen.⁴ Ilustrirao je takozvane *yomihone*, knjige pustolovne tematike s moralnom porukom u nekoliko svezaka, u kojima je znao izrađivati ogromne oslike koji su zauzimali po dvije susjedne stranice.⁵

U pedesetim godinama života Hokusai mijenja stil i žanr knjiga koje oslikava. Počeo je izrađivati većinom uputstvene, didaktičke knjige, u kojima daje sugestije kako crtati pomoću japanskog slogovnog pisma ili kako koristiti stvari koje su dostupne u okolini za stvaranje interesantnih dizajna. Težnja za prenošenjem znanja u njemu postaje poprilično snažna, tako 1815. objavljuje niz skečeva pod naslovom „*Manga*” u dva sveska, a 1816.godine objavljuje „*Crtanje u tri stila*”.⁶ Potražnja za takvim i sličnim naslovima bila je velika. Važno je spomenuti da je obrazovanje u Japanu bilo dostupno već od 18.stoljeća, za što se pobrinula vlada i moćni individualci, koji su stavljali veliki naglasak na širenje pismenosti. O tome svjedoče mnogobrojni crteži s prikazima satova pisanja i velikih tržnica s nebrojenim naslovima tada popularnih izdanja koje su obrazovaniji mogli kupiti. U Edo

² Y. Betchaku, 1985., 8.

³ Ibid, 5.

⁴ N. Tsuji, 2005., 359.

⁵ Ibid, 355.

⁶ Ibid, 360.

periodu priručnici, knjige o ornitologiji, botanici i sl. bile su iznimno tražene. Sukladno tome veliki interes pobuđivale su i enciklopedije. Knjige su bile pisane kineskim pismom, ali na način da je prilagođen japanskom jeziku, stoga su oni koji su imali osnovno obrazovanje mogli protumačiti tekst, dok su za ostale tu bile detaljne ilustracije. Najpopularnija enciklopedija bila je *Morokoshi kinmo zui*, točnije, knjiga o Kini. Dokumentirala je sve, od pejzaža, preko povijesnih figura do tehnologije koja se tamo koristila. Pružala je informacije za one koji su željeli znati više o tome što se događa izvan otočja, dalje na kontinentu. Na sličan način u Hokusaijevoj *“Velikoj oslikanoj knjizi svega”* vrlo je malo prikaza Japanaca, osim pokojih prikaza klasa u japanskom društvu, umjetnikov fokus ostaje primarno na strancima, bolje rečeno susjedima, koji su izvršili velik utjecaj na japansku kulturu–Kinezima i Indijcima.

U Hokusaijevom se studiju 1839.godine dogodio požar i uništio veliku dio njegovih radova. U to vrijeme njegova karijera počinje slabiti, a na umjetničku scenu dolaze mlađi slikari poput Ando Hiroshigea.⁷ Kratke četiri godine nakon Hokusaijeve smrti (1849.), američka flota predvođena Matthewom C. Perryjem uplovila je u Tokijski zaljev i prisilila Japan da otvori svoje granice Zapadu.⁸ Hokusaijeva karijera obuhvaćala je posljednje doba japanske povijesti prije nego što je njegova interakcija sa Zapadom promijenila tijek razvoja nacije.

4.1. *“Velika oslikana knjiga svega”*

Nikad objavljena ilustrirana enciklopedija trebala se sastojati od 103 crteža koje je Hokusai izradio između 1820. - 1840.godine.⁹ Prikazujući prizore iz budističke Indije, drevne Kine i prirodnog svijeta, crteži nisu samo svjedočili o Hokusaijevoj vještini, već su također otkrili i verziju Japana devetnaestog stoljeća koja je bila mnogo više zaintrigirana širim svijetom nego što se mislilo. Osim što su crteži ponudili jedinstvenu priliku za izravno proučavanje Hokusaijevog rada tušem, osvjetlili su i posljednje godine umjetnikove karijere i života.

⁷ Ibid, 362.

⁸ Y. Betchaku, 1985., 5.

⁹ T. Clark, 2021., 14.

Crteži su čuvani u drvenoj kutiji s natpisom po sredini poklopca, koji objašnjava njezin sadržaj.¹⁰ Na lijevoj strani nalazi se Hokusaijev potpis, uz dodatna dva umjetnička imena s kojima se u to vrijeme koristio. Upravo zahvaljujući tomu što zamišljena enciklopedija nikada nije realizirana, danas su sačuvani crteži. U suprotnom bi, završni crteži, koji se još nazivaju i *hanshita-e*, bili uništeni u procesu izrade drvoreza. Pri izradi se na drveni blok prilijepi tanki papir¹¹ s crtežem kroz kojeg se rezbari. Stvarajući obrise na drvetu, kreira se šablona za daljnje tiskanje. Prema tome, svaki puta kada se promatra drvorez, prvotni crtež prema kojem je načinjen, nužno je uništen. Upravo iz tog razloga ovi crteži daju interesantan uvid u direktan trag Hokusaijeve ruke.

Crteži se mogu podijeliti u tri skupine: Drevna Kina, Budistička Indija i Svijet prirode. U nastavku teksta obradit će se prve dvije skupine, odnosno analizirat će se način prikazivanja dvije civilizacije i detektirat će se crtačka tehnika koju Hokusaji koristi kako bi u knjizi dočarao prikaze iz daleka.

Najrelevantnija ilustracija iz zbirke na ovu temu, zasigurno je prikaz Korejanca, Kineza i Indijaca. Upravo su ta tri naroda najviše utjecala i u konačnici formirala kulturu Japana kakvu poznajemo danas. Veličina crteža je 10x15cm. Podijeljen je horizontalnim linijama na tri jednaka dijela. S lijeva, na desno prvi je prikazan Korejanac, u tradicionalnoj odori, znanj kao *hanbok*. Za vrijeme dinastije Joseon, muškarci su često nosili šešir koji se naziva *gat*. U osnovici bio je načinjen od bambusa s isprepletenom konjskom dlakom. Razlikuje se više vrsta šešira koji su određivali statusni simbol osobe. Prema onome što se da očitati s crteža, vrlo je vjerojatno da se radi o takozvanom *Paeraengiju*, šeširu koji su nosile osobe nižeg društvenog sloja.¹² U sredini se nalazi Kinez, u tradicionalnom *hanfu* ogrtaču. Njegove ruke, sakrivene su unutar širokih rukava koji su karakteristični za *daopao hanfu*. *Daopao* je u uporabi bio iznimno dugo, no za vrijeme Qing dinastije (1644.-1911.) nosili su ga većinom taoistički redovnici.¹³ Prema šeširu, koji je bio više u uporabi za vrijeme Ming dinastije (1368.-1644.), postavlja se pitanje, da li je Hokusai uistinu vidio muškarca iz Kine ili ga tek crta prema prikazima iz starijih popularnih enciklopedija koje su dokumentirale istu temu. Na desnoj strani crteža, preostaje prikaz Indijca u ogrtaču, s maramom na glavi i okruglim naušnicama. Hokusai ovim crtežima u enciklopediji pokušava prenijeti karakteristike ljudi iz

¹⁰ Natpis glasi: Ilustracije za "Veliku oslikanu knjigu svega" (*Banmotsu ehon daizen zu*). Nacrtao starac Iitsu, Katsushika, bivši Hokusai.

¹¹ U Edo periodu koristio se takozvani *minogami*, a kasnije u Meji – *ganpishi* papir.

¹² Ibid., 27.

¹³ Ibid.

pojednog naroda i sugerira značajke prema kojim ih se može odrediti. Svaki je pojedinac prikazan na poseban način, čak iako se zanemari tradicionalna odjeća na figurama, izuzetno je interesantan individualiziran govor tijela. Na ostalim crtežima, čak kada nisu u pitanju scene iz svakodnevnice, već prikazi mitoloških ili religioznih scena, prema navedenim značajkama, vrlo je lako ustanoviti o kojem je narodu riječ.

4.1.1. *Kina*

Kina je uvijek igrala važnu ulogu u japanskoj kulturi. Tako je već tokom sedamnaestog stoljeća postojao veliki interes za kinesku kulturu, pogotovo u krugovima intelektualaca. Velik je broj knjiga, naročito znanstvene literature, liječničkih priručnika uvezen iz Kine u to vrijeme. Osim toga, uvozili su se priručnici za crtanje u kineskom stilu, jedan od takvih primjera bio je „*Kaishien gaden*”.¹⁴ Prema takvim ili sličnim uputama Hokusai je izradio crtež *Zhou Sheng se uspinje oblacima na Mjesec*. Crtež prikazuje mit u kojem se Zhou Shang pohvalio prijateljima kako može dohvatiti mjesec, nakon što su ga tražili da dokaže što je rekao, on koristi oblake kao ljestve i uspinje se njima sve do mjeseca. Hokusai je nacrtao sam trenutak prije vrhunca priče, kada Zhou Shang pruža ruke prema mjesecu. Kako bi dočarao visine na kojima se nalazi, u pozadini Hokusaiji crta vrh najviše planine upravo u kineskom stilu, prema uputama u priručnicima, kakav se može vrlo lako pronaći i na primjerice Shitaovim¹⁵ djelima.

Još jedan u nizu prikaza iz kineske grupe, ilustrira Zheng Zhilonga, kineskog admirala, trgovca, gusara, političara - koji je živio pod kraj dinastije Ming, te ranih godina dinastije Qing. Bio je kapetan jedne od najpoznatijih gusarskih organizacija *Shibazshi*. Porazio je flote dinastije Ming, te se na kraju ipak odlučio preći na dužnost admirala dinastije.¹⁶ Njegova slava bila je široko poznata, stoga su sukladno tome mnoge legende o njemu pristigle i u Japan. Na crtežu je prikazan u bitci s morskim čudovištem. Prikazan je s mnogo detalja, u tradicionalnoj odori, nakićen, u stavu koji priliči junaku, dok se čudovište tek naslućuje valovima iz nemirnog mora. Vijugave, razgranate linije kojima su valovi dočarani gotovo odmah podsjećaju na Hokusaijevo remek-djelo *Veliki val kod Kanagawe*.

¹⁴ Usp. T. Clark, 2021., 49-51.

¹⁵ Kineski slikar pejzaža, koji je živio za vrijeme ranih godina dinastije Qing.

¹⁶ Ibid, 53.

4.1.2 Budistička Indija

Kulturna razmjena između Indije i Japana započela je još početkom šestog stoljeća širenjem budizma. Zabilježeno je kako je indijski redovnik Bodhisena stigao je u Japan 736. kako bi širio budizam i ostao je u Japanu sve do smrti 760.godine.¹⁷ Budizam i usko povezana indijska kultura imali su veliki utjecaj na Japan, koji se osjeća i danas, te je rezultirao prirodnim osjećajem naklonosti između dviju nacija.

Po pitanju Indije jedna od intrigantnijih ilustracija je crtež koji prikazuje budističko božanstvo *Avalokitesvaru*, poznato u Japanu kao *Kannon*. Prikazana je u tradicionalnoj ikonografiji jašući zmaja. Zmaj je prikazan izuzetno nježan kao i samo božanstvo, radi njihove uloge zaštitnika budizma, o čemu nam svjedoči natpis na vrhu crteža. Iako su oboje prikazani prilično lirično, zanimljivo je zamijetiti kako su potezi pera ponešto drukčiji. Dok na božici možemo uočiti mnogo vijugavih linija koji obrubljuju njezinu figuru, zmaj je načinjen isprekidanim potezima, bez obrublivanja. U svojim ranije spomenutim uputama, "Crtanje u tri stila" Hokusaiji navodi tradicionalni istočnoazijski način prikazivanja figura, gdje su one veće važnosti, nužno su prikazane obrisnim linijama, te sukladno tome, s više pažnje detalju, dok su figure manje važnosti prikazane kratkim, slobodnim potezima, tek blijedo naznačujući njihov oblik. Upravo na ovoj ilustraciji vidimo spajanje te dvije tehnike crtanja.

Zanimljiva je i ilustracija koja prikazuje *Virudhaku*, pokoritelja obitelji Buddhe. Za osvetu, u onome što djeluje poput eksplozije, Buddha ga kažnjava udarom groma. Crtež koji djeluje izuzetno moderno na prvi pogled, obiluje snažnim, oštrim linijama koje izviru iz jedne točke. Prikazan je sam trenutak udara, gdje se figura *Virudhakua* grči pod silnicama, što podsjeća na stil današnjih manga crteža.¹⁸ Ukrašen s mnogo nakita poput narukvica na obje ruke i naušnicama promatrač odmah može zaključiti, iako nije upoznat s pričom, da se na prikazu radi o indijskoj legendi. Hokusai je iznimno ustrajan u značajkama koje je pridodao narodima, te je upravo zbog toga, iako su crteži došli u zbrkanom redoslijedu, bilo lako grupirati one srodne tematike.

Hokusai donosi i žanr prikaz, svakodnevnu scenu koja prikazuje velikog slona kojeg timare dva čovjeka. Razlog zbog kojeg je ovaj prikaz tako zanimljiv su maleni detalji poput ljestvi, načinjenih od užeta, koje su služile za penjanje na slona. Zatim je interesantna tkanina

¹⁷ Ibid, 63.

¹⁸ Ibid, 71.

(podsedlica), na leđima slona nacrtana s velikom pažnjom za detalj, kombinacijom oštih i ‘‘U’’ linija koje odlično dočaravaju materijal promatraču, momentalno asociirajući na svilu. Hokusai evidentno nikada nije putovao u Indiju. Jedini način na koji je umjetnik mogao doći u kontakt sa životinjom, bilo je zahvaljujući diplomatskim darovima. Kina i Indija znale bi slati životinje poput slonova u Japan, kao poklon šogunatu te bi ti slonovi paradirali cestama, narodu za zabavu, dok se ne bi iscrpili i dočekali svoj kraj. No, zanimljivo je zamijetiti kako je Hokusai slona prikazao sa jednim okom. Iako je bio sklon fantastičnim prikazima, moguće je kako mu u ovom svakodnevnom prikazu to ipak nije bila namjera. Vrijedi pretpostaviti da je umjetnik došao u kontakt s, ne živim slonom, već njegovom lubanjom. Njezin oblik, mogao je dovesti Hokusaija ili pak nekoga po čijim je zapisima umjetnik ilustrirao, do zaključka da slon ima tek jedno oko. Kako bilo, očito je da je životinja ostavila utisak na Japance, te je našla svoje mjesto među tridesetak drugih prikaza koji su u velikoj enciklopediji, trebali dočarati Indiju.

