

Mina Grčar

Iz vzhodnoazijskega v slovenski prostor: zgodba bronastega kadilnika iz obdobja modernizacije

Ko govorimo o zbirateljstvu, nas še posebej navdihujejo zgodbe predmetov, ki so v teku svojega življenja prepotovali velike razdalje. Pri tem so bili vzeti iz enega kulturnega konteksta ter umeščeni v sekundarno družbeno in kulturno okolje, kjer so pogosto privzeli nove vloge in pomene ali celo spremenili rabo. Kot takšni ne razkrivajo samo družbeno-političnega, zgodovinskega in ekonomskega ozadja ter estetskih idealov svojega primarnega, pač pa tudi sekundarnega okolja, in kar je še pomembnejše, naravo stikov med obema. V to kategorijo sodijo predmeti vzhodnoazijskega izvora, kakršne so v drugi polovici 19. in v začetku 20. stoletja k nam prinesli raznovrstni popotniki in zbiralci, ki so se v Vzhodni Aziji mudili iz najrazličnejših razlogov. Med njimi najdemo umetnino, ki se nahaja v Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike v Pokrajinskem muzeju Celje (PMC): velik, sijajno izdelan in bogato okrašen bronast kadilnik v obliki slona, ki na hrbtu prenaša elegantno kitajsko pagodo. Ob podrobnejšem ogledu predmeta se razkrije bogat preplet kitajskih motivov in simbolov, medtem ko nas posamezni detajli pripeljejo do ugotovitve, da gre pravzaprav za delo umetnika, ki je ustvarjal v obdobju Meiji (1868–1912) na Japonskem. A s kolikšno gotovostjo lahko rečemo, kje točno, za koga in v kakšnih okoliščinah je bil predmet izdelan? Kakšna je njegova zgodba, po kakšni poti in kdaj je iz vzhodnoazijskega okolja prišel k nam kot zbirateljski predmet? Namen pričujočega članka je poskusiti v kar največji meri rekonstruirati zgodbo kadilnika ter nakazati na smernice nadaljnjega raziskovanja. V nadaljevanju zato opisu predmeta najprej sledi oris njegove vloge in pomena v Vzhodni Aziji, torej njegovem primarnem okolju, nato pa se članek osredotoči na kontekst izmenjav med vzhodnoazijskim in slovenskim prostorom ob koncu 19. in začetku 20. stoletja. Ob tem analizira tiste lastnosti predmeta, ki bi lahko razkrivale podrobnosti iz njegovega življenja v sekundarnem okolju.

1 Bronasti *kōro* v obliki slona s pagodo

Veliki bronasti kadilnik (kitajsko *xianglu* 香爐 oziroma japonsko *kōro* 香炉) v višino meri skoraj 62 cm, zaradi česar še bolj do izraza pride kompleksna zgradba predmeta. Sestavljen je iz treh kosov, ki jih je možno razstaviti. Spodnji del predstavlja figura slona, ki služi kot podstavek in funkcionalni del kadilnika, torej kot posoda za kadilo.



DOI:10.4312/ars.14.2.103-118

Zgornji del, pagoda na slonovem hrbtu, je dalje sestavljen iz dveh kosov – iz spodnjega nadstropja in zgornjega nadstropja s streho. Celotna pagoda služi kot pokrov kadilnika, njena okna pa kot odprtine, namenjene izhajanju dišečega dima (Slika 1).



Slika 1: Bronasti kadilnik kōro v obliki slona s pagodo, PMC (foto: Mina Grčar, 2018).

Slon predstavlja najpomembnejši del kadilnika, hkrati pa je tudi osrednji nosilec simbolike umetnine. V podobi slona s pagodo na hrbtu lahko prepoznamo kitajski motiv *taiping youxiang* 太平有象 oziroma »slona, ki prinaša mir«. Ta simbolizira srečo, mir, blaginjo, obilje in dolgo življenje. V upodobitvi slona so prepoznavne značilnosti kiperskega upodabljanja slonov iz kitajske dinastije Ming (1368–1644): močno in uravnoteženo telo daje vtis življenja, slonov obraz je spokojen in izraz miroljuben, kroglasta stopala s petimi prsti spominjajo na levje šape, rilec pa se zaključuje v obliki kobre in

je obrnjen navzgor, kar naj bi še okrepilo pomen sreče in bogastva (Slika 2). Hrbet je prekrit z okrasno odejo, kar nakazuje na to, da je upodobljen paradni slon, kakršni so nastopali v ceremonijah in praznovanjih na kitajskem cesarskem dvoru, na vsaki strani pregrinjala pa se vije zmaj (kitajsko *long* 龍). Dvonadstropna šestkotna konstrukcija, ki jo slon nosi na hrbtu, privzema obliko značilne kitajske pagode (*ta* 塔), kakršna se je arhitekturno razvila v času dinastije Tang (618–907), z več nadstropji, močno ukriavljenimi strešnimi zaključki in zašiljenim vrhom. Na vrhu pagode se nahaja okrogel zaključek – disk, znotraj katerega se prepleta še en zmaj.

