

ROZWÓJ SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ W JAPONII DO POŁOWY XIX STULECIA

Aleksandra Kędrak, a.kedrak@gmail.com
 Uniwersytet Wrocławski
 Pl. Uniwersytecki 1, 50-137 Wrocław



STRESZCZENIE

W 1549 r. do Japonii przybył pierwszy Jezuita - Franciszek Ksawery. Data ta rozpoczyna okres zwany „chrześcijańskim stuleciem”. Sztuka służyła misjonarzom w propagowaniu chrześcijaństwa, przełamywaniu barier językowych i kulturowej przepaści. W 1590 r. w Japonii powstało seminarium, gdzie kopiowano europejskie dzieła i szkolono nowe pokolenie rodzimych artystów. Chrześcijaństwo zaczęło być jednak postrzegane jako potencjalne zagrożenie dla nowej władzy. Pierwszy edykt anty-chrześcijański powstał już w 1587 r., a w 1614 r. wszyscy misjonarze zostali oficjalnie wygnani. Chrześcijanie musieli pozostać w ukryciu, a chrześcijańską ikonografię skrywać pod pozorami buddyzmu lub shintō.

Słowa kluczowe: sztuka misyjna, Japonia, Jezuiaci, chrześcijaństwo, kakure kirishitan, namban

The development of Christian art in Japan to the first half of 19th century

ABSTRACT

The first Jesuit to see Japan, Francis Xavier, arrived in 1549. This date begins the "Christian Century" in Japan's history. Sacral art enabled the missionaries to spread Christianity, cross the cultural gaps and language barriers. In 1590 the Jesuit mission founded a seminar, which copied European artwork and trained a new generation of native artists. The new leadership saw Christianity as a potential threat to its rule, and the first anti-Christian edict was issued in 1587. In 1614 all missionaries were officially banished. Christians had to practice their ways in secrecy, hiding their art as objects of Buddhist or Shintoist worship.

Keywords: mission art, Japan, Jesuits, christianity, kakure kirishitan, namban

Historia kontaktów europejsko-japońskich zaczęła się w 1543 r., kiedy do wybrzeży Japonii (Tanegashima) dobiła chińska dżonka z dwójką Portugalczyków na pokładzie¹. Największy podziw wzbudził nie wygląd przybyszów, ich dziwne rysy twarzy i niecodzienne ubrania, ale tajemnicze, długie obiekty niewidziane dotąd przez tubylców². Była to broń palna, która od tego momentu zaczęła być utożsamiana z Portugalczykami i sprawiła, że ich obecność stała się mile widziana na dworach wielu feudalnych władców³.

Wieści o „odkryciu” nowych wysp na wschodzie szybko rozeszły się wśród Europejczyków i wkrótce wzbudziły zainteresowanie Kościoła Katolickiego. Pierwszy misjonarz przybył do Japonii już w 1549 r. Był to Jezuita Franciszek Ksawery⁴, którego śladem niebawem podążyli kolejni członkowie Towarzystwa Jezusowego. Szybko okazało się, że strategia jaką kierowali się w swojej dotychczasowej działalności misyjnej nie zdawała egzaminu w starciu z mentalnością Japończyków. Pomoc biednym, zakładanie szpitali, opieka nad trędowatymi i wszystko co kojarzyło się z krwią czy zmarłymi było uważane przez tubylców za nieczyste⁵. Ponadto związek z najniższymi warstwami społeczeństwa sprawił, że w początkowym okresie chrześcijaństwo było postrzegane jako religia biedoty, a przez to niegodne wojownika.

W przeciwieństwie do swej dotychczasowej działalności w Nowym Świecie i Azji, Jezuiaci nie mogli liczyć na wsparcie Korony, wojska, czy chociażby lokalnego społeczeństwa. Fundamentalną sprawą stało się zdobycie poparcia sprawujących władzę elit. Misjonarze podjęli próbę zdobycia poparcia cesarza, jednak wyprawa do Miyako⁶ nie przyniosła oczekiwanych rezultatów. Jedynym jej skutkiem była możliwość zrozumienia złożonej sytuacji politycznej w Japonii w XVI

1 O. G. Lidin, *Tanegashima: the arrival of Europe in Japan*, Kopenhaga 2002, s. 1.

2 Tamże, s. 3.

3 C. R. Boxer, *The Christian Century in Japan*, Manchester 1993, s. 95.

4 Imiona i nazwy geograficzne pojawiające się w artykule nie będą spolszczone.

5 P. Nosco, *Early modernity and the state's policies toward Christianity in 16th and 17th century Japan*, "Bulletin of Portuguese/Japanese Studies" 2003, vol. 7, s. 29.

6 Dzisiejsze Kioto.

w. Dwór cesarski, zgodnie z japońską mitologią, wywodził się od bogów, dzięki czemu wciąż otoczony był czcią i cieszył się najwyższym statusem w państwie, ale w praktyce nie sprawował już faktycznej władzy. Kraj znajdował się u schyłku okresu zwanego *Sengoku* – ery walczących prowincji. Jeśli misjonarze mieli przetrwać w rozdartym wojnami domowymi kraju, niezbędna była ochrona daimyō – panów feudalnych. Szczęśliwie dla Jezuitów, Japończycy byli głodni zamorskich dóbr (głównie chińskiego jedwabiu), które raz do roku przyplwały na pokładzie portugalskiego *nao*⁷. Misjonarze postrzegani byli jako łącznicy i tłumacze w kontaktach z handlarzami, a jeśli nawrócenie na chrześcijaństwo mogło mieć wpływ na lepsze oferty handlowe, to feudalowie nie mieli większych skrupułów przed formalną zmianą wyznania. Oczywiście, gdy kierowani chęcią większego zysku Portugalczycy nie zawsze podążali za jezuickimi wskazówkami i zmieniali port docelowy, ci sami daimyō w akcie zemsty prześladowali misjonarzy, niszczyli kościoły i palili obrazy⁸. Sytuacja uległa nieco poprawie wraz ze zwiększającym się wpływem Oda Nobunagi⁹, który rozpoczął krwawy proces jednoczenia kraju. Nobunaga sympatyzował z chrześcijaństwem (bynajmniej nie z pobudek religijnych). Tyran widział zagrożenie w silnej pozycji klasztorów buddyjskich, mających nieraz do swej dyspozycji całe armie. Nowa religia osłabiała wpływ buddyzmu, ale równocześnie sama była zbyt słaba, by zagrozić jego stanowiowi¹⁰.

Oprócz trudnej sytuacji politycznej, kolejny problem stanowiła bariera językowa uniemożliwiająca pełną komunikację między misjonarzami a lokalną ludnością. Szkoleni na miejscu tłumacze popełniali wiele błędów, które prowadziły do sporych nieporozumień i problemów¹¹. Do największych należy chyba mylenie chrześcijaństwa z buddyjską sektą Nichiren. Dzieła sztuki o tematyce religijnej pozwalały na obejście problemów lingwistycznych i otwierały drogę do niemego dialogu pomiędzy Jezuitami a konwertytami.

Sztuka misyjna, która pojawiła się w Japonii dzięki Jezuitom, łączyła w sobie dwie odrębne tendencje artystyczne – europejską estetykę z lokalną tradycją. Prezentowała ona zakres tematyczny od przedstawień stricte religijnych do świeckich. Miała ogromne znaczenie w nawracaniu mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni, a jej zasięg nie ograniczał się jedynie do obszaru jezuickich wpływów. Rozwiązania stylistyczne, proponowane przez Europejczyków, wpłynęły na zrewolucjonizowanie podejścia do sztuki, także w regionach, do których sami misjonarze nie dotarli¹². Sztuka misyjna swoją odmiennością przykuwała uwagę, wzbudzała zainteresowanie, przyciągała nowych wyznawców. Stanowiła jedno z podstawowych narzędzi chrystianizacji. Znaczenie jej rozumiał sam Franciszek Ksawery, który oprócz naczyń liturgicznych, Biblii czy modlitewników przywiózł ze sobą obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Wizerunek ten, wzbudził zachwyt matki daimyō Kagoshimy i według przekazów, chciała nawet dzieło owe otrzymać w darze¹³. Prawdopodobnie była to kopia Madonny z Santa Maria Maggiore, jednego z najczęściej powielanych dzieł w historii sztuki misyjnej. Popularność tego wizerunku nie była przypadkowa. Kopiowanie ikon, czy raczej acheiropoiet, czyli sposobu przedstawień, którym przypisywano nadnaturalne siły, było jednym z podstawowych założeń jezuickiej teorii dotyczącej działalności misyjnej¹⁴. W Europie wierzono, że dzięki nim dokonywały się cuda i liczone na ich pomoc także na innych kontynentach. Tematy, które, oprócz Madonny, były chętnie podejmowane przez jezuickich artystów to w większości cykle męczeńskie i życie Chrystusa.

Najbardziej widocznym przejawem sztuki misyjnej była architektura. Niestety w przypadku Japonii nie jest możliwe jej dokładne zanalizowanie. Do dzisiejszych czasów nie zachował się bowiem żaden z jezuickich kościołów – wszystkie zostały zrównane z ziemią w okresie prześladowań. Pierwsze kościoły, podobnie jak miało to miejsce w przypadku wczesnego okresu chrześcijaństwa, były zwykle prywatnymi domami, które wykorzystano jako miejsca spotkań i modlitwy. Przeważnie należały one do ludzi pochodzących z biedniejszych warstw społecznych. Sytuacja ta, miała miejsce zwłaszcza w przypadku negatywnego stosunku władz do przybyszy i ich nowej religii¹⁵. Odrębne budynki pełniące funkcję kościołów miały więc przede wszystkim znaczenie reprezentacyjne i polityczne. Były najbardziej widocznym aspektem chrystianizacji¹⁶ i równocześnie fizycznym dowodem akceptacji lokalnego społeczeństwa¹⁷. Ich budowa była możliwa

7 Inaczej karaka, trzy- lub czteromasztowy statek żaglowy.

8 C. R. Boxer, dz. cyt., s. 97.

9 Zapis imion japońskich zaczynany od nazwiska.

10 P. Nosco, dz. cyt., s. 8-9.

11 I. Higashibaba, *Christianity in early modern Japan: Kirishitan belief and practice*, Leiden-Boston-Köln, 2001, s. 5-6.

12 G. A. Bailey, *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America 1542-1773*, Toronto 2001, s. 5.

13 Y. Okamoto, *The Namban Art of Japan*, Boston 1972, s. 96.

14 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 9.

15 S. Diniz, *Jesuit buildings in China and Japan: a comparative study*, "Bulletin of Portuguese/Japanese Studies" 2001, nr 3, s. 111.

16 Tamże, s. 108.

17 Tamże, s. 110.

tylko dzięki darowiznom w postaci ziem nadawanych chrześcijanom, na których mogli oni wznosić własne świątynie. Zdarzało się także przekazanie świątyni buddyjskiej w celu przekształcenia jej w kościół. W takiej sytuacji stara świątynia płynnie przechodziła w nową, a miejsce zachowywało status świętego w świadomości ludności¹⁸.

Nawet kiedy sytuacja chrześcijan w Japonii umocniła się i wznoszenie świątyń stało się możliwe, to nie wyróżniały się one na tle lokalnej zabudowy. Działo się tak, ponieważ cała konstrukcja świątyni chrześcijańskiej musiała być zgodna z japońską tradycją architektoniczną¹⁹. Jedyny element, dzięki któremu budowle te były rozpoznawalne jako kościoły, stanowił krzyż wierzący obiekt. Informacje zgromadzone przez samych Jezuitów opisują te budowle jako niskie struktury o czworokątnym planie, pokryte drewnianymi płytkami lub słomą²⁰. Najczęściej stosowanym materiałem było drewno cedrowe lub sosnowe²¹. Takie budowle łatwo było wyremontować, ale były również bardzo podatne na zniszczenia i dlatego nie pozostał po nich żaden ślad. Za prostotą konstrukcji przemawiały również ciągłe wojny domowe, które zmuszały Jezuitów do częstych przeprowadzek²². Wznoszenie z wielkim wysiłkiem kosztownych budowli, a następnie trwanie ich na skutek działań wojennych było więc nieekonomiczne.

Wnętrza również powstawały zgodnie z tradycyjną architekturą japońską: zamiast naw stosowano układ komnat i przedpokoi. Wnętrze kościoła stanowiło jedno pomieszczenie z ołtarzem i sakralnymi przedstawieniami²³. Budynek obiegała weranda, a przed wejściem znajdowała się woda do ablucji - zwyczaj zaadaptowany ze świątyń japońskich²⁴.

Najdokładniejsze opisy japońskiej architektury chrześcijańskiej to zbiór wytycznych dotyczących sposobu, w jaki należy budować kościoły. Zawarte są one w *Advertimentos e avisos acerca dos costumes e catangues de Jappão*²⁵, napisanych przez Alessandro Valignano w 1581 r. Pośród licznych wskazówek dotyczących ubioru, podejmowania oficjalnych gości, czy nawet sposobu w jaki należy iść ulicą, zawarte były także wskazówki co do wznoszenia chrześcijańskich świątyń²⁶. Opisy pokrywają się z innymi przekazami jezuitów²⁷. A. Valignano kładł nacisk na konieczność zgodności z lokalnymi tradycjami budowlanymi²⁸. Stały za tym dwa główne powody. Po pierwsze i najważniejsze – chrześcijanie nie mogli zbyt szokować ich przetrwanie w Japonii zależało od zdolności adaptacji. Kościół musiał być więc niepozorną budowlą, aby nie ściągnąć na siebie gniewu władz. Ponadto wnętrza powinny być dostosowane do japońskich zwyczajów, chociażby takich jak ceremonia herbaciana, czy rozdzielenie przestrzeni dla ludzi według ich statusu społecznego i płci²⁹. Drugim powodem była odmiennosc materiałów i sposobów budowania od tych, do których przywykli jezuitcy budownicy. Wiązało się to także z obowiązkową obecnością rdzennego *majstra*, który miał sporządzać plany dla przybyszów. Dzięki temu *daimyō* mogli zachować pozory całkowitej kontroli, a Jezuiti zyskiwali rozwiązanie dla swoich problemów z obcym materiałem. Zachowały się imiona niektórych architektów. Najbardziej znanym był Justino Kazariya, który w 1583 r. został ściągnięty z Sakai do Nagasaki i założył tam Bractwo Miłosierdzia oraz wybudował liczne kościoły³⁰.

A. Valignano spostrzegł także, że rezygnacja z europejskich rozwiązań nie jest aż taką stratą, ponieważ lokalny odbiorca i tak nie jest w stanie pojąć typologii³¹. Uważał jednak, że pewne schematy należy zachować. Przede wszystkim zależało mu na podłużnym planie kościołów, który odcinałby się od wzniesionych na horyzontalnym planie świątyń buddyjskich. Powód był prosty: „ponieważ nasze są Kościołami Boga, a ich to synagogi szatana”³². Konieczne przy tym było umieszczenie na sposób japoński komnat po obu bokach kaplicy. A. Valignano uważał, że choć we wszystkim należy jak najbardziej upodobnić się do lokalnych zwyczajów, to najważniejsze wydarzenia religijne nie powinny być mylone z szatańskim kultem³³. Oczywiście w praktyce nie trzymano się sztywnie tych wytycznych, zwłaszcza w sytuacji gdy Jezuiti otrzymywali na swój użytek świątynię buddyjską.

18 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 37.

19 S. Diniz, dz. cyt., s. 113.

20 Tamże, s. 114.

21 Tamże, s. 112.

22 R. M. Loureiro, *Jesuit textual strategies in Japan between 1549 and 1582*, "Bulletin of Portuguese /Japanese Studies" 2004, nr 8, s. 50.

23 S. Diniz, dz. cyt., s. 114.

24 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 63.

25 *Porady i ostrzeżenia o zwyczajach i duchu Japonii*.

26 S. Diniz, dz. cyt., s. 110.

27 Tamże, s. 114.

28 Tamże, s. 114.

29 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 63.

30 Tamże, s. 63-64.

31 S. Diniz, dz. cyt., s. 114.

32 Tamże, s. 115.

33 Tamże, s. 115.

A. Valignano wskazywał także na jeszcze jeden problem, tym razem wewnętrzny. Teoretycznie nie powinno się budować bez akceptacji planów przez Zwierzchnika Prowincji i sprawdzeniu ich pod kątem praktycznym i ideologicznym. W tym celu wszystkie plany wysyłano do Rzymu, gdzie miały trafić do *consiliarius aedificiorum* – doradcy ds. architektury³⁴. Ze względu na odległość uzyskiwanie oficjalnej zgody na ich realizację graniczyło z niemożliwym. Ponadto A. Valignano doskonale zdawał sobie sprawę, że osoba nie zorientowana w lokalnym układzie sił zapewne nie zaakceptowałaby planów tak odstających od kościelnych tradycji³⁵. Za wzorcową budowlę dla świątyń jezuickich w Japonii A. Valignano uważał kościół Wniebowzięcia w Nagasaki³⁶.

O samych wnętrzach wiadomo bardzo niewiele. Jest pewne, że znajdowały się w nich ołtarze i obrazy, jednak nie ma informacji, w jaki sposób przestrzenie były zaaranżowane³⁷. Tu najlepszym źródłem są nieliczne przedstawienia obrazowe zachowane na parawanach *namban*.

Słowo *namban* oznacza „barbarzyńcy z południa” i odnosi się oczywiście do samych Europejczyków, którzy przybyli do Japonii właśnie z południa. Nieobeznane z lokalnymi zwyczajami, brak znajomości języka i jedzenie palcami sprawiło, że na początku przybyśe wydawali się jakimś nieokrzesanymi barbarzyńcami³⁸. Sztuka *namban* to szerokie pojęcie, trudne do jednoznacznego zdefiniowania. Może ona dotyczyć przedmiotów importowanych z Europy, jak i wytwarzanych na miejscu przez cudzoziemców lub rodzimych artystów naśladowujących zagraniczne wzory. Najbardziej charakterystycznymi obiektami dla tego nurtu są tzw. *namban byōbu* – bogato dekorowane parawany. *Namban byōbu* były wykonywane technikami stosowanymi w japońskim malarstwie rodzajowym, lecz prezentowały zakres tematyczny związany z europejską obecnością w kraju. Najbardziej znane to te, stworzone przez szkołę Kanou, nazwaną od imienia jej założyciela Kanou Motonobu. Motywem przeważającym było wpłynięcie portugalskiego statku do portu w Nagasaki i jezuicka procesja witająca marynarzy. Ich twórcy musieli mieć jednak pewną styczność z obcą kulturą, aby przedstawić takie detale jak flagi na statkach, czy medaliki noszone przez Portugalczyków. Oprócz odwzorowania odmiennych strojów i rysów etnicznych, często przedstawiano także obiekty kościelne. Nie były one dokładnym odwzorowaniem, raczej zebraniem pewnych idei i wyobrażeń na temat chrześcijan, jakie funkcjonowały wśród Japończyków. Ponadto *namban byōbu* mogły kopiować motywy z innych przedstawień i powielać te same tematy³⁹.

Przedstawienia kościołów na parawanach pokrywają się z jezuickimi opisami. Najlepiej widać to na parawanie autorstwa Kano Naizena, ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Kobe i jego niemal wiernej kopii z Namban Bunkakan w Osace. Chrześcijańska świątynia pod względem architektonicznym nie odróżnia się od innych budowli. Jest to jednonawowy zbudowany na podwyższeniu budynek, z werandą obiegającą całą konstrukcję. Tym, co pozwala zidentyfikować obiekt jako chrześcijański, jest krzyż na dachu. Co ciekawe krzyże te przypominają raczej monstrancję i naczynia liturgiczne niż proste krzyże. Na parawanie z Muzeum Miejskiego w Kobe, z lewej strony widać dwie jezuickie budowle. Na górnej kondygnacji jednej z nich znajduje się niewielki ołtarz, z obrazem i naczyniami liturgicznymi – dwoma lichtarzami i prawdopodobnie kielichem. Obraz wiszący nad ołtarzem przedstawiono bardzo szczegółowo – na tle chmur widać brodatego mężczyznę, okrytego płaszczem i trzymającego krzyż – prawdopodobnie przedstawienie Chrystusa, bądź F. Ksawerego. Dokładnie ten sam układ i niemal identyczny obraz powtarza się w budynku kościelnym widniejącym na sąsiednim parawanie. Ten kościół idealnie odwzorowuje opisy A. Valignano – podłużny plan, jedna nawