

BARBARA SWADZYNIAK

BARBARZYŃCA ZA PRZEPIERZENIEM.
PRZEDSTAWIENIA EUROPEJCZYKÓW
NA JAPOŃSKICH PARAWANACH OKRESU *NANBAN*
STUDIUM NA PRZYKŁADZIE PARAWANU KANŌ NAIZENA
PT. *ODJAZD BARBARZYŃCÓW Z POŁUDNIA*

Cipangu to tajemnicza kraina na końcu świata, po raz pierwszy opisana przez Marco Polo, do której nie dotarł nawet sam Krzysztof Kolumb. Jego podróż do Ameryki i okres wielkich morskich eksploracji rozpoczęły walkę między dwoma katolickimi mocarstwami – Hiszpanią i Portugalią o podbijanie nowych terytoriów, włączenie ich do granic swoich imperiów oraz ustanowienie korzystnych szlaków i umów handlowych z nowymi lądami. Portugalczycy zajmowali tereny Afryki, tworzyli swoje kolonie w Indiach i Chinach, Hiszpanie zajęli obie Ameryki, a na Pacyfiku umieścili się na Filipinach. Za to do Japonii jako pierwsi handlarze z Europy dotarli Portugalczycy w 1543 r., zanim hiszpański król Filip II dokonał aneksji ich państwa, a tym samym zyskał na przejściu monopolowych tras handlowych z kluczowymi portami Azji. Pozwoliło mu to pokryć koszt trasy galeonu Manila, która łączyła Filipiny i tereny amerykańskich wicekrólestw z istotnymi miastami Chin i Japonii. Gest ten dał początek fuzji kulturowej i wieloletniemu procesowi syntezy sztuki Dalekiego Wschodu, Europy Zachodniej i Ameryki Południowej.

Kontakty hiszpańskiego mocarstwa z samą Japonią zostały jednak dość szybko ucięte – po objęciu rządów przez szogunat Tokugawy w latach 30. XVII wieku i wprowadzeniu zacieklej polityki izolacji zaczęły się prześladowania chrześcijan, zamknięto porty dla Hiszpanów i Portugalczyków. Kraj pozostał w stosunkach handlowych jedynie z Chinami i Holendrami, ale mimo to japońskie przedmioty docierały do Europy i dalej na zachód dzięki szlakowi z Filipin¹. Ten okres obejmujący lata 1543–1614 oraz powstała w nim sztukę określa się mianem *namban* lub *nanban* (南蛮)². To japońskie słowo zostało zapożyczone z języka chińskiego (*nánmán*),

DOI: 10.4467/23538724GS.22.021.16137

ORCID: 0000-0002-8784-7030

¹ V. Mínguez, I. Rodríguez, *Japan in the Spanish Empire*, „Bulletin of Portuguese-Japanese Studies” 2009, no. 18–19, s. 197.

² W literaturze przedmiotu można spotkać się z dwiema wersjami zapisu i obie wydają się poprawne.

a dosłownie oznacza „barbarzyńców z Południa” [*Southern barbarians*]³ i obcokrajowców (*namban-ji*)⁴.

Temat *namban* można rozpatrywać w szerszym kontekście fenomenu globalnego renesansu – rozumianego jako zjawisko wykraczające poza granice Europy Zachodniej, gdzie w sztuce europejskiej zachodziła synteza motywów i stylistyk pochodzących z kręgów kultury Bliskiego Wschodu, Afryki czy Dalekiego Wschodu (i odwrotnie). Jednak dla mnie szczególnie interesującym zagadnieniem, które postaram się tu przybliżyć, są japońskie przedstawienia z samego początku obecności Europejczyków na wyspie. Po zetknięciu się kultur kontakt między Europą a Japonią zaczął się zacieśniać ze względu na religijne i ekonomiczne interesy. Poprzez stosunki dyplomatyczne sztuka staje się synkretyczna, zaczyna podróżować i spełniać określone wymogi i funkcje – głównie religijne, programowo jezuickie, jakie dyktuje dwór watykański. Hiszpańskie katolickie państwo narzuca obiektom charakter religijny, przez co sztuka i rzemiosło japońskie często zyskują chrześcijański, wotywny sakralny kontekst. Wraz z napływem jezuitów, dominikanów, franciszkanów i augustianów w XVI wieku powstają liczne zakony i ośrodki europejskiego malarstwa olejnego w Japonii, jak słynna szkoła włoskiego malarza jezuickiego Giovanniego Niccola. Poza tym sztuka japońska staje się ważnym elementem w kolekcji habsburskiej – Joanny Kastylijskiej i Filipa II, gdzie wśród różnych charakterystycznych obiektów użytkowych i artystycznych najważniejsze są wachlarze⁵.