Celotna upodobitev se tako na prvi pogled zdi nadvse kitajska, dokler pozornosti ne preusmerimo na posamezne detajle, in sicer na zmaja, ki se vijeta vsak na svoji strani slona, ter zmaja, ki se zvija znotraj obroča na strehi pagode. Ti so, čeprav zelo podobni kitajskim, upodobljeni s tremi prsti, zato gre očitno za japonske zmaje (japonsko *ryū* 龍), sam kadilnik pa je kljub kitajski obliki najverjetneje japonskega izvora. V splošnem namreč velja, da so kitajski zmaji upodobljeni s štirimi kremplji oziroma s petimi, če gre za cesarskega zmaja, japonski pa s tremi (Tho, 2015, 47) (Slika 3). Tako lahko z precejšnjo verjetnostjo sklepamo, da je bil kadilnik izdelan na Japonskem, in sicer v obdobju Meiji. To je nenazadnje prineslo razcvet japonske kovinarske umetnosti, s čimer bi nemara lahko pojasnili tudi velikost kadilnika, saj v prejšnjih obdobjih in na Kitajskem navadno niso izdelovali tako velikih bronastih okrasnih predmetov za domačo uporabo. Hkrati je bil to čas intenzivnih stikov med vzhodnoazijskim in evropskim prostorom, kar je ponujalo obilo možnosti za izmenjavo kulturnih dobrin in prehajanje umetniških predmetov, kot je obravnavani kadilnik, iz enega okolja v drugega.



Slika 2: Navzgor obrnjen rilec v obliki kobre, PMC (foto: Mina Grčar, 2018).



Slika 3: Triprsti japonski zmaj na slonovem boku, PMC (foto: Mina Grčar, 2018).

Glede na inventarne knjige kadilnik spada med predmete, ki so v muzej prišli iz celjskega Federalnega zbirnega centra, kamor so bili prepeljani po vojni in bili pred tem precej skopo popisani.¹ Odkrivanje podatkov o njegovi preteklosti in o zadnjem lastniku je zato še toliko večji izziv. Za nameček ima *kōro* odstranjeno oznako obrtnika oziroma delavnice na dnu, torej na slonovem trebuhu. Videti je, kot bi bilo dno izrezano in potem znova zadelano s kosom kovine (Slika 4). Kaj bi lahko bil razlog temu?

¹ Tako imenovani Federalni zbirni centri (FZC) so bili ustanovljeni po drugi svetovni vojni v okviru Zakona o zbiranju, čuvanju in razdeljevanju knjig in drugih kulturno znanstvenih in umetniških predmetov, ki so postali državna last po odloku antifašističnega sveta Narodne osvoboditve Jugoslavije iz leta 1944. Poleg osrednjega zbirnega centra v Ljubljani so bili ustanovljeni še okrožni centri v Mariboru, Celju in Novem mestu (Vampelj Suhadolnik, 2019, 104).

Bi nam ta detalj lahko pomagal razkriti, kaj se je s predmetom na neki točki njegovega življenja dogajalo, verjetno že v sekundarnem okolju? Vsekakor pa je bil že pred tem uporabljan kot kadilnik, bodisi še v prvotnem ali nemara celo sekundarnem okolju, na kar lahko sklepamo po ostankih saj in pepela v njegovi notranjosti.



Slika 4: Izrezano in znova zaprto dno kadilnika, PMC (foto: Barbara Trnovec, 2018).

2 Bronasti *kōro* in njegovo življenje v Vzhodni Aziji

Čas, v katerem je nastal kadilnik, predstavlja obdobje hitrih in korenitih političnih, družbenih in ekonomskih sprememb v vzhodnoazijskem in evropskem prostoru. Za Kitajsko je konec 19. stoletja pomenil zadnja desetletja izdihujoče mandžurske dinastije Qing (1636–1912), konec več kot dvatisočletne cesarske vladavine in prehod v moderno dobo. Na Japonskem je istočasno teklo obdobje Meiji, ko je vladal cesar Meiji (1852–1912) in ki je predstavljalo čas intenzivne modernizacije države in družbe po zahodnem vzoru. Kitajska je po katastrofalnih porazih v dveh opijskih vojnah (1839–1842 in 1856–1860) padla v praktično polkolonialen položaj. Z odpiranjem pristanišč za zahodnoevropski in ameriški kapital so v velikih obalnih mestih postopoma dobili prevlado tujci, ob tem pa se je krepil tudi sloj domačih kapitalistov in premožnega meščanstva (Saje, 2004, 65, 79–89). Spričo kitajske izkušnje in strahu, da bi zahodne kolonialne velesile podobno razkosale njeno ozemlje, je Japonska ubrala drugačno

politiko. Leta 1868 je s koncem obdobja Edo (1600–1868) prišlo do obnove Meiji, ki je prinesla konec izolacionistični politiki šogunata Tokugawa 徳川 in popolno rehabilitacijo cesarske oblasti. Sledili so intenzivno zahodnenje² institucij, hitre tehnološke inovacije in sprostitve trgovine, ob čemer je Japonska pričela izvajati svojo imperialistično politiko v Vzhodni Aziji (Tsuji, 2019, 395–399).

Z odpiranjem zunanjemu svetu so tako kitajska kot tudi japonska pristanišča kmalu pričela preraščati v velika kozmopolitanska središča, kakršen je bil na primer Shanghai na kitajski obali. Tam se je mešalo tradicionalno in moderno, krepil se je nov meščanski sloj, vse pogosteje pa je pot tja zanesla tudi najrazličnejše tuje obiskovalce. Nov sloj modernega meščanstva je potreboval nove dekorativne izdelke in uporabne predmete, primerne tej mešanici starih in novih življenjskih stilov. V kitajskih mestih se je razvil nov umetniški okus, ki se je oddaljil od tradicionalne estetike in umetnosti, namenjene tradicionalnim izobraženskim in uradniškim krogom. S koncem starega reda se je podobno dogajalo na Japonskem, kjer so novi umetniški slogi v sebi združevali tradicionalno japonske in kitajske motive, zahodni realizem in nove tehnike izdelave (Tsuji, 2019, 395–399). V povezavi z radikalnimi družbenimi spremembami se je še posebej razcvetela umetnost obdelovanja kovin ter izdelovanja kovinskih, zlasti bronastih predmetov za domači in tuji trg.

2.1 Japonska umetnost obdelovanja kovin v obdobju Meiji

Umetnost obdelovanja kovin je imela na Japonskem močno, večstoletno tradicijo. Pred obdobjem Meiji je bila Japonska fevdalna družba, ki ji je vladal vojaški razred *bushijev* oziroma samurajev. Da bi še dodatno pokazali na svojo moč, so ti potrebovali umetelno izdelane in bogato okrašene *katane*, bodala, oklepe in ostalo vojaško opremo. Prav tako so umetniški izdelki iz kovine nastajali za uporabo v številnih budističnih templjih. V teku stoletij se je oblikovala cela vrsta šol in delavnic, ki so se ukvarjale s prefinjeno izdelavo razkošnih kovinskih predmetov, od katerih so se nekatere specializirale za kovanje mečev in nožev, druge za okraševanje oklepov, spet tretje za oblikovanje predmetov za tempeljsko rabo (Sly, 2018). Z začetkom obnove Meiji, rehabilitacijo cesarjeve oblasti in uvedbo moderne vojske je bila samurajem odvzeta politična moč in leta 1876 jim je cesar prepovedal nositi orožje. Svoj vpliv in bogastvo so tedaj izgubili tudi budistični samostani in mnoge je doletelo uničenje. S propadom samurajskega razreda in siromašenjem budističnih templjev je velika večina kovinarskih obrtnikov in umetnikov kar naenkrat ostala brez dela. Namesto orožja ter predmetov, namenjenih samurajem ali templjem, so zato zdaj pričeli

2 V strahu pred usodo kolonizacije s strani zahodnih kolonialnih sil se je prej izolirana in fevdalno urejena Japonska pričela pospešeno modernizirati in industrializirati. Pri tem je privzela izrazito zahodne ideje znanosti, tehnologije, filozofije, politike in prava ter celo zahodne estetske standarde (After Feudalism, 2004).

izdelovati »moderne« dekorativne predmete, od umetelno izdelanih šatulj, posod in vaz do razkošno okrašenih svečnikov, kadilnikov *kōro* in okrasnih kipcev *okimono* 置物³ (Impey, 1984, 685). Po številnih delavnicah in umetnikih, ki so se ukvarjali z obdelovanjem brona, je tedaj še zlasti slovel Kjoto (Sly, 2018). Oblikovanje kovin je iz obrti preraslo v cenjeno umetnost in številni od teh umetnikov so si s svojimi sijajnimi deli prislužili zvoneča imena v krogih zbiralcev umetnin. Nekateri so izdelovali prestižne dekorativne predmete v modernih, stiliziranih ali realističnih slogih, ki so bili po okusu tujih kupcev. Spet drugi so ohranili status obrtnikov ter se držali bolj tradicionalnih stilov in motivov ter proizvajali predmete, namenjene vzhodno-azijskemu trgu.

V slednjo kategorijo bi lahko uvrstili tudi obravnavani kadilnik iz celjskega muzeja. Kljub temu da gre za umetnino japonske izdelave, spričo takratne japonske ekspanzionistične naravnosti obstaja možnost, da je bila ulita in skovana kje drugje v Vzhodni Aziji. Do konca 19. stoletja je Japonska namreč že obvladovala Korejo (po letu 1875) in Tajvan (po letu 1895)⁴, do konca 30. let 20. stoletja pa tudi dele severne Kitajske. To je sprožilo preseljevanje številnih japonskih obrtnikov na ta območja (After Feudalism, 2004). Kadilnik je bil tako morda kupljen in uporabljan v kakem drugem vzhodnoazijskem okolju pod japonsko vladavino. Konec koncev so imeli kadilniki v celotnem vzhodnoazijskem prostoru že stoletja dolgo tradicijo in so bili široko uporabljani ob najrazličnejših priložnostih.

2.2 Vzhodnoazijska kultura kadilnikov in motiv *taiping youxiang*

Uporaba kadilnikov je bila v Vzhodni Aziji prisotna že v času arhaične Kitajske oziroma dinastij Shang (ok. 1554 pr. n. š.–ok. 1046 pr. n. š.) in Zhou (ok. 1046–256 pr. n. š.). Slednji sta znani po kulturi obrednih bronastih posod, med katerimi najdemo tudi številne kadilnike. Še posebej se je uporaba kadilnikov v duhovne namene razširila v dinastiji Han (206 pr. n. š.–220) in z razmahom budizma, v času dinastije Tang in nemara že prej pa so se kadilniki pričeli vse pogosteje uporabljati tudi v povsem posvetne namene, bodisi za odišavljanje prostorov, ustvarjanje vzdušja ali zgolj za odganjanje mrčesa. Skupaj z budizmom se je kultura kadilnikov nekako v tem času iz Kitajske prenesla še v Korejo in na Japonsko, kjer so se prav tako kot na Kitajskem kaj kmalu uveljavili tudi kot prestižni predmeti v vsakdanjem življenju višjih slojev (Rosen Stone, 2004, 94). Zlasti z razcvetom kovinarske umetnosti v obdobju Meiji so priljubljeni postali veliki bronasti kadilniki, kakršen je tudi kadilnik iz celjskega muzeja, oblikovan po motivu *taiping youxiang*, torej »slonu, ki prinaša mir«.

3 Japonski izraz *okimono* 置物 bi dobesedno lahko prevedli kot »stoječ predmet«. Nanaša se lahko na kakršen koli okrasni kipec manjših dimenzij, funkcija katerega je izključno dekorativna (Sly, 2018).

4 Več o tem v Berdajs, 2019, 276, 281.

Motiv *taiping youxiang* vselej predstavlja podobo slona (kitajsko *xiang* 象), ki na hrbtu prenaša tovor. Najpogostejše je to velika vaza, lahko pa tudi katerikoli drug predmet, na primer pagoda, nosilnica, lotosov cvet ali človeška figura, ki jezdi slona. Na Kitajskem je bila že dolgo pred prihodom budizma razvita domača kultura slonov, saj je imela, sodeč po arheoloških najdbah raznoraznih predmetov v obliki slona, žival močno vlogo že v bronastih kulturah dinastij Shang in Zhou. V poznem Hanu in v stoletjih po njem so se s prihodom budizma kitajske upodobitve slonov in njihov pomen zlili z izvorno indijskimi motivi, budistično ikonografijo in načini upodabljanja (Kim, 2014, 135). Slonova podoba je v kitajskem kulturnem okolju v teku stoletij pridobila še vrsto novih pomenov, od modrosti, duhovne trdnosti in preudarnosti, vse do dolgoživosti, sreče, obilja, miru in blaginje. Slednje je bilo tesno povezano s kitajsko tradicijo tvorjenja simbolnih pomenov na podlagi enako ali podobno zvencečih pismenk, kar je nemara najbolj nazorno izraženo prav v upodobitvi slona s tovorom na hrbtu, torej motivu *taiping youxiang*.

Poimenovanje motiva verjetno izvira iz kitajskega idiomu, ki dobesedno pomeni »kjer vlada mir, tam so ugodna znamenja« (Bartholomew, 2006, 237). Pregovor so skladno s tradicijo besednih iger pričeli ponazarjati s podobo slona, ki na hrbtu nosi veliko vazo. Pismenka za »slona«, *xiang* 象, se namreč piše in izgovarja enako kot pismenka za »znamenje«, *xiang* 象. *Taiping* 太平 medtem pomeni »mir« oziroma »veliki« ali »vesoljni mir«, kar je ponazorjeno z velikansko vazo na slonovem hrbtu. »Vaza«, *ping* 瓶, namreč zveni podobno kot »mir«, *ping* 平, zato slon simbolično prinaša mir, srečo in blaginjo ali celo dolgo življenje. Še zlasti se je ta umetniški motiv uveljavil v času dinastije Ming in ostal priljubljen tudi v času dinastije Qing. Predmeti in umetnine iz teh obdobj se velikokrat pojavljajo tudi v obliki slona, ki na hrbtu namesto vaze nosi kitajsko pagodo (*baota* 寶塔). V budistični tradiciji pagoda že sama po sebi simbolizira mir in predstavlja ugodno znamenje. Arhitekturno izvira iz indijske stupe (*shelita* 舍利塔), ki je bila izvorno namenjena hrambi budističnih relikvij, kadilniki v obliki te pa so bili značilni že za indijski budizem. Tako ni nenavadno, da so se tudi na Kitajskem uveljavili kadilniki v podobi pagode, največkrat na slonovem hrbtu. Tudi sloni so bili pogosta oblika kadilnikov že vsaj od dinastije Tang dalje, kar pa je poleg tega, da prinašajo srečo, zopet možno razlagati na podlagi uporabe enakozvočnic. »Slon« (*xiang* 象) namreč zveni podobno kot »dišava« ali »dišeč« (*xiang* 香), zato ni presenetljivo, da so posode in stekleničke za shranjevanje dišav in kadil pogosto privzele prav podobo slona (Bjaaland Welch, 2008, 261–262).

Kot tako kompleksen in simbolnih pomenov poln motiv je slon na Japonsko zašel s kulturnimi in trgovskimi izmenjavami s Kitajsko. S sloni (japonsko *zō* 象), ki niso nikdar poseljevali japonskega ozemlja, so se Japonci spoznali šele prek upodobitev in opisov, kakršne so v 6. ali 7. stoletju s Kitajske prinesli prvi budisti. Upodabljanje slonov je v japonski umetnosti v veliki meri ostalo omejeno na prevzemanje budističnih

in značilno kitajskih motivov. Od 17. stoletja dalje se je podoba slona razmahnila kot priljubljen motiv znotraj številnih dekorativnih umetniških zvrsti, kot so okrasni kipci *okimono* in figurice *netsuke* 根付⁵ (Volker, 1975, 68–69). Trend upodabljanja slonov se je nadaljeval tudi v obdobju Meiji, ko so podobe teh živali v najrazličnejših stilih in oblikah oživele v bronu. To še posebej velja za izdelovanje velikih bronastih kadilnikov *kōro* v obliki slona. Umetniki, ki so ohranjali tradicionalne in kitajsko navdahnjene motive, so večinoma izdelovali kadilnike, dostopne navadnim kupcem iz meščanskega sloja, ki se je pričel krepiti v 19. stoletju (Sly, 2018).

Med tovrstne izdelke spadajo tudi kadilniki s podpisom obrtnika Fukuija Yoshi-ujija 福井吉氏 (izgovarja se tudi »Kichishi«). O njegovi delavnici ni veliko znanega, glede na še obstoječa dela pa bi lahko sklepali, da je obratovala celo drugo polovico 19. in nemara celo v začetku 20. stoletja, pri čemer se je specializirala za izdelovanje velikih bronastih kadilnikov v obliki slona s kitajsko pagodo na hrbtu, na las podobnih primerku iz celjskega muzeja (Robert Mangold, lastnik dražbene hiše *The Kura* v Kjotu, osebna komunikacija, maj 2018). Glede na umetelno izdelavo in sporočilnost slednjega bi lahko domnevali, da je šlo za darilo, kakršna so si podarjali znotraj premožnejših meščanskih krogov. Lepo vidni ostanki pozlate govorijo v prid temu, da kadilnik ni bil veliko uporabljan, pač pa je, po vsej verjetnosti v sekundarnem okolju, služil predvsem kot dekorativen, zbirateljski predmet. Njegova prisotnost in možni načini prenosa v naše okolje pa lahko razkrijejo marsikateri trend ter naravo izmenjav med vzhodnoazijskim in slovenskim prostorom tistega časa.

