



Ivo  
Antič

## Estetika praznine

Razstava stotih lesorezov iz muzeja JUM (*Japan Ukiyo-e museum* v mestu Matsumoto) v ljubljanski Narodni galeriji (maj '86) je vse-kakor znamenit dogodek v slovenskem kulturnem življenju. Prvič je bila namreč na Slovenskem širše in bolj sistematično predstavljena tista danes že klasična zvrst japonske umetnosti, ki je bila sicer že prej znana prek različnih posrednih

oblik in ki jo je po svoje zabeležila tudi slovenska poezija (npr. *Japonski lesorez* v Strniševi zbirki *Mozaiki*). Ta zvrst se imenuje *ukiyo-e*, kar bi dobesedno pomenilo nekako kot »slika tekoče množice« ali upodabljanje minljivega, vsakdanjega, posvetnega življenja. Gre za umetnost barvnega lesoreza, ki bi jo bilo mogoče označiti s formulo »3H + U« (poglavitni mojstri Harunobu, Hokusai, Hirošige in Utamaro) in ki je imela nenavadno pomemben vpliv na francoski impresionizem, se pravi na izvor moderne zahodnoevropske in s tem tudi na dovršen del svetovne likovne umetnosti. V enkratno bujnem in svetovno odmevnem življenju francoske kulture v drugi polovici 19. stol., ko so hkrati delovale in se medsebojno dopolnjevale tako različne smeri kot npr. naturalizem, impresionizem in larpurlartizem, je odkritje japonskega barvnega lesoreza in japonske umetnosti pomenilo svojevrstno senzacijo. Tako ni čudno, da je bil Zola kot glavni naturalistični pisatelj skupaj s slikarji impresionisti član društva prijateljev Japonske, hči Théophila Gautiera, utemeljitelja pesniškega larpurlartizma, pa je objavljala prevode iz kitajske in japonske poezije in lastna, z daljnovzhodno »eksotiko« prepojena dela. Tudi ob impresionizmu se je torej ponovila tista tradicionalna značilnost (zahodno) evropske kulture, ki ob vsaki večji, tako rekoč revolucionarni spremembi pomeni zvezo z določenimi orientalskimi spodbudami. Tako je bilo ob nastanku klasične grške kulture, krščanstva, renesanse in tudi romantike; Delacroix, ki pomeni vrh francoske slikarske romantike, je svoj kolorizem domislil v Alžiru in Maroku, s svojim osvobajanjem od klasicističnih togosti pa je neposredni predhodnik impresionistov, ki so ga častili kot največjega mojstra francoske palete. Povsem jasno je, da so si impresionisti pri svojem odločnem obračunu z akademskim »grekomanstvom« pomagali z nekaterimi značilnostmi zlasti japonskega barvnega lesoreza. V formalnem smislu jih je zanimalo japonsko obvladovanje ploskve in barve, se pravi temeljnih slikarskih problemov; japonski lesorez je ta vprašanja reševal drugače in bolj neposredno kot evropska tradicija. V vsebinskem smislu pa je vplival zlasti svojevrstni japonski naturalizem, ki je na lesorezih beležil najbolj vsakdanje prizore iz življenja različnih delavcev, kmetov, kurtizan itd. in po drugi strani izpričeval izjemno senzibilen in meditativno poglobljen posluš za naravo, se pravi za pejsaž. Degasova in Lautrecova obrav-