Istotnym, wartym większej uwagi wytworem sztuki japońskiej są parawany (*byōbu*) okresu *namban*, które cieszyły się szczególną popularnością w wicekrólestwach, gdzie ich wartość jako elementu wystroju była bardzo wysoka. *Namban* były nabywane i zamawiane przez wpływową klientelę jako nieodzowny element domowego wystroju, są opisywane w literaturze jako przykład malarstwa, a nie rodzaj mebla czy użytkowego wyposażenia wnętrz⁶.

W artykule skupię się na *byōbu* przedstawiających wizerunki nowo przybyłych Portugalczyków, nie tylko handlarzy i żeglarzy, ale także jezuickich misjonarzy, przy czym w kategorii obcych (przybyszy) pojawiają się też na parawanach afrykańscy niewolnicy.

Za szczególnie wybitne uważa się parawany ze szkoły malarskiej Kanō, założonej w XV wieku przez artystę Kanō Masanobu (1434–1530). Jednak pierwsze przedstawienia „barbarzyńców z Południa” u brzegów Japonii nie są związane z historycznym momentem przybycia Portugalczyków, lecz powstają znacznie później w kręgu malarza Kanō Naizena (1570–1616), między 1593 a 1630 r. Ówczesne *byōbu*

³ V. Mínguez, I. Rodríguez, *Japan...*, s. 200.

⁴ J. Levenson, *Encompassing the globe: Portugal and the world in the 16th&17th centuries*, Washington 2007, s. 163.

⁵ V. Mínguez, I. Rodríguez, *Japan...*, s. 201.

⁶ A. Curvelo, *Namban folding screens: between knowledge and power* [w:] *Empires éloignés. L'Europe et le Japon (XVI^e–XIX^e siècle)*, ed. D. Couto, F. Lachaud, seria: Études thématiques, no. 24, École Française d'Extrême-Orient, Paris 2010, s. 208.

składają się na ogół z dwóch części – z wizerunku czarnego statku portugalskiego (*kurofune*), wyruszającego z bliżej nieokreślonego zachodniego portu⁷ lub przybijającego do jednego z japońskich portów oraz sceny wylądunku, handlu i kontaktów z Japończykami na lądzie⁸.

Temat przybycia Portugalczyków trzeba usytuować na tle ówczesnego malarstwa gatunkowego, które odzwierciedlało gusta zamożnych japońskich kupców zamawiających *byobu*⁹. W okresie Edo, mimo rozwoju malarstwa olejnego i sztuki zachodnioeuropejskiej, które pojawiają się wraz z jezuicką chrystianizacją, parawany były mocno osadzone w japońskim stylu¹⁰. Według Alexandry Curvelo, badaczki sztuki portugalsko-japońskiej, szkoła Kanō stanowi przykład oryginalności i innowacyjnej syntezy nowych stylów, motywów i technik malarskich spoza Japonii¹¹. Ta sama autorka opisuje genezę parawanów przedstawiających Portugalczyków i ich statki handlowe *kurofune*, zastanawiając się nad tym, co wpłynęło na wizerunek Portugalczyków przedstawionych na *byobu*. Wiosną 1593 r. przedstawiciele szkoły Kanō udają się do sąsiedniego Nagasaki, co daje im okazję do oglądania na żywo, a być może też studiowania i uwieczniania wizerunków Europejczyków w porcie. Zważywszy, że artyści mieli możliwość tworzenia szkiców z pierwszej ręki, zastanawiające jest, dlaczego przedstawiani w sztuce przybysze są tak niepodobni do prawdziwych Portugalczyków i nie mają wiele wspólnego z rzeczywistością¹². Czy mamy do czynienia z groteską, ujęciem karykaturalnym?