5. Društveno povijesni kontekst japanskog ‘otvaranja’

Pritisak na Japan da otvori svoje granice bio je izniman četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća. Mnoge svjetske sile nastojale su pregovarati s Japanom, te su slale svoje ekspedicijske flote na diplomatske misije. U to vrijeme Nizozemska je bila jedina europska država koja je trgovala s Japanom. Strah od gubljenja takvog monopola potakao je Nizozemce da 1844. godine pošalju svoju diplomaciju na pregovore u nadi da će preuzeti inicijativu i preduhitriti Britance koji su počeli vršiti pritisak na bakufu¹⁹. Bakufu je odbio ovaj prijedlog, no ipak, posjeti stranih brodova samo su se umnažali. Iduće tri godine britanski i francuski ratni brodovi neprestano su posjećivali Ryukyu otočje i Nagasaki kako bi ugovorili trgovačke odnose. Kao odgovor, bakufu je 1845. osnovao novi ured za obalnu obranu i nastavio s opsežnim vojnim pripremama protiv potencijalnog napada.²⁰ Ubrzo se zapadnim silama na granicama Japana pridružuje i SAD-a, na čelu s Jamesom Biddleom, koji je pokušao u luci Uruga, u blizini Yokohame, održati sastanak s predstavnicima bakufua, ali je i on bio bezuspješan.²¹ Međutim, Amerika nije imala namjeru odustati, ustrajali su u želji

¹⁹ Doslovno prevedeno kao "vlada u šatoru", bakufu (ili šogunat) je oblik vladavine koji je u Japanu proveden od 1185. do 1868. godine.

²⁰ M. B. Jansen, 1991., 192.

²¹ Ibid.

da pridobiju luke za gorivo i namirnice za svoje trgovačke pacifičke brodove. Unutar Japana mišljenja su bila podvojena među daimyoima²² i samurajima, te je bilo teško prekinuti dvjesto godina izolacije i okrenuti se 'novom svijetu'. Tako je otvaranje granica bilo maksimalno odgađano, sve do 1853.godine kada je Japan konačno popustio pod golemim pritiskom američkih pomorskih snaga na zaljev Uruga, predvođenih Matthewom C. Perryjem. Otvaranje granica rezultiralo je nemirima unutar zemlje. Bakufu postaje sve slabiji i njegova uloga 'pokoritelja barbara' nakon popisivanja Kanagawske konvencije, sve se više dovodi u pitanje, dok car u Kyotu uživa potporu naroda. Na kraju, nakon izvršenog državnog udara, vlast će 1868. ponovno pripasti carskoj kući, odnosno dječaku caru – Motosuhitu, kasnije poznati kao Meiji koji će zamijeniti bakufu ili šogunat.²³ Razdoblje sve do 1889., ostat će poznato kao Meiji restauracija (Meiji revolucija), gdje će Japan doživjeti velike promijene kako na političkom, tako i na društvenom planu. Proces modernizacije odvijao se primarno putem industrijalizacije, uvođenjem željezničkih pruga, financijskim poticanjem privatnih tvrtki, uvođenjem telegrafskih linija... Osim toga, zapadnjački stil i način života počeo je prodirati i u druge sfere, osim arhitekture, promovirani su intelektualni trendovi i odjeća. Vesternizacija je ipak donekle bila zaustavljena na području obrazovanja, gdje se i dalje nastojalo usaditi tradicionalne vrijednosti samurajske odanosti i časti, te društvenog sklada. Isto se dogodilo i na području književnosti i umjetnosti, gdje se nakon isprva nametnutih zapadnjačkih stilova, počelo s vremenom selektivnije birati i miješati japanski ukus s novopridošlim. Tako će se prvo 1856.godine osnovati "Rangaku" institut "za nizozemske studije" – (ili "Bansho Shirabesho" – u doslovnom prijevodu institut za proučavanje barbarskih tekstova), gdje će ključnu ulogu u odsjeku za slikarstvo odigrati Takahashi Yuichi, (1828.-1894.), odlučan usavršiti "zapadnjački stil ulja na platnu". Po čemu će se, za vrijeme Meiji restauracije, točnije 1876.godine, otvoriti i posebna umjetnička škola, u kojoj će biti zapošljavani profesori skulpture, arhitekture i slikarstva, isključivo iz Italije, a iz čega će se kasnije razviti umjetnički pravci u Japanu znatno inspirirani zapadom, na čijem čelu će se nalaziti Asai Chu i Matsuoka Hisahi.²⁴

Drvorezi su dugo vremena, sve od 17.stoljeća bili jedan od najomiljenijih oblika japanske umjetnosti. Ovaj stil brzo su prihvatili i Europljani, koji su novootvorenim trgovačkim putevima počeli nabavljati raznorazne umjetnine. Veliku popularnost stekli su

²² Feudalni gospodari, ('Dai' - veliki 'Myo(den) - privatno zemljište). Iznad njih je samo šogun.

²³ Ibid, 193.

²⁴ Usp. N. Tsuji, 2005., 374-378.

Ukiyo-*e* drvorezi. Lako dostupni i iz istog razloga izuzetno jeftini, često su prikazivali građanski život, kurtizane, te svakojake aspekte bezbrižnog življenja.²⁵ Nešto kasnije interes su pobudile grafike pejzaža kao omiljeni suvenir posjetitelja koji su se divili ljepotama prirode, bogatstvu tradicije i narodnih legendi. Na sličan način kako se na Zapadu javio interes za Japan koji je s vremenom izvršio jak utjecaj na umjetnike poput Vincenta Van Gogha, Toulousea Lautreca, Edgara Degasa, u Japancima se javlja znatizelja po pitanju novopridošlica koje stižu na njihove obale. Prije Kanagawskog ugovora japansko stanovništvo nikada prije nije vidjelo stranog čovjeka, iako je interes, kako je već objašnjeno postojao i tada. Stvari poput parnih brodova, lokomotiva, balona na vrući zrak bile su nepoznanice u Japanu. Turistima koji su pristizali, kretanje je isprva bilo ograničeno, što znači da su se smjeli šetati samo po zato predviđenim područjima. To područje bio je radijus od približno 40-tak kilometara oko luke Yokohama.²⁶ Iako se možda isprva čini kako je to bila mjera predostrožnosti u namjeri da se zaštiti život domaćih stanovnika, situacija je u stvarnosti bila obrnuta. Željelo se zaštititi strance od potencijalnih napada samurajske klase. Godine 1862. Jedan je britanski trgovac ubijen jašući na putu za Tokaido, što je ostalo zapamćeno kao *Namamugi incident* i rezultiralo kaznenim napadom britanske mornarice na Satsuma flotu.²⁷ Upravo iz tih razloga, drvorezi koje prikazuju strance koji pristižu na obale Japana, nazivaju se *Yokohama-e*. Ti su radovi zadovoljili ogroman interes i potražnju javnosti za slikama stranaca i brodova u zapadnjačkom stilu, kartama, te prikazima njihove razonode i zabave.