nava različnih igralk, plesalk in kurtizan je v očitni zvezi s tovrstno tematiko, ki je sistematično navzoča v tradicionalnem lesorezu ukiyo-e. Že s svojim naslovom je nad vse simptomalna Monetova slika *Impresija, vzhajajoče sonce* (*L'impression, soleil levant*, 1872), saj je po njej impresionizem dobil svoje ime, hkrati pa izrecno opozarja na svojo »obrnjenost« k vzhodu. »Vzhodnjaštvo« te slike, ki je ena od bistvenih mojstrov in evropskega slikarstva, se kaže v njeni popolni odprtosti v atmosfero, v prostor narave, kjer je človek le neznamenit madež sredi spektralnega mrgolenja. Gre za svet klasičnega »triviuma« ali Ojdipovega »tripotja« (podzemlje, svet običajnega življenja, prostor bogov), ki je na sliki predstavljen z ustreznimi ekvivalenti: morje, kopno, nebo. Med temi tremi elementi ni več klasično ali klasicistično razvitih razmerij, vse je neka skrajno fluidna in hipnotično sugestivna disperzija različno zgoščenih molekul, atomov. Morje prehaja v kopno in kopno v nebo, skozi kopno prežarja morje. Sredi te neprekinjene, dialektične »transsubstanciacije« je fiksirano človeško bitje v povsem neklasični, nepatetični, neherojski situaciji; kot bitje, ki zlagoma vesla ali sedi v čolnu na mirni vodi. Ojdip je simptom grštva, evropskega aktivizma, zahoda; človek, ki vesla na Monetovi sliki, pa je »orientalec«, brezimno izgubljen sredi narave in z introspektivnim »užitkom« predan njenemu dogajanju. Človek tu ni več »ojdipovski« aktivist, ki s herojskim raptusom osvaja kraljestvo sveta, razvozlava uganke bivanja, meče v prepad skrivnost življenja (sfingo), temveč deluje le še kot dekorativno kontrastna vzporednica rdečemu vzhajajočemu, »japonskemu« soncu na obzorju. Anagogijskemu branju se tako Monetova *Impresija* prek svoje popolne nevznemirljivosti in vsakdanjosti razpre v vsej vizionarni razsežnosti kot reflektivno sporočilo o večni, statični plovbi človeške usojenosti skoz prostore neznanega.

Tako je Monet »poslal« človeka v naravo, kamor mu je že prej nakazal pot Manet s *Kosilom v travi* (nekateri navajajo naslov *Zajtrk v naravi*) iz leta 1863. Pot v naravo je po Monetu »pot na vzhod«. Iz te »poti na vzhod«, ki so jo zasnovali francoski impresionisti, iz te spočetka dokaj nedramatične disperzije subjekta in klasično fiksiranega pejzaža se je pozneje razvila vsa komaj pregledna množica različnih »izmov« kot variant širše razumljenega ekspresionizma z vrhom v čisti abstrakciji, ki je nekakšna svobodnejša »vzporednica« islamske arabeske dekorativnosti. Seveda stik evropske umetnosti z japonsko ni bil enostranski; že veliki pejzažist Hirošige je namesto klasične japonske »ptičje« perspektive začel uporabljati izkustva evropske globinske. Že v prejšnjem stoletju so mnogi japonski umetniki študirali v Parizu in Münchnu, tako da je zahodni pristop k slikarski problematiki prodril tudi v japonsko umetnost in jo nekako razdelil na prozahodno in tradicionalno japonsko smer. Možno bi bilo celo reči, da so Evropejci sprejemali japonsko umetnost najbolj tedaj, ko je že bila do neke mere »kontaminirana« z evropskimi izkustvi, in da so po drugi strani tudi Japonci začeli močneje prevzemati iz zahodne umetnosti, ko se je ta že srečala z japonsko. Vendar pa se zdi, da je evropska umetnost iz vseh novosti potegnila dramatičnejše in bolj daljnosežne posledice, kajti japonska umetnost je vsaj v enem svojem delu ohranila tako rekoč absolutno, naravnost ritualno zvestobo domači