Spójrzmy na twarze i postawy niektórych postaci Europejczyków na parawanie *Odjazd barbarzyńców z Południa* [*Departure of the Southern Barbarians*] z Muzeum Narodowego Kyushu w Dazaifu (rys. 1), sygnowanym przez jego autora Kanō Naizena. Gdyby zestawić go z przykładowym opisem Portugalczyków, zachowanym w japońskiej kronice *Yaita-ki*, można by potraktować to przedstawienie jako tendencyjne, pobłażliwe czy wręcz złośliwe:

Ci ludzie są handlarzami z *Seinamban* [Południowozachodniej Barbarii]. (...) nie sędzę jednak, by posiadali właściwe zrozumienie ceremoniałów. Jedzą za pomocą swoich palców zamiast paleczek jak my. Okazują emocje bez jakiegokolwiek oglady i samokontroli. Nie rozumieją pisma. To ludzie, którzy spędzają całe swoje życie, wiosłując w tę i w w tę. Nie mają stałego miejsca zamieszkania i wymieniają swoje towary na każde inne, ale koniec końców to nieszkodliwi ludzie¹³.

⁷ J. Levenson, *Encompassing the globe...*, s. 172.

⁸ V. Mínguez, I. Rodríguez, *Japan...*, s. 200.

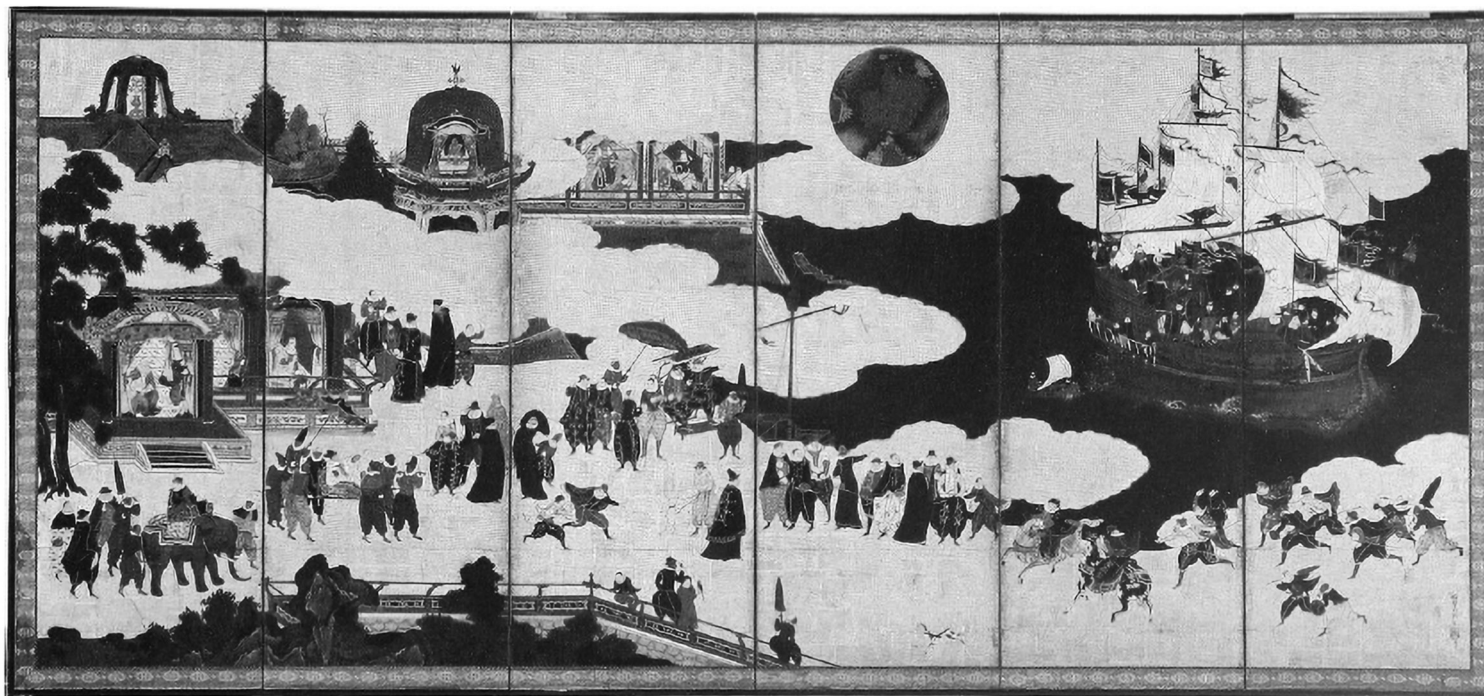
⁹ P. Carneiro, *The Voyage of the "Southern Barbarians" at the Soares dos Reis National Museum: an Iconographic*, „Bulletin of Portuguese-Japanese Studies” 2006, no. 12, s. 45.