6. Yokohama- *e*

Šest godina nakon Perryijevog ulaska u zaljev Uruga, američki konzul, Townsend Harris, ispregovarao je poznati '*Harrisov sporazum*' prema kojem je pet zapadnih zemalja dobilo trgovinska prava s Japanom.²⁸ Osim SAD-a, to su bile Nizozemska, Francuska, Britanija i Rusija. Kako je već ranije spomenuto, oprezni Japanci nisu dozvoljavali strancima slobodno kretanje, te su njihovi posjeti bili ograničeni na tada malo mjesto Yokohama.

²⁵ Ibid., 348.

²⁶ A. Yonemura, 1993., 43.

²⁷ Ibid, 44.

²⁸ Ibid, 36.

Trgovina se brzo razvijala, tako je sukladno tomu malo ribarsko mjestasce brzo doživjelo procvat. Rijetki su bili u mogućnosti, osim onih koji su živjeli u Yokohami i neposrednoj blizini, promatrati pridošlice na obalama luke. Poznati su izdavači tiskarskih drvoreza, u obližnjem gradu Edo (današnji Tokio), iskoristili situaciju, odnosno zanimanje javnosti i poslali svoje umjetnike u Yokohamu da zabilježe aktivnosti stranaca. Drvorez je bio idealan medij za proizvesti živopisnu, brzu i poprilično točnu dokumentaciju doživljaja iz Yokohame za široke mase. Prethodno je načinjeno par drvoreza u Nagasakiju, no bili su to manje kvalitetni radovi anonimnih umjetnika. U Edo se ipak radilo o poznatijim, etabliranim imenima poput Hiroshihe Utagawe, Yoshifujija Utagawe i Yoshimorija Taguchija u suradnji s dobro organiziranim izdavačima tiska. Sve do šezdesetih godina Yokohama grafike, bili su moda, hir koji je nakon određenog vremena doživio svoj neizbježni kraj. Zanimanje za strance je splasnulo, ali je iza sebe ostavilo mnogobrojne radove koji svjedoče o životu zapadnog čovjeka na obalama Japana. Ukupan broj Yokohama drvoreza procjenjuje se na oko pet stotina koje je dizajnirao trideset i jedan umjetnik između 1859. i 1862. godine.²⁹ Osim prikaza stranaca i tehničkih novotarija koje su donosili, umjetnici su nastojali uvesti i zapadne slikarske tehnike poput korištenja perspektive i uvođenja svijetlosti i sjene. Iako grafike ne pokazuju profinjenost i osjećaj za detalj koji je prisutan na ranijim Ukiyo-*e* grafikama, zauzvrat ih ipak odlikuje snažna neposrednost koja intrigira promatrača. Najbolji umjetnici Yokohama-*e*, od kojih će se samo pojedini obraditi u nastavku rada, uspijevali su dočarati individualnost i karakter svojih subjekata, usput dokumentirajući njihovu odjeću i okolinu. Vrlo se lako može razlikovati američke, nizozemske ili britanske parove izučavajući crte lica i stavove, bez da se obraća prevelika pozornost na odjeću koja karakterizira pojedinu naciju ili deskriptivne natpise koje su umjetnici dodavali uz prikaz. Umjetnici su bili pripadnici Utagawine škole ili sljedbenici Ando Hiroshige. Mnogi autori svrstavaju Yokohama-*e* u dvije grupe, prva grupa su grafike rađene šezdesetih godina, s fokusom na same strance, dok se druga grupa sastoji od grafika koje su rađene krajem šezdesetih i bilježe posljedice vesternizacije na Yokohamu i Tokio. Druga grupa se može svrstati i u takozvane *kakia-e*, prema državnom sloganu koji propagira zapadnjački utjecaj; *bunmei kaika* (civilizacija i prosvjetljenje).³⁰

²⁹ A. Yonemura, 1993. 31. Citirano prema: Kanagawa Kenritsu Hakubutsukan; *Shutaisei Yokohama ukiyo-e*, 1979., 520-23.

³⁰ Usp. Ann Yonemura., 1993., 31-33.

6.1 Dolazak brodova

U prvu grupu Yokohama-e drvoreza svrstavaju se i grafike koje prikazuju putničke brodove kojima su stranci stizali u Japan. Propisi šogunata isprva su u Japanu zabranjivali gradnju većih brodova, točnije brodova čiji obujam prelazi petsto *kokua*³¹, kako bi spriječili daimyoe u podizanju vojnih akcija pri pokušajima napada na vlast ili pak profitirali neovisnom trgovinom. No, s vremenom, veći brodovi postali su neophodni i samom šogunatu nakon otvaranja granica, te je tako mjera ukinuta. Međutim, s početka, sve do Meji restauracije, japansko stanovništvo nenaviknuto na plovila velikih kapaciteta, čudilo se novopristalim zapadnjačkim. Mnogobrojni parni brodovi na obalama postali su predmet interesa japanskih umjetnika, koji nisu znali kako ih prikazati, zbog čega su često tražili njihove modele i nacрте. S vremenom, počeli su ih crtati sve većom preciznošću, savladavajući zapadnjačke tehnike prostornog skraćanja, koje su u počecima stvarale poteškoće.

Ukoliko se usporede Nizozemski brodovi koji se mogu pronaći na Nagasaki-e drvorezima s kasnijim Yokohama-e, odmah se uočava velik crtački napredak. Nagasaki-e drvorezi su naivniji, monokromniji, na mnogo nižoj razini umjetničkog dostignuća.³² Na primjeru Yoshikazuevog drvoreza *Amerika jokisen: nagasa yonjukken haba rokken*³³, već sam naslov stavlja naglasak na monumentalnost objekta koji se prikazuje. Parni brod promjera 73x11m, prikazan je na tri odvojena – naknadno spojena drvoreza, kao triptih. Stupnjevitim prijelazima boje od narančaste ka plavoj dočaran je zalazak sunca, a zrcaljenje vode i uzburkani valovi podno parobroda, prikazani su u Hokusaijevoj maniri. Oštri linearni potezi pokazuju Yoshikazuevo poznavanje europskih crtačkih tehnika. Još interesantniji njegov drvorez je *Amerikakoku jokisen no naka no zu*. Ponovno je riječ o triptihu koji ovoga puta, kako naslov ukazuje, prikazuje unutrašnjost američkog parobroda. Način prikazivanja za koji se umjetnik odlučio, poznat je u japanskoj umjetnosti još od dvanaestog stoljeća i naziva se *fukinuki yatai*. U grubom prijevodu izraz znači ‘otpuhani krov’, a odnosi se na način prikazivanja interijera bez bočnih zidova i krova, iz lagane ptičje perspektive. Paluba je prikazana tek djelomično s nekoliko muškaraca u dosta statičnim, ponavljajućim pozama. Podno palube, u lijevoj manjoj prostoriji prikazani su muškarci pred opremom kakva se koristi za skladištenje šećera. U desnoj prostoriji prikazane su i žene u velikim haljinama, na čijim se naborima može vidjeti nastojanje umjetnika da dočara odbлесак svijetlosti.