3 Bronasti *kōro* in njegovo življenje v slovenskem prostoru

Družbeno-politično dogajanje v evro-ameriškem in vzhodnoazijskem prostoru, ki je konec 19. stoletja prisililo več stoletij zaprti Kitajsko in Japonsko k odpiranju, je pospešilo intenzivnost stikov med temi deli sveta. To je med drugim spodbudilo tudi obtok najrazličnejših vzhodnoazijskih predmetov, ki so jih v evropski prostor prinašali različni popotniki in zbiratelji ali pa so v Evropo prišli kot diplomatska darila, v okviru trgovskih izmenjav ali celo kot posledica plenjenja in ropanja s strani kolonialnih sil. S svojo »eksotičnostjo« so med evropsko aristokracijo in meščanstvom predstavljali ne zgolj kuriozitetu, pač pa celo nekakšen statusni simbol. Ob koncu 19. stoletja je zbiranje vzhodnoazijskih predmetov postalo že dokaj sistematično, ob tem so se porodili razni sejmi in dražbe vzhodnoazijskih umetnin, nedolgo za njimi pa so se pojavile celo trgovine, ki so se specializirale za prodajo vzhodnoazijskih predmetov (Vampelj Suhadolnik, 2019, 100–103).

5 *Netsuke* 根付 so miniaturni kipci oziroma majhne figurice, najpogostejše rezljane iz slonovine ter namenjene zapiranju in obteževanju mošenj, kakršne so nosili privezane na pas oziroma *obi* 帶 kimona. Izdelovati so jih pričeli v 17. stoletju, vrhunec in kmalu zatem zaton pa je umetnost rezljanja figuric *netsuke* doživela ravno v 19. stoletju (Sly, 2018).

Če je bilo tovrstno navdušenje nad vzhodnoazijskimi predmeti sprva zamejeno na zahodnoevropski in občasno severnoameriški prostor, se je od tam širilo tudi v druge dele Evrope, vključno z avstro-ogrsko monarhijo (Čeplak Mencin, 2012, 29). V primerjavi s kolonialnimi velesilami, kot sta bili Velika Britanija in Francija, je Habsburška monarhija, del katere je bil tudi slovenski prostor, na vzhodnoazijsko prizorišče stopila razmeroma pozno. Kljub temu je to sprožilo prvi val potovanja, znotraj katerega lahko ločimo več skupin popotnikov, ki so se v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju s slovenskega etničnega ozemlja podajali v vzhodnoazijske dežele. Med njimi je bilo največ pomorščakov, ki so v službi avstro-ogrske mornarice odrinili na pot kot častniki, podčastniki ali pa zgolj navadni mornarji ter služili na avstrijskih vojnih in trgovskih ladjah. Pogosto so se jim pridruževali frančiškanski in salezijanski misijonarji, ki so v vzhodnoazijski prostor odhajali z namenom širjenja vere ali pa tudi iz želje po spoznanju daljnih krajev in njihove kulture. Poleg tega so bile misije, ki so jih imele avstro-ogrske ladje, tudi diplomatske in znanstveno-raziskovalne narave, zato so jih spremljali diplomati, raziskovalci, znanstveniki in ostali strokovni sodelavci, hkrati pa so se s tem odprla tudi vrata za vse številčnejše popotnike in pustolovce (Marinac, 2017, 14–18). Vse te skupine ljudi so predstavljale pisano množico posameznikov, ki so se iz zelo različnih razlogov podajali v tedaj daljni svet Vzhodne Azije. Domov so se vračali z bogatimi zgodbami in spomini, ki pa so jih še dodatno podprli s številnimi predmeti, kakršne so prinašali s poti.

3.1 Zbirateljska kultura vzhodnoazijskih predmetov v slovenskem okolju

Število, kvaliteta in nabor vzhodnoazijskih predmetov, ki so jih posamezniki kupovali ali kako drugače zbirali na potovanjih, sta bila močno podvržena njihovemu statusu, njihovi ekonomski moči ter ne nazadnje naravi njihovih potovanj in osebnih zanimanj.⁶ Običajnim pomorščakom ter individualnim popotnikom in pustolovcem so bili dostopni predvsem manjši, cenejši predmeti, na primer razglednice in primerki tako imenovane izvozne umetnosti, namenjeni kot spominki za tuje obiskovalce. Pomorščaki višjega čina, diplomati in različni strokovni sodelavci so imeli medtem v obliki raznih uradnih sprejemov veliko večjo možnost pristnega stika s premožnejšimi sloji domačinov in z njihovim načinom življenja. Poleg tega je bila precej večja tudi njihova kupna moč, zato so lahko kupovali in domov prinašali ne le večje število predmetov, temveč tudi bolj dragocene primerke. Imeli so tudi mnogo boljše možnosti transporta, zato so njihovi predmeti pogosto večjih dimenzij (Vampelj Suhadolnik, 2019, 113–117). Tako so domov uspeli pripeljati dragocene kose porcelana, pohištva, vezenin, paravanov in ne nazadnje tudi kovinske kadilnike, ki so bili izdelani za premožno in vplivno lokalno prebivalstvo.

6 Več o tem v Berdajs, 2019, 270.

Če je slovenski lastnik obravnavanega kadilnika predmet v Vzhodni Aziji kupil sam, bi moral tako najverjetneje pripadati tem skupinam ljudi, ki so si lahko privoščili nakup in transport tako velikega predmeta. Druga možnost je, da je predmet dobil v dar ali pa ga preprosto kupil na dražbi. Namig o zadnjih lastnikih kadilnika bi morala lahko iskali v njegovi lepo zloščeni površini in ohranjeni pozlati, medtem ko nam nemara lahko marsikaj razkrije tudi odstranjeni podpis umetnika na njegovem dnu.