¹⁰ J. Levenson, *Encompassing the globe...*, s. 172.

¹¹ A. Curvelo, *Nanban folding screens...*, s. 201.

¹² *Ibidem*, s. 202.

¹³ C.R. Boxer, *Christian century in Japan*, Manchester 1993, s. 29.



Rys. 1. Kanō Naizen, *Departure of the Southern Barbarians*, pocz. XVII wieku, Kyushu National Museum w Dazaifu

Źródło: *Encompassing the globe: Portugal and the world in the 16th & 17th centuries*, ed. J.A. Levenson, Arthur M. Sackler Gallery (Smithsonian Institution), Washington 2007, s. 170, ryc. J-23, <https://archive.org/details/encompassingglob02leve/page/170/mode/2up?view=theater> (dostęp: 10.04.2022).



Rys. 2. Kanō Naizen, Parawan Nanban (lewy panel), między 1598–1615, Kobe City Museum

Źródło: <https://artsandculture.google.com/asset/namban-screens-left-hand-screen-kan%C3%B4-naizen/9wGEwJPXZ-no6g> (dostęp: 10.04.2022).



Rys. 3. Kanō Naizen, Parawan Nanban (prawy panel), między 1598–1615, Kobe City Museum

Źródło: <https://artsandculture.google.com/asset/namban-screens-right-hand-screen-kan%C3%B4-naizen/CAEfKzD1vqAV8A> (dostęp: 10.04.2022).

Możemy też zauważyć szczególne zainteresowanie Japończyków czarnoskórymi niewolnikami jako nowym tematem malarskim. Charles Ralph Boxer tłumaczy ów trend niewielką liczbą niewolników w Japonii¹⁴, a ponadto ciemny kolor skóry był dla mieszkańców wyspy czymś dotychczas niespotykanym.

Odpowiedź na pytanie o charakter tych przedstawień na szczęście przynosi spojrzenie na japońską tradycję ikonograficzną. Anna Jackson, kustoszka azjatyckiej kolekcji w Victoria and Albert Museum w Londynie, dementuje naiwne teorie o tym, jakobyśmy mieli do czynienia z założeniami realistycznymi portretami, próbami przedstawieniami egzotycznego Innego czy próbą zwalczania strachu przed Obcym poprzez nadanie ich wizerunkom nieco groteskowego charakteru¹⁵. Artyści ze szkoły Kanō wcale nie musieli skorzystać z okazji do studium na żywo, by robić szkice „z pierwszej ręki”, gdyż taka forma pracy nie odzwierciedla japońskiej praktyki artystycznej. Rysowanie z natury i reprodukcja rzeczywistości (*imitatio*) nie są tu tak istotne jak w tradycji zachodnioeuropejskiej. Wyjątek stanowią portrety, ale w sztuce *nanban* mamy raczej do czynienia z malarstwem historycznym¹⁶. W edukacji artystycznej o wiele bardziej liczyły się kapitał kulturowy i biegłość w technice nabywane poprzez praktykę aktywnego kopiowania innych, wcześniejszych dzieł, ale z ich własną interpretacją, charakteryzującą się nowym osobistym stylem¹⁷.