³¹ (**koku*- kinesko-japanska mjerna jedinica, 1*koku*=180 litara)

³² Ibid, 61.

³³ Prijevod: Američki parobrod: dužina 40*ken**, širina 6*ken*. (*1*ken* = 1.82m)

Yoshikazu se po pitanju odjeće dosta oslanjao na slike i crteže koji su dolazili iz Europe, te se zbog mješavine dostupnih izvora prizor čini suviše kazališan i neprirodan. Takvi izvori bili su *Illustrated London News* i američki *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*.³⁴ Veliku pažnju umjetnik pridaje detaljima koji su zaokupili njegovu pozornost. Stol koji zauzima većinu prostorije, za kojim sjedi velika grupa ljudi nesvakidašnji je prizor za japansko stanovništvo. Jela su se u Japanu tradicijski služila individualno na manjim pladnjevima ili na niskim stolovima okolo kojih se jede klečeći ili sjedeći na jastucima. Lusteri, uokvirene zidne slike i pribor za jelo su još neki od detalja koji su zabilježeni na drvorezu. Posebna pažnja pridana je vinskim čašama ili "čšaama na nožicu" koje su bile izuzetno drukčije od japanskih zdjelica za sake koje se mogu vidjeti na štandu kroz prozor parobroda.

6.2 "Pet naroda"

Nakon što su napustili brodove, trgovci u Yokohami nastanili su se okolo glavne ulice "Honcho-dori", gdje su otvoreni razni obrti. Maleno ribarsko mjesto, ubrzo je za Japan postalo centrom međunarodne trgovine, te se do 1868., sveukupna vrijednost tržišta procjenjivala na oko 34 milijuna dolara. Yoshikazu na drvorezu *Prebivalište stranaca*, ilustrira kako su izgledale kuće novopridošlih trgovaca. U naslovu on taj objekt naziva pojmom *yashiki*, koji je inače označavao rezidencije daimyoia.³⁵ Razlog tomu je bogato uređenje prostorija, kakvo se moglo vidjeti samo kod višeg sloja. Osim lusteri, pećnice na drva, raskošnih haljina i nakita na ženama, naročitu pozornost plijenili su tepisi. Japanci su tepihe smatrali velikim luksuzom, što potvrđuje svjedočanstvo u autobiografiji jednog od prvih japanskih diplomata Fukuzawe Yukichija (1835.-1901.). Sjećajući se prve diplomatske misije i dolaska u San Francisco u ožujku 1860.godine, navodi: „*Tamo smo odmah zamijetili dragocjene tepihe, kakve si samo najbogatiji mogu priuštiti. Prekrivali su čitav pod interijera, zaista zapanjujuće, nakon čega su naši domaćini, noseći cipele za van, nonšalantno počeli hodati po skupim tkaninama, te smo ih mi prešutno odlučili slijediti u sandalama.* na prikazano je kako onako izgledale nisu ipak rezidencije da je Sigurno³⁶ ” drvorezu. Yoshikazu je u želji da učini ilustraciju interesantnijom neke prikaze preuzeo iz novina. Jedan od takvih detalja je muškarac koji svira violončelo.

³⁴ Ibid, 68.

³⁵ Usp. A. Yonemura, 1993., 75-77.

³⁶ Ann Yonemura, 1993., 81. Citirano prema: Fukuzawa Yukichi; *The autobiography of Fukuzawa Yukichi*, trans. Eiichi Kiyooka – 1966., 113.

Osim stvari koje su stranci donosili, japanski su umjetnici bilježili i ponašanje došljaka. Razne navike i običaji karakteristični za pojedine narode mogu pronaći na drvorezima. Zanimljiv je Sadahideov (1807.-1878.) prikaz pod naslovom *Roshiajin rashayo kau no zu*. Stranci su u Yokohami držali domaće životinje, i za potrebe hrane i kao kućne ljubimce. Na drvorezu umjetnik prikazuje dva Rusa, jedan je, koliko se po odori može zaključiti oficir, stoji uspravno nadgledajući drugoga koji hrani ovcu. Ovca je prikazana na simpatičan način, kako bi umjetnik inače prikazao psa, iako ono što je nacrtao više liči na kozu. Vuna se uvozila u Japan, te je bila dostupna bogatijima, no ovce nisu uspijevali uzgojiti tokom Edo perioda, zbog čega je umjetnik možda zamijenio životinje.

Popularna tema u japanskoj umjetnosti bile su žene i djeca. Nalazimo preko nekoliko primjera koji prikazuju tu temu na različit način. Na Sadahidovu drvorezu *Nizozemka koja držeći čašu vina nosi dijete*, zamjećuje se nekoliko detalja. Ponovno je ilustrirana čašica na nogu, kao i na Yoshikazuevom ranije spomenutom drvorezu unutrašnjosti parobroda. Zatim detalji odjeće na Nizozemki, počevši od ogrlice oko ženina vrata, kakva se nije nosila u Japanu. Njezina haljina vjerojatno je preuzeta iz europskih časopisa, no moguće i ranijih Nagasaki drvoreza koji su bili dostupni umjetniku. Prikazi djece u Yokohama drvorezima su brojni, unatoč maloj vjerojatnosti da je strane djece uopće bilo. Više je vjerojatno da je tu temu umjetnik izabrao zbog njezine popularnosti, nego radi dokumentiranja nekog stvarnog prikaza. Istu temu, na sličan način izvodi i Yoshikazu na drvorezu *Strankinja grli dijete*. Baš kao i Sadahido, Yoshikazu se muči pri nastojanju vjernog dočaravanja odjeće koju žena na ilustraciji nosi. Primjerice, na prsnom dijelu haljine, može se vidjeti kako umjetnik poseže za rješenjima koja su mu poznata, te strukturira haljinu poput japanskog kimona. Još jedna zanimljivost koju dokumentira je način na koji žena drži dijete. Dok zapadnjaci djecu drže u naručju poput veknice kruha, na istoku je običaj nositi dijete na leđima. Čak je britanski redovnik koji je boravio u to vrijeme u Yokohami pisao o toj istočnjačkoj praksi, komentirajući kako na taj način „neizbježno mora doći do iščašenja djetetove vratne kralježnice”no, kasnije zaključuje kako to ipak nije tako strašno, jer „čini se djeci ne smeta.”³⁷

Na drvorezima se ubrzo počeo pojavljivati i tekst. Kunihiša (1832.-1891.) radi prikaze svih pet naroda Kanagawskog ugovora, od kojih svaki sadržava popis i s oko četrdesetak riječi na stranom jeziku. To je jedan od prvih koraka koji su poduzeti po pitanju uspostave tečnije