tradiciji. S tem pa se razpre vprašanje zahodnoevropskega civilizacijskega konteksta na eni in orientalskega na drugi strani. Tu pa je možna zgolj ugotovitev, da je zahodnoevropski katoliški kontekst, znotraj katerega je protestantizem le nebitvena »zastranitev« (Luter se pač ni imel za utemeljitelja nove vere, temveč le za izboljševalca obstoječe), omogočil v svetovnem smislu edinstveno svobodo v praktičnem in teoretičnem pristopu k umetnostni problematiki, kar ima nedvomne korenine v tradiciji aristotelizma. Tega dejstva bistveno ne spreminja niti resnica, da je treba svobodo v katoliškem kontekstu seveda razumeti v relativnem smislu, saj nikakor ni bila zmeraj neproblematična ali preprosto darovana »na krožniku«, vendar pa se stvari nikoli niso tako absolutistično in za tako dolga razdobja zapirale kot na vzhodu. Tako se zdi, da je zahodnoevropska umetnost vse novosti z vzhoda vedno znala izrabiti v korist svojega dinamičnega razvoja, medtem ko so se vzhodni konteksti, potem ko so »oddali« te novosti, zmeraj tako ali drugače pogreznili nazaj v vzhodnjaško statičnost (ali točneje: morda gre le za fantazmatično vztrajanje v statičnosti). To se je pokazalo pri vseh pomembnejših spremembah v zahodnoevropski umetnosti, zlasti npr. pri spodbudah, ki jih je t. im. zgodovinska avantgarda dobila iz revolucijske Rusije: ruski avantgardisti so svoje ideje lahko zares uveljavili na zahodu, doma so bili uničeni, ker je obveljal le »orientalsko« dogmatični soocializem. Japonci so na svojih otokih odtrgani od azijskega kontinenta in so najbrž tudi zato v marsičem svojevrstna izjema znotraj okvira različnih variant vzhodnjaškega dogmatizma, saj so ga zmožni originalno usklajevati s skrajnim svetovljanskim modernizmom.

Razstava v Narodni galeriji je predstavila tradicionalno smer japonskega lesoreza, kar je še poudarila osebna navzočnost mojstra Kenza Jamagučija. Ta je med svojo demonstracijo tradicionalno sedel sredi grafičnega pribora in na njegovem obrazu ni bilo opaziti naveličanosti ali psihične utrujenosti od dolgoletnega minucioznega dela, pač pa ga je rahlo osvetljevalo nekakšno tiho notranje zadovoljstvo, ki je drugo ime za neskončno potrpljenje. Zdi se, da je vzhodnjak kot umetnik v principu drugačen »strašni delavec« (po Rimbaudu) kot zahodnjak. Slednji je pri svojem ustvarjanju pretežno naperjen k zaključku, se pravi h končnemu izdelku, do katerega hoče priti po čim bolj direktni, učinkoviti in tudi originalni poti, medtem ko je delo vzhodnjaka bolj »krožno«, tako da gre npr. japonskemu lesorezcu, po vsem sodeč, bolj za obredni »užitek« v samem postopku, ki je do zadnje podrobnosti določen s tradicijo. Originalnost v evropskem smislu za japonski lesorez ni poglavitni cilj, bolj pomembna se zdi uspešna, obrtno virtuozna navezava na niz uveljavljenih vzorov iz preteklosti. Zato zastopniki tradicionalnega japonskega lesoreza bolj ali manj le variirajo določene forme in vsebine, tako da rezultati ne kažejo avtorske originalnosti tako izstopajoče kot pri zahodnjakih, pri katerih lahko posamezne avtorje razloči tudi površnejši opazovalec. Sploh je za celotno vzhodnjaštvo značilna pretežna anonimnost tako ustvarjalcev kot njihovih praktičnih umetniških rokopisov; ta anonimnost se v določeni meri začne že s pravoslavnim kontekstom, saj ta ne premore toliko tako izrazitih ustvarjalnih individualnosti kot zahodnoevropska likovna umet-