Ostatecznie argument za ujęciem karykaturalnym jako hiperbolą obcości osłabia się także wobec datowania parawanów ze szkoły Kanō. Powstają one bowiem dopiero po 60 latach od pierwszego zetknięcia się z Europejczykami. Dlaczego dopiero wtedy artyści mieliby się zainteresować studiowaniem tematu barbarzyńców z Południa? Sztywna japońska etykieta i formalny porządek, według którego nowo przybyli handlarze byli na samym dnie drabiny społecznej, nie ograniczały zainteresowania nimi i ich towarami ani nie wykluczały wzajemnych ożywionych relacji. Entuzjastyczne nastawienie dotyczyło nie tylko handlu, ale też wymiany intelektualnej, co było o wiele bardziej otwartym i przyjaznym gestem wobec Portugalczyków, niż miało to miejsce ze strony Chińczyków¹⁸.

Do odczytania znaczenia sztuki japońskiej kluczowe jest rozumienie jej symbolicznego i duchowego wymiaru. Nawet stale powielane motywy ikonograficzne, takie jak obcy okręt w porcie (znany już ze scen przedstawiających Chińczyków dobijających do brzegu), nabierają nowych, często ambiwalentnych znaczeń w ich aktualnym kontekście historycznym. Czarne statki *kurofune* mogą budzić pozytywne skojarzenia dzięki ludowym wierzeniom, według których przedmioty czy postacie pochodzące z morza są uznawane za cenny dar. Jednocześnie jednak, mimo że czerń

¹⁴ *Ibidem*, s. 35.

¹⁵ M.C. Matos, *Nanban Labyrinth*, „Bulletin of Portuguese-Japanese Studies” 2015, issue 2, no. 1, s. 97.

¹⁶ A. Curvelo, *Nanban folding screens...*, s. 202.

¹⁷ *Ibidem*, s. 202–203.

¹⁸ C.R. Boxer, *Christian century...*, s. 30.

w tradycji japońskiej ma zarówno negatywne, jak i pozytywne konotacje, europejskie *kurofune* mogą wywoływać też poczucie mierzenia się z czymś obcym, niepewnym, nieznanym, zwłaszcza jeśli odnieść je do tradycji ikonograficznej przedstawiającej chińskie okręty jako białe (*shirofune*) – jednoznacznie kojarzone jako czyste i strategicznie ważne¹⁹.

Typowy temat ikonograficzny Naizen uwiecznił z wielką gracją. Postacie występują w dynamicznych pozach, ich spojrzenia i gesty są pełne ekspresji. Portugalczycy są przedstawieni w barwnych korowodach. Sześć części parawanu tworzy rodzaj narracyjnego napięcia – od prawej strony okręt *kurofune* i gonitwa barbarzyńców z psami wprowadzają ruch, który w centrum zostaje zatrzymany przez statyczną grupę handlarzy i duchownych, jednak i do niej zmierza dynamika procesji z lewej części parawanu. Co godne uwagi, pojawiają się tu motywy zupełnie nietypowe dla parawanów okresu *nanban*, które można także zobaczyć na pozostałych, ludzaco podobnych autorstwa Naizena z kolekcji Muzeum Kobe. Są to m.in. tajemnicza i zaskakująca z perspektywy odbiorcy mapa Antarktydy (ta jest akurat obecna tylko na parawanie z Dazaifu), kryta lektyka i słoń, które odczytano jako dary hiszpańskich i portugalskich dyplomatów dla ważnego japońskiego przywódcy Hideyoshi Toyotomiego w latach 90. XVI wieku²⁰, co by znów potwierdzało, że mamy do czynienia z rodzajem malarstwa historycznego. Interesującym i równie rzadkim motywem jest charakterystyczny budynek na szczycie drugiego panelu od lewej. Wygląda na próbę odtworzenia chrześcijańskiej świątyni²¹ o spiczastym zadaszeniu, w której znajduje się obraz przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem. Tym bardziej jest to cenne dzieło, gdyż w czasie polityki izolacji państwa wiele obiektów (szczególnie parawanów), gdzie zostały uwiecznione chrześcijańskie motywy i przedstawienia portugalskich misjonarzy, zostało zniszczonych. Podobny los spotykał samych misjonarzy i dziesiątki tysięcy nawróconych na wiarę katolicką Japończyków, bowiem mimo jednocześnie prowadzonej dyplomacji z Watykanem już pod koniec XVI wieku zaczęły się pierwsze fale prześladowań. Tadao Takamizawa określił te działania mianem „japońskiej inkwizycji”, której oparły się *byobu* pozbawione chrześcijańskich motywów lub przechowywane w buddyjskich świątyniach²². Jednak chrześcijańskie motywy, które są obecne w sztuce japońskiej od czasu powstania szkół europejskiego malarstwa olejnego, przetrwają pomimo zwalczania chrześcijaństwa, a także będą się rozwijały w towarach zamawianych na rynek europejski i eksportowanych z Azji na tereny wicekrólestw.