³⁷ Usp. Ann Yonemura, 1993., 101. Citirano prema; Alcock, *Capital of the Tycoon*, vol.1, 122.

komunikacije između došljaka i Japanaca. Napisan je prijevod riječi zajedno s približnim japanskim ekvivalentima izgovora. Za Amerikance primjerice stoji; *Ten* se kaže hebn (*heaven*), *yo* se kaže naito (night) ili *utsukushii* se kaže fuain (fine). Ilustracija prikazuje američki par. Žena je prikazana jašući konja postrance, što se smatralo neprimjerenim u Japanu. Samo su muškarci i to ratnici, jahali konje. Na glavi ona nosi šešir u obliku ananasa. Bio je to dio kazališnog kostima koji je putem novina dospio u Yokohamu i prikazan je na nizu drvoreza.³⁸ Na isti princip prikazana su i ostala 4 naroda. Francuski par prikazan je ispijajući vino, dok su Rusi pak odjeveni slojevito i toplo. Informativne drvoreze izrađivao je i Yoshiiku (1833.-1904.). Zanimljiv je prikaz naslovljen *Strane figure* koji ilustrira dva muškarca, jedan je Kinezi, odjeven u zapadnjačku odjeću s kosom u dugačkom repu kako se to nosilo za vrijeme Qing dinastije. Nadvijen je nad francuskog trgovca koji sjedi na stolci držeći čašu vina, te se čini kao da mu prigovara. U opisu piše: „*Nanking je u Kini, ali ljudi tamo su gotovo isti kao Japanci. Zemlja je bliža nama nego ekvatoru. I za Japance i Kineze može se reći kako su vrsni u matematici, pisanju i filozofiji.*” Zatim nastavlja; „*Francuska se nalazi u Europi, u blizini Engleske i Nizozemske. Glavni grad se naziva Pariz. Francuzi jako vrjednuju imovinu.*” Vidi se kako je umjetnik blagonaklon prema muškarcu iz Nankinga. Razlog tomu je vjerojatno činjenica da su kineski doseljenici u Yokohami često služili kao posrednici između zapadnih i japanskih trgovaca. Osim toga, sličnost u kulturi i jeziku sigurno je pridonijela favoriziranju kineskih trgovaca.

6.3 Odmor i zabava

Na početku, Yokohama je sadržavala samo osnovni smještaj s vrlo malo pogodnosti. Kako je ranije spomenuto, kretanje je bilo ograničeno na samo okolna područja, a glavni način zabave za došljake bilo je piće i kratki izleti. Na izlete se išlo u povijesni grad Kamakuru, koji se nalazio unutar sporazumom dogovorenih područja, dok su putovi u Hakone smatrani poprilično odvažnim. Postojale su dakako iznimke, Sadahideova ilustracija *Stranac posjećuje znamenitosti Eda*, upravo to potvrđuje. Prikazani su mostovi zvani *taikobashi*, poznatiji s Hiroshigeovih drvoreza - *Sto znamenitosti Eda*.³⁹ Mostovi su interesantni djeci koja na prikazu trče ispred oca, a u susret s druge strane im se veseli japanski dječak u očevom naručju. Dječak izražava čuđenje zbog ovog susreta. Odlasci stranaca u Edo nisu bili

³⁸ Ibid, 108.

³⁹ Ibid, 136.

dozvoljeni svima, već samo istaknutim diplomatima koji su morali zatražiti dopuštenje, stoga nisu bili čest prizor.

Osim izleta, bile su tu i zabave, na kojima su se služile poprilične količine alkohola. Na Yoshitoreovom prikazu *Amerikanac pije*, pored muškarca, nalazi se i Japanka, vjerojatno kurtizana, koja drži bocu s alkoholom. Na stotine kurtizana živjelo je u Miyozakiju – poznatom kao četvrt užitaka. Stranci su tamo nerijetko ubijali vrijeme, tako su i ispadi u alkoholiziranom stanju, bili svakodnevan prizor na ulicama, time i česta tema drvoreza. Najveća ustanova u Miyozakiju bio je Gankiro - čija je najpopularnija atrakcija bila Soba lepeza.⁴⁰ Tu su se obično održavale večere, na kojima su prisustvovali imućniji trgovci i diplomate u društvu gejši. Odjevene u raskošna kimona, žene sviraju samisen, služe i zabavljaju muškarce koji su često bili njihovi pokrovitelji. Upravo to prikazuje Yoshikazujev drvorez *Veselje u Gankiru*. U formi triptiha, ilustracija dočarava detalje sličnih večera, od aktera koji su prisustvovali na njima, do ambijenta u kojima su se održavale.

⁴⁰ Ibid, 148.

7. Zaključak

Godina 1853., ostala je jednom od najzapamćenijih u japanskoj povijesti. Otvaranje japanskih granica, s vremenom je rezultirao spajanjem dvije dijametralno suprotne kulture. Nakon više od dvjesto godina stroge izolacije, stranci koji su izgledom i ponašanjem mnogo drukčiji od onoga na što je japansko stanovništvo naviklo, očekivano su privukli interes. Iako je zanimanje postojalo i ranije, o čemu svjedoče brojne enciklopedije, kao i Hokusaijeve ilustracije, ipak je moralo biti ograničeno na susjedne zemlje poput Kine i Koreje. Proces kulturološke asimilacije Japana koji je započeo ulaskom Matthewa C. Perryja u zaljev Uruga, kulminirao je gotovo sto godina kasnije njihovom predajom u Drugom svjetskom ratu. Iako je Japan i u 21.stoljeću smatran izuzetno homogenom nacijom, ne naročito blagonaklonoj prema strancima, utjecaj amerikanizacije u jeziku i kulturi je neosporan.

Na području likovnosti, standard za japanske umjetnike, još od kraja osamnaestog stoljeća, postavio je Hokusai, čija se manira vjerno slijedila i pokušavala dostići. Drvorezi su dugo vremena bili najpopularniji medij, koji su Europljani žarko željeli dobiti. U devetnaestom stoljeću postalo je izuzetno pomodno putovati egzotičnim destinacijama poput Japana. Sukladno tomu i posjedovat paravane, lepeze, tradicionalnu odjeću te grafike i drvoreze japanskih umjetnika. Kako bi istakli svoje interese, poznati europski umjetnici i književnici, poput Emila Zole, portretirali su se s jasno naznačenim japanskim predmetima na slici. Plošnost drvoreza se jako svidjela impresionistima i postimpresionistima koji su u svoje radove počeli unositi značajke umjetnosti dalekog istoka. Pokret je postao poznat pod nazivom Japonizam, a utjecao je i na samu japansku umjetnost jer je pomogao uspostaviti novo međunarodno umjetničko tržište, te tako utjecao na razvoj novih umjetničkih stilova u Japanu. Japanci su počeli usavršavati europske crtačke tehnike. Poseban utjecaj vršio je europski impresionizam, točnije impresionističko hvatanje trenutka, boje i svijetla, ali i otvoreni krajolik kao jedna od najčešćih tema. Tako mnogi japanski umjetnici počinju eksperimentirati tehnikama, uvrježujući svijetlije boje u svoju paletu, te slobodnije i brže barataju kistom kako bi uhvatili samu bit objekta. Upravo će se krajem devetnaestog stoljeća u Japanu razviti i takozvani "Nihonga pokret", kao svojevrsna fuzija zapadnjačkih i istočnjačkih umjetničkih tendencija, kojeg karakterizira fokus na realizam s namjerom hvatanja ljepota prirodnog svijeta. Nihonga umjetnici koristili su razne tradicionalne japanske slikarske tehnike, poput upotrebe mineralnih pigmenata, zlatnih listića i sumi tinte,