nost. Celotna »vzhodna« umetnost se tako zdi precej vkljenjena v različne oblike dekorativne stilizacije kot komponente specifičnega ideološkega dogmatizma. Slovanstvo je pri tem tista rasna identiteta, ki je značilno razdeljena med oba velika civilizacijska konteksta, saj poteča meja med katolištvom in pravoslavljem prav skozi slovanski geohistorični prostor. Ugotavljanje nekaterih prednosti katoliškega konteksta seveda v določenih okoljih naleti na očitke, češ da gre za konservatizem; v kakšno »psihično zdravje« spada cepetajoče zanikovanje očitnih dejstev, je pri tem pač vprašanje zase. Vsekakor je zanimivo, da omejeni očitki neredko prihajajo od tistih, ki živijo kot »napredni« sodobni fevdalci. Po drugi strani pa je lahko tudi nekoliko izrazitejše uporabljanje nekaterih elementov vzhodne kulture a priori diskvalificirano kot manjvredna eksotika prav v ocenah tistih branilcev »čiste domače umetnosti«, ki se hote ali nehote ne zavedajo, da so do vratu v lastnem »vzhodnjaštvu«. Sicer pa v vsakem primeru velja dejstvo, da je avtentični Slovan zmeraj napol vzhodnjak, naj je to komu všeč ali ne; ta simptomalna razpolovljenost slovanstva, razvidna še posebno na Balkanu, pomeni posluh tako za vzhod kot zahod, hkrati pa tudi izpostavljenost različnim klofutam tako od »pravih« zahodnjakov kot od »pravih« vzhodnjakov. Vsa kvazidiplomatska česnanja o enakopravnosti jezikov, narodov in kultur ne spremenijo preprostega dejstva, da zahodna Evropa ob vsaki ustrezni priložnosti celotno, se pravi tudi katoliško slovanstvo odriiva v global vzhodne »eksotike«. Nekaj »tolažbe« je najbrž v spoznanju, da sta konec koncev zahod in vzhod vendarle na »isti ladji«, zato ni preveč presenetljivo, če kakšen raziskovalec japonske kulture izjavi, da je imel že pri prvem prihodu na Japonsko občutek, da se je »vrnil domov«, čeprav je prišel z zahoda. Morda res vsakdo najde tisto, kar je nekako »že imel«. Valéry kot izrazit zahodnjak je npr. meditiral o »notranjem opazovanju Ideje Rastline«, kar je tako rekoč »čisti« zen budizem. Šele na podlagi razlik so možna soglasja. Ali rečeno »zen budistično«: reka je prvi pogoj za most.

Tradicionalni japonski lesorez je torej na formalnem nivoju ohranjevanje umetnosti kot »tehne« ali »ars«, se pravi, da gre za ustvarjalnost, ki ne izpostavlja razlike med »navadno« obrtjo in »pravo« umetnostjo (brez tovrstne delitve sta bila po svoje tudi evropska antika in srednji vek). Radikalnost te razlike v evropskem kontekstu je utemeljena s samouveljavitvijo subjekta v renesansi, na vzhodu pa do takšne samouveljavitve —kljub nekaterim »deklaracijam« — ni prišlo nikoli. V japonskem lesorezu sta sleherna oblika in vsebina podrejeni skrajno precizni stilizaciji, ki ukinja hierarhijo med elementi žive in nežive narave, zato sta npr. pena na morskem valu ali droben list na drevesu enakovredna delom človeškega obraza. Človek je tako kot kamen ali bilka popolnoma vtopljen v lirično simbolizirani pejsaž, ker je neproblematična in neproblematizirana, nedramatična in netragična sestavina narave, ne pa njen (zahodnjaški) ojdipovski, patetični »zunanji« obsojevalec in osvajalec. Tudi če je na japonskem lesorezu ena sama figura človeškega bitja, je ta »portret« tako rekoč brez individualnosti, saj je obraz, presojen od svoje notranje praznine, neredko povsem podrejen draperiji ali pa je kvečjemu včasih groteskno zmaličen (takšna karikatura je le varianta »nihilizma«). V Evropi pa je impre-

sionizem s svojim specifičnim »vzhodnjaštvom«, ki se kaže predvsem kot disperzija predmeta v svetlobi in atmosferi, zasnoval likvidacijo evropskega subjekta, kar je v poznejših konsekvencah pripeljalo do tega, da v moderni zahodni umetnosti človeška figura funkcionira le kot groteskna deformacija, kolikor se seveda sploh pojavlja. Vsebinski nivo japonskega lesoreza torej zmeraj kljub najrazličnejšim »vsebinam« razkriva svojevrstno »nevsebinkost«, se pravi, da gre za označevanje, ki je pravzaprav brez označenega: označeno je praznina, nič. Slika se ne zastavlja kot nevrotično radikaliziran eksistencialni problem, temveč kot »flegmatična« dekoracija pred neskončno praznino, zato je »brez sporočila«. Njeno sporočilo je odsotnost sporočila, ker je sporočilo »nečitljivo«, saj je njegov edini praktični namen okrasiti praznino. Dekorativni idealizem je bistveni nihilizem, ki se vzdržuje s totalitarni ekonomijo rituala v prostoru nič za nič. Totalitarizem ritualnega označevalca, ki ne pozna označenega, vzpostavlja avtarkičen projekt v niču, vendar je ta navidezno nedialektični nihilizem nekaj drugega, kot pa si pod »zloglasnim« pojmom nihilizma navadno predstavlja (zahodnjaški) kvazipozitivistični moralizem. »Absolutistični« orientalec ima v svoji avtentični poziciji namreč zmeraj skrit še kakšen hudomušno dialektičen adut. Ta skriti adut (adut, ki ga ni) dela orientalca »nečitljivega« za zahodnjaka. Kljub sodobni planetarni komunikaciji, ki v marsičem zbljuje dele sveta, je takšen »adut« še zmeraj tisti »banalni bananin olupek«, na katerem običajnemu zahodnjaku največkrat spodrsne; absolutizem je relativizem.

Omenjene »dialektične adute« je mogoče slutiti prav v subtekstualnem nihilizmu japonske slike, ker je to hkrati absolutni nihilizem in absolutni ritual, se pravi stroga zavezanost svetemu, ki pa se izpričuje na sledi stalne »avtosubverzije«. Kot značilen primer orientalskega subverzivnega »obrata« znotraj zahodne »trojne slike sveta« (prim. Nietzsche, Heidegger) je mogoče vzeti enega od Hirošigejevih lesorezov iz cikla *Fudžijama*. Razvrstitev temeljnih elementov od spodaj navzgor je: morje, kopno, nebo. Morje in nebo povsem obvladujeta prostor vizije, kopno je le ozek pas v sredini med njima in planina na njem je komajda opazna, človeško bitje je — podobno kot na Monetovi *Impresiji* — le drobna pika ali madež v čolnu. Razburkano morje sili v ospredje, z enim valom se celo vzpenja v nebo, vendar to valovanje ni nekakšno slepo, elementarno divjanje vseprek, temveč povsem služi pretehtano zaokroženi kompoziciji. Celu pene na valovih se razpršujejo kot drobno cvetje, tako da prav vsi elementi slike — skupaj z značilno pisavo v obrobni napisih — prispevajo k brezhibni skladnosti te virtuozne kaligrafije: krožno prepletanje vode, zemlje, zraka. Temelj slike je voda (morje) kot simbol nestalnosti, neprenehnega obračanja, večne dialektike in subverzije (tudi t. im. »trojanski konj« v grškem mitu je prišel z morja). Na sliki z naslovom *Ob reki Francoza Corota*, enega od članov t. im. barbizonske šole, ki je s svojim neakademskim slikarjem v naravi predhodnica impresionizma, pa je trojni model drugačen: kopno, voda, nebo. Temelj je torej kopno, ki je v ospredju slike čvrsto fiksirano in na njem sta celo razvidno oblikovani človeški figuri, voda pa je povsem ujeta med prednji in zadnji segment kopnega. Slika potemtakem izhaja iz tradicionalnega, »evropsko«

racionalnega človeškega izkustva, da je človek utemeljen v trdnih tleh (Heidegger: »zemlja kot človekovo prebivališče«) in da v glavnem le iz te perspektive zanesljivo doživlja svet. Triadni model na Monetovi *Impresiji* je seveda takšen kot pri omenjenem primeru iz Hirošigeja: osnova je morje, deli kopnega pa se komajda nazirajo med vodo in nebom. Hudomušnost »dialektičnega aduta« je v tem, da je zahodnjak postavljen pred uganko: če formalnemu modelu *morje-kopno-nebo* ustreza vsebinski mitološki model *podzemlje-svet-nebesa*, kateri element je potemtakem avtentično peklenški: *morje ali zemlja*? Najbrž Ojdip na to vprašanje »vzhodnjaške sfinge« nima kaj odgovoriti, se pravi, da lahko ustrezno odgovori le z molkom. To pa je seveda »vzhodnjaški« odgovor, za katerega nikoli ni jasno, koliko je zares neodvisen od cenzorjevega (»sfinginega«) pečata, ki (v jap. lesorezu) določa pravila ikonografije.