Należy zauważyć, że na temat sztuki *nanban* niewiele można znaleźć w polskiej literaturze. A przecież ten niezwykle synkretyczny okres, mocno osadzony w historii

¹⁹ A. Curvelo, *Nanban folding screens...*, s. 205.

²⁰ J. Levenson, *Encompassing the globe...*, s. 172.

²¹ *Ibidem*.

²² M.C. Matos, *Nanban Labyrinth...*, s. 91.

sztuki hiszpańskiej, portugalskiej i japońskiej, stanowi wciąż istotny przedmiot badań nad globalnymi wymiarami renesansu. Analiza *nanban* może służyć jako punkt wyjścia zarówno do badania rozwoju sztuki chrześcijańskiej i europejskich tradycji malarskich poza granicami „Starego Kontynentu”, jak i prześledzenia różnych procesów i odmian kolonizacji. Jednocześnie może też pomóc docenić (czy wręcz dopiero zauważyć) bogate wpływy rzemiosła japońskiego na sztukę często utożsamianą jedynie z europejskim kręgiem kulturowym. Wreszcie, uważna analiza tematów ikonograficznych i sposobów ich przedstawiania na parawanach okresu *nanban* może przelamać schematy w patrzeniu na sztukę Azji. W sztuce tej bowiem pojmowana zachodniocentrycznie kategoria Obcego (według której „barbarzyńca” rozumiany jest pejoratywnie jako ktoś „obcy”, „nieokrzesany”, „nie-grecki”, „nie-rzymski”) zostaje przeniesiona na samego Europejczyka.

Literatura

- Boxer Ch.R., *Christian century in Japan*, Manchester 1993.
- Carneiro P., *The Voyage of the “Southern Barbarians” at the Soares dos Reis National Museum: an Iconographic*, „Bulletin of Portuguese-Japanese Studies” 2006, no. 12, s. 41–56.
- Curvelo A., *Nanban folding screens: between knowledge and power* [w:] *Empires éloignés. L'Europe et le Japon (XVI^e–XIX^e siècle)*, ed. D. Couto, F. Lachaud, seria: Études thématiques, no. 24, École Française d'Extrême-Orient, Paris 2010, s. 201–215.
- Levenson J., *Encompassing the globe: Portugal and the world in the 16th&17th centuries*, Arthur M. Sackler Gallery (Smithsonian Institution), Washington 2007.
- Matos I.C., *Nanban Labyrinth*, „Bulletin of Portuguese-Japanese Studies” 2015, issue 2, no. 1, s. 77–108.
- Minguez V., Rodriguez I., *Japan in the Spanish Empire*, „Bulletin of Portuguese-Japanese Studies” 2009, no. 18–19, s. 195–221.

SUMMARY

BARBARIAN IN THE ROOM. DEPICTIONS OF THE EUROPEANS ON JAPANESE FOLDING SCREENS FROM THE *NANBAN* PERIOD A STUDY ON THE EXAMPLE OF THE KANŌ NAIZEN SCREEN ENTITLED *DEPARTURE OF THE SOUTHERN BARBARIANS*

This article presents depictions of the Portuguese in Japanese art of the XVI century, portrayed on the *byōbu* folding screens. The author tries to present historical and political context not only to explain the origin of the mentioned artworks but also to outline the origins and circumstances of the presence of the Portuguese in Japan. This article attempts to analyse the time and forms of depicting those newcomers in Japanese art, as well as to interpret their portrayals.