istovremeno primjenjujući zapadnjački način sjenčanja i perspektivu . Na Yokohama-e drvorezima utjecaj je najočitiji upravo na primjeru prostornih skraćanja. Inspiraciju su japanski umjetnici pronalazili u skoro svim aspektima zapadnjačkog života, a ponajviše novinama – jer dojam šarolike atmosfere, kakvu ostavljaju drvorezi, nije bio u skladu s raspoloženjem koje je tada vladalo u Yokohami. Stranci radi vlastite sigurnosti nisu smjeli napuštati usko područje oko gradića, jer novonastala situacija nije odgovarala svima, naročito samurajima koji su bili skloni sukobima. Iz istog razloga žene i djeca koji su tako čest predmet ilustracija, gotovo nisu ni boravili u Yokohami. Japanski su se umjetnici služili izvorima koji su im bili na raspolaganju, te su ponekad dodavali i oduzimali detalje, ne trudeći se svaki put prikazati situaciju vjerno, već što zanimljivije. Za razliku od Hokusaijevih crteža, koji se više fokusiraju na tako reći nematerijalnoj kulturnoj baštini, oslikavajući pripovijetke ili mitove koji su stizali iz susjednih zemalja s dozom nesigurnosti i odmaka, Yokohama-e drvorezi pokazuju veću smjelost. Hokusaji je bio iznimno dosljedan u načinu prikazivanja ljudi različitih kultura, no u isto vrijeme, kako bi ih dodatno dočarao, koristi se i suptilnim crtačkim tehnikama, koje su za te zemlje karakteristične, kako se moglo vidjeti na primjeru Kine. Prirodno je misliti da je nakon otvaranja granica i sve češćih posjeta stranaca i način njihovog prikazivanja postajao sve slobodniji. Stranci s Yokohama drvoreza nisu nepoznanice, okružene maglom misticizma – kao što su to na Hokusaijevim crtežima. To su ljudi koji trguju, piju, brinu se za svoju djecu, iako nose čudnu odjeću i koriste čudne predmete. Što se to više očitovalo, to su drvorezi japanskom stanovništvu postajali sve manje zanimljivi, dok se na posljetku nisu prestali proizvoditi.

8. Literatura

T. CLARK, 2021. - Timothy Clark, *Hokusai; The great picturebook of everything*, British museum, London.

M B. JANSEN, 1991. - Marius B. Jansen; *The opening of Japan*, u Japan review, 191-202., vol.2

A. H. MAYOR i Y. BETCHAKU, 1985. – A. Hyatt Mayor i Yasuko Betchaku; *Hokusai*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 43, br.1. – 1-2 + 4-48

N. TSUJI 2005. - Nobuo Tsuji, *History of Art in Japan*, prevela; Nicole Coolidge, Columbia University Press – New York, 2018.

A. YONEMURA, 1993. -Ann Yonemura, *Yokohama; prints from the nineteenth-century Japan*, Washington.

**The opening of Japan;
Representation of *gaijins* in drawings and woodblock prints by 19th century Japanese
artists**

This paper seeks to present the way in which Japanese artists of the 19th century depicted members of various cultures, before and after Japan's final opening to the world in 1853. Regarding to the question of depictions before the opening of the borders, the focus will mainly remain on 'The Great Picture Book of Everything' by Katsushika Hokusai. For aforementioned encyclopedia Hokusai drew over 100 works in which he, among other things, documented the foreigners in whom the general population of Japan showed great interest, but never had the chance to see before. Furthermore, this paper will cover the popular type of Ukiyo-e woodblock prints – called Yokohama-e, that depicts foreigners arriving in Yokohama harbor on steamboats, after the signing of the Kanagawa Treaty. Artists such as Utagawa Sadahide, Yoshikazu Utagawa and Yoshimori Taguchi were curious about these new arrivals and have used their skills to portray strange and, to them, sometimes comical exploits of these foreigners.

Keywords: Katsushika Hokusai, "The Great Picture Book of Everything", Yokohama-e, drawings, woodblock prints.

9. Slikovni materijal



1. Hokusai, 'The great picturebook of everything' - Muškaarci iz Koreje, Kine i Indije, 1820.-1840., British Museum, London. (izvor:.britishmuseum.org)



2. Zhou Sheng se uspinje oblacima na Mjesec (izvor:.britishmuseum.org)



3. Zheng Zhilong prijeti morskom čudovištu (izvor:.britishmuseum.org)



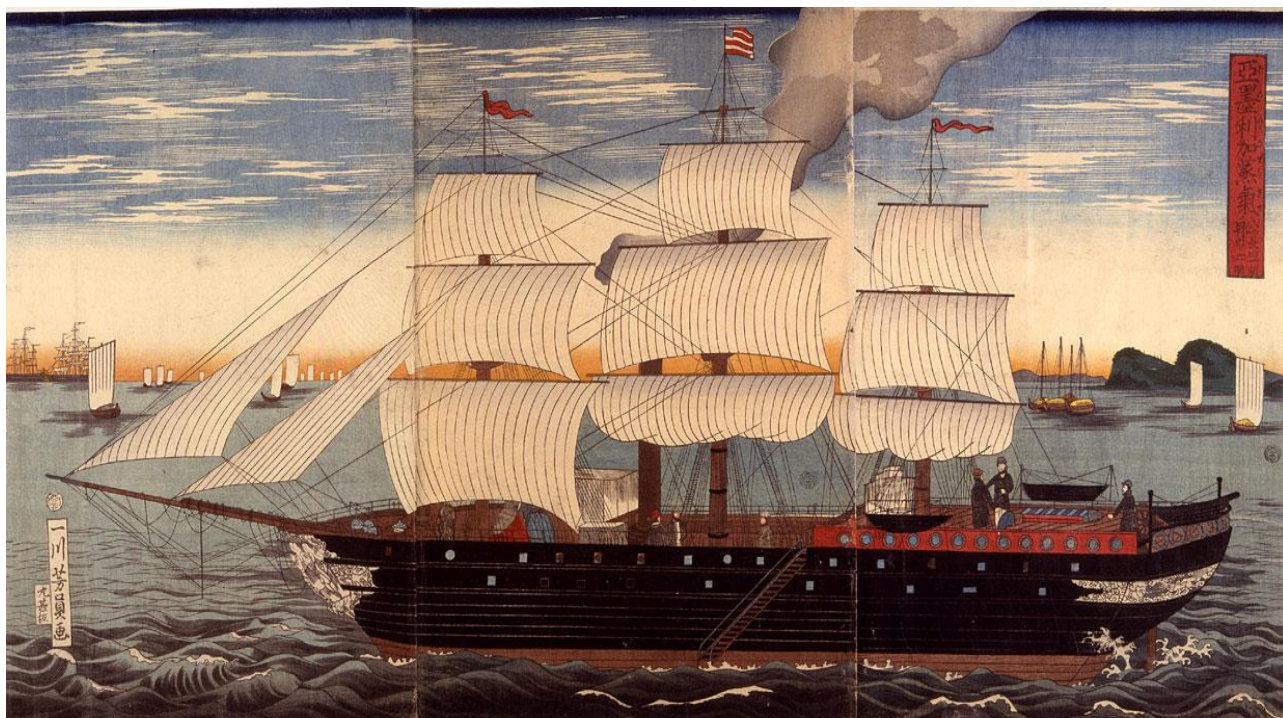
4. Budističko božanstvo Avalokitesvara (izvor:.britishmuseum.org)



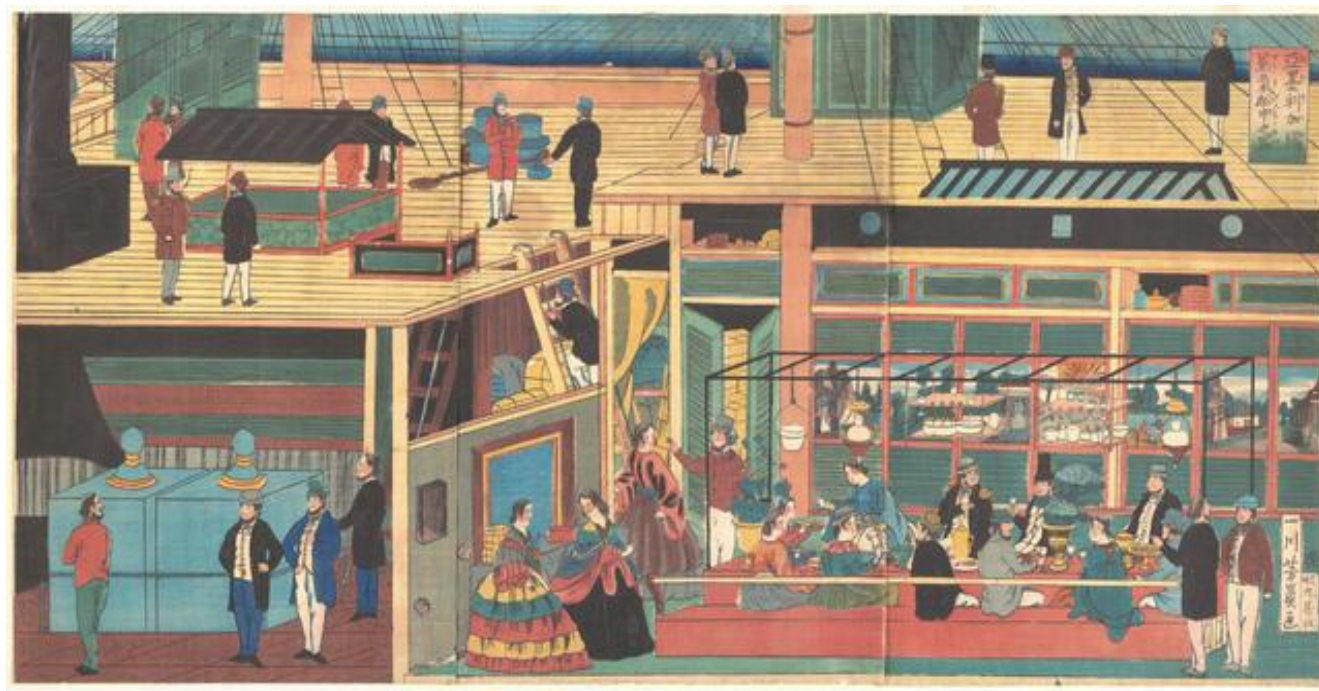
5. *Grom ubija Virudhaka* (izvor:.britishmuseum.org)



6. *Slon sa dva timaritelja* (izvor:.britishmuseum.org)



7. Yoshikazu, *Američki parobrod: dužina 40ken, šitrina 6ken, (Amerika jokisen: nagasa yonjukken haba rokken,)* 1861. (izvor: visualizingcultures.mit.edu)



8. Yoshikazu, *Unutrašnjost američkog parobroda, (Amerikakoku jokisen no naka no zu),* 1861. (izvor: artelino.com)



9. Yoshikazu, *Prebivalište stranaca*, (*Yokohama ijin yashiki no zu*), 1861-2.
(izvor:artelino.com)



10. Sadahide, *Rus hrani ovcu*, (*Roshiajin rashayo kau no zu*), 1860.
(izvor:philamuseum.org)



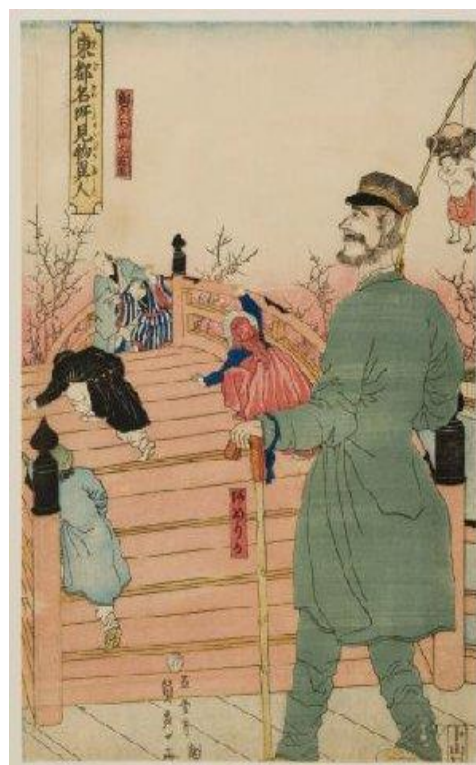
11. Yoshikazu, *Strankinja grli dijete*, (*Gaikokujin kodomo choai no zu*), 1860.
(izvor: philamuseum.org)



12. Kunihisa, *Među pet nacija, Amerikanci* (*Gokukoku no uchi: Amerikajin*), 1860.
(izvor: philamuseum.org)



13. Yoshiiku, *Figure stranaca*, (*Gaikoku jinbutsu zuga*), 1862.
(izvor: philamuseum.org)



14. Sadahide, *Stranac u Edo* (*Edo meisho kenbutsu ijin*), 1862.
(izvor: philamuseum.org)



15. Yoshitora, *Amerikanac pije* (*Amerikajin yuko sakamori*), 1861.
(izvor: philamuseum.org)



16. Yoshikazu, *Veselje u Ganikru* (*Yokohama miyozaki-kaku Gankiro ijin yukyo no zu*),
1861. (izvor: alamy.com)