3.2 Zloščena površina in skrivnostno odstranjen pečat umetnika

Ko govorimo o kovinskih izdelkih, zlasti velikih bronastih umetninah iz obdobja Meiji, med najpomembnejše kategorije vrednotenja poleg umetelnosti izdelave spada barva zlitine, pozlata in patina, ki jo predmet pridobi s staranjem oziroma z oksidacijo na površini. Patina ima še prav poseben pomen v tradicionalni japonski estetiki, v kateri pomembno mesto zavzema estetika *wabi-sabi* 侘寂. V tej se prava lepota življenja nahaja ravno v njegovi minljivosti in nepopolnosti oziroma njegovi podvrženosti zobu časa. Koncept oziroma izraz *wabi* 侘, ki pomeni »preprosta« ali »prezrta lepota«, se je najprej pojavil v poeziji, nadalje pa se je razvil in uveljavil predvsem kot estetska kategorija v filozofiji in umetnosti, prežeti z estetiko budizma *zen* 禅 (kitajsko *chan* 禪). *Sabi* 寂 medtem izvirno pomeni »samoto«, stanje »opuščenosti« ali celo »rjo«, kasneje pa se je v povezavi z izrazom *wabi* razvil nov pomen nečesa, kar je zarjavelo in kar je s časom pridobilo patino, s tem pa poseben čar in lepoto (Parkes in drugi, 2018).

Estetika *wabi-sabi*, ki se je prepletla še s šintoistično tradicijo, povezano z naravo, je tako prevladala tudi v občudovanju in vrednotenju umetniških stvaritev in vsakdanjih predmetov, zlasti kovinskih umetnin, predmetov, kot so kadilniki in posode, ter kovinskih arhitekturnih elementov. Kovina ali pozlata s časom razvije posebno patino, ki je del celotnega umetniškega učinka in kaže na naravno staranje in plemeniteje predmeta. Ta pretanjena estetska senzibilnost je bila v nasprotju s tradicionalno evropsko estetiko ter ne nazadnje tudi s kitajskim estetskim čutom, kadar je šlo za vrednotenje kovinskih predmetov. V evropski in kitajski umetnosti sta bila blišč in kljubovanje času namreč estetski ideal, medtem ko za estetiko starega in estetiko ruševin znotraj prevladujočih, kanoniziranih umetniških trendov in tokov tradicionalno ni bilo veliko posluha (Parkes in drugi, 2018).

Pozlata kadilnika je lepo ohranjena in površina zloščena, kar priča o tem, da je predmet zelo verjetno že kmalu po nastanku prišel v roke zbiralca ali trgovca s starinami. Običajen japonski lastnik bi prisegal na naravno patino in zato nemara pustil, da pozlata naravno oksidira, medtem ko je bilo tako Kitajcem kot tudi Evropejcem v navadi, da so bronaste izdelke loščili ter s tem ohranjali svetleč videz kovine (Wue, 2009, 463–480). Če je japonski obrtnik izdeloval takšne kadilnike za celoten vzhodnoazijski trg, bi bil potemtakem lahko njegov prvi lastnik tudi s Kitajske in je predmet, glede na

pepel v notranjosti, še uporabljal kot kadilnik, preden je ta prišel v sekundarno okolje. Po vsej verjetnosti bi lahko več povedali o preteklosti kadilnika, če bi ta na dnu še imel ohranjen podpis delavnice.

V vzhodnoazijskem prostoru ima kultura uporabe osebnih pečatov na vseh področjih življenja dolgo in močno tradicijo, ki se je razvila na Kitajskem ter se od tam razširila tudi v Korejo in na Japonsko. Pečati (kitajsko *yinzhāng* 印章, japonsko *inshō* 印章, korejsko *injang* 印章) so že od nekdaj pomembni v vsakdanjem življenju in v uradnih poslih, še posebej pa v umetnosti. Japonski kovinski izdelki iz obdobja Meiji tako niso bili nobena izjema. Pravzaprav so takrat, ko so številni obrtniki, ki so se ukvarjali z obdelovanjem kovin, pričeli dobivati status slavnih umetnikov, oznake delavnic postale še toliko bolj pomembne. Podpis oziroma pečat slavnega umetnika na kovinski umetnini je v tistem času tako doma kot v tujini močno dvignil vrednost izdelka (Sly, 2018). Tudi obravnavani kadilnik v obliki slona s pagodo je na dnu nedvomno nosil oznako delavnice. Številni zelo podobni ali skoraj identični še obstoječi primerki, ki jih danes lahko zasledimo na dražbah in v raznih zbirkah starin, namigujejo na že omenjenega japonskega obrtnika in njegovo delavnico, Fukuija Yoshiuji. Pri večini teh na dnu najdemo oznako umetnika, ki se glasi »izdelal Fukui Yoshiuji« (*Fukui Yoshiuji seiso* 福井吉氏製造) (Robert Mangold, lastnik dražbene hiše *The Kura* v Kjotu, osebna komunikacija, maj 2018). Vendar pa ima obravnavani predmet oznako na slonovem trebuhu izrezano ter dno ponovno zaprto s kosom druge kovine (Slika 4). Zato je povezavo z omenjenim umetnikom kljub veliki verjetnosti v tej fazi brez dodatnih analiz nemogoče z gotovostjo potrditi.

Podobno lahko zaenkrat zgolj ugibamo o razlogih za odstranitev umetniškega pečata in o nekdanjih lastnikih. Glede na sicer odlično ohranjenost kadilnika lahko sklepamo, da je bil malo uporabljan, zato ni prav verjetno, da bi bilo dno prežgano. Tudi sicer je videti, da je bila oznaka izrezana v obliki povsem pravilnega kroga, zato je nemara šlo za namerno odstranitev in predelavo. Spričo danes znanih podatkov o obravnavanju vzhodnoazijskih predmetov v evro-ameriškem prostoru ob koncu 19. stoletja in v prvi polovici 20. stoletja se ponujajo tri različne možnosti, zakaj bi do tega lahko prišlo.

Ena od njih nakazuje na to, da ga je lastnik v sekundarnem okolju želel uporabiti drugače. V Evropi uporaba kadilnikov po hišah ni bila v navadi, zato so predmet morali želeli predelati na primer v svetilko, za kar pa ga je bilo treba na dnu odpreti. Druga možnost je ta, da je bila oznaka japonskega obrtnika odstranjena po drugi svetovni vojni, ko so z dragocenih predmetov namerno odstranjevali japonske in nemške oznake (Sly, 2018). Vendar to v primeru obravnavanega kadilnika ni najbolj verjetno, saj spada med predmete, ki so bili v Federalne zbirne centre večinoma prepeljani tik po vojni. Kot daleč najbolj verjetna se tako ponuja razlaga, da je bila oznaka odstranjena z namenom prikriti izvor in čas nastanka. V 20. stoletju je bila to pogosta praksa na trgu starin; če je bil predmet kitajskega izvora in iz zgodnejšega obdobja kot konec 19.

stoletja, je to navadno pomenilo znaten dvig cene (Fischer, 2008, 5–8). To bi hkrati nakazalo tudi na to, da je obravnavani predmet slovenski lastnik nemara kupil na dražbi ali pa dobil v dar od nekoga, ki ga je pridobil po tej poti. Mar to pomeni, da imamo potemtakem še tretjo osebo, preprodajalca starin, in morda nekoga, ki je to starino kupil in prinesel oziroma poslal iz Vzhodne Azije? Kakorkoli že, vprašanje o zadnjih lastnikih ostaja odprto, lahko pa upamo, da se odgovori razkrijejo v teku nadaljnega raziskovanja.

4 Zaključek

Impozantni bronasti *kōro* iz zbirke azijskih predmetov v celjskem muzeju, ki nas nagovarja skozi prostor in čas, nam tako v tej fazi odpira veliko več vprašanj, kot pa nam podaja konkretnih odgovorov. Pa vendar to že pomeni prvi korak k osvetlitvi širšega konteksta nastanka predmeta in njegove poti v naš prostor ter podaja smernice za nadaljnje iskanje odgovorov. S svojim dobrohotnim, umirjenim izrazom ter visoko dvignjenim rilcem nas bronasti slon navdaja z vprašanji o kulturnih izvorih takšnih upodobitev ter o simboliki, ki jo je zastopal v okoliščinah, ko je nastal. Slednje predstavljajo obdobje velikih sprememb ter intenzivnih kulturnih izmenjav med vzhodno-azijskim in evropskim prostorom. Lahko bi celo rekli, da je ta priljubljeni tradicionalni kitajski motiv »slona, ki prinaša mir«, simbola blaginje in stabilnosti, v tem dinamičnem, za mnoge kaotičnem času propadanja starega reda in sveta, kot so ga ljudje doslej poznali, dobil še globlji pomen dobrih želja in upanja na boljši jutri. To pa pravzaprav vsebuje občečloveško sporočilo, aktualno v kateremkoli prostoru in času.

Zahvala

Pričujoči članek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429), ki ga iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

Bibliografija

- After Feudalism: Westernization and national identity: Meiji period (1868–1912), *Princeton University Art Museum*, 2004, https://etcweb.princeton.edu/asianart/timeperiod_japan.jsp?ctry=Japan&pd=Meiji/ [12. 4. 2020].
- Bartholomew, T. T., *Hidden meanings in Chinese art*, San Francisco 2006.
- Berdajs, T., Raziskovanje izvora kamna za črnilo iz Zbirke Alme Karlin, *Asian Studies* 23/2, 2019, str. 269–283, doi: 10.4312/as.2019.7.2.269-283.
- Bjaaland Welch, P., *Chinese Art: A guide to motifs and visual imagery*, Boston, Rutland, Vermont, Tokyo 2008.

- Čeplak Mencin, R., *V deželi nebesnega zmaja: 350 let stikov s Kitajsko*, Ljubljana 2012.
- Fischer, F., The art of Japanese craft, 1875 to the present, *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 1, 2008, str. 1–60, doi: 10.1177/41500101.
- Impey, Oliver. Japanese export art of the Edo period and its influence on European art, *Modern Asian Studies* 18/4, 1984, str. 685–697, doi: 10.1177/312344.
- Kim, M., Claims of Buddhist relics in the Eastern Han tomb murals at Horing: Issues in the historiography of the introduction of Buddhism to China, *Ars Orientalis* 44, 2014, str. 134–154, doi: 10.1177/43489801.
- Marinac, B., *Čez morje na nepoznani daljni vzhod: potovanja pomorščakov avstrijske in avstro-ogrske vojne mornarice v Vzhodno Azijo*, Piran 2017.
- Parkes, G. in drugi, Japanese Aesthetics, v: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (ur. Zalta, E.N.), 2018, <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/> [19. 4. 2020].
- Rosen Stone, E., A Buddhist incense burner from Gandhara, *Metropolitan Museum Journal* 39/9, 2004, str. 69–99, doi: 10.1177/40034602.
- Saje, M. *Zadnja dinastija in izzivi sodobnosti: Zgodovina Kitajske od vdora Mandžurcev do ustanovitve Ljudske republike*, Ljubljana 2004.
- Sly, S. Meiji period, *Steve Sly Japanese works of art*, 2018, <https://www.steveslyjapaneseart.com/meiji-period/> [21. 4. 2020].
- Tho, N. N., *The symbol of the dragon and ways to shape cultural identities in Vietnam and Japan*. Ho Chi Minh 2015, <https://harvard-yenching.org/features/hy-i-working-paper-series-nguyen-ngoc-tho-0> [17. 5. 2019].
- Tsuji, N., *History of art in Japan*, New York 2019.
- Vampelj Suhadolnik, N., Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji, v: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji – zbornik EARL* (ur. Rošker, J. in drugi), Ljubljana 2019, str. 93–137.
- Volker, T., *The animal in Far Eastern art and especially in the art of the Japanese netsuke, with references to Chinese origins, traditions, legends, and art*, Leiden 1975.
- Wue, R., Selling the artist: advertising, art, and audience in nineteenth-century Shanghai, *The Art Bulletin* 91/4, 2009, str. 463–480, doi: 10.1177/27801641.

Mina Grčar

Iz vzhodnoazijskega v slovenski prostor: zgodba bronastega kadilnika iz obdobja modernizacije

Ključne besede: vzhodnoazijski kadilnik (japonsko *kōro* 香炉, kitajsko *xianglu* 香爐), japonska kovinarska umetnost obdobja Meiji, kitajski motiv *taiping youxiang* 太平有象, zbirateljstvo vzhodnoazijskih predmetov v Evropi, Vzhodna Azija in slovenski prostor

Bogata zbirka zanimivih vzhodnoazijskih predmetov, ki jih hrani Pokrajinski muzej Celje, se med drugim ponaša tudi z velikim in impresivnim bronastim kadilnikom v obliki slona, ki na hrbtu nosi dvonadstropno pagodo. Ta predstavlja izrazito kitajski in simbolno močan motiv

taiping youxiang 太平有象, a že malo natančnejši pogled razkrije, da je kadilnik (*kōro* 香炉 v japonščini in *xianglu* 香爐 v kitajščini) nemara delo umetnika, ki je ustvarjal v obdobju Meiji (1868–1912) na Japonskem. Kljub temu je točen kraj in datum nastanka težko z gotovostjo potrditi, saj je bil umetnikov pečat na dnu kadilnika v preteklosti odstranjen. Še več vprašanj se odpira spričo prisotnosti bronastega kadilnika *kōro* na območju današnje Slovenije in njegove vloge v novem okolju. Kdo je bil njegov zadnji lastnik? Kdo je odstranil podpis delavnice, in kar je morda še pomembnejše, zakaj? Odgovori na ta vprašanja nam ne bi zgolj pomagali osvetliti zgodbe v ozadju te posebne umetnine, pač pa bi veliko razkrili tudi o estetskih idealih in umetniškem okusu premožnejšega meščanskega sloja na Kitajskem in Japonskem ter zbirateljskih trendih v Evropi, predvsem pa o naravi kulturnih izmenjav med vzhodnoazijskim prostorom ter perifernimi regijami Vzhodne in Jugovzhodne Evrope v poznem 19. in v začetku 20. stoletja.

Mina Grčar

From East Asia to the Region of Present-day Slovenia: The Story behind a Bronze Incense Burner from the Period of Modernization

Keywords: East Asian incense burner (*kōro* 香炉 in Japanese, *xianglu* 香爐 in Chinese), Meiji period metalwork, *taiping youxiang* 太平有象, collecting East Asia in Europe, East Asia and the region of present-day Slovenia

The rich collection of East Asian objects held by the Celje Regional Museum contains, among other interesting pieces, a large and impressive bronze incense burner in the shape of an elephant carrying a two-tier pagoda on its back. The latter evokes a distinctly Chinese motif and auspicious symbol, *taiping youxiang* 太平有象, while a closer examination reveals the censer (*kōro* 香炉 in Japanese and *xianglu* 香爐 in Chinese) was most likely manufactured by an artist active during the Meiji period (1868–1912) in Japan. Nevertheless, it is hard to confirm the exact place and date of its origin, since the artist's seal on the bottom of the censer seems to have been removed. The bronze *kōro* poses even more questions with regard to the way it was introduced to the region of present-day Slovenia and its role in the new environment. Who was its last owner? Who removed the workshop's seal and, perhaps more importantly, why? Answers to these questions would not only help us understand the story behind this particular work of art, but would also reveal a lot about the aesthetic ideals and artistic taste among the well-off urban Chinese and Japanese, about the collecting trends in Europe and, above all, the nature of cultural exchanges between East Asia, and Eastern and Southeastern European periphery in the late 19th and early 20th centuries.

O avtorici

Mina Grčar je doktorska študentka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete v Ljubljani. Diplomirala je iz angleškega jezika in književnosti ter magistrirala iz sinologije. V prvi vrsti se ukvarja s sodobno kitajsko literaturo in kitajsko literarno teorijo, od leta 2019 dalje pa je tudi

članica projektne skupine VAZ (*Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji*, št. J7-9429). Njeno raziskovalno področje poleg sodobne kitajske književnosti zajema tudi kitajsko moderno in klasično književnost, sodobno kitajsko umetnost ter kitajski film in animacijo.

About the author

Mina Grčar is a PhD candidate at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. She holds a BA Degree in English Language and Literature, and an MA Degree in Sinology. She specializes in Contemporary Chinese literature and Chinese literary theory, and has been a member of the VAZ (*East Asian Collections in Slovenia*, no. J7-9429) project team since 2019. Apart from Contemporary Chinese literature, her field of research also includes Modern and Traditional Chinese literature, Contemporary Chinese art, as well as Chinese film and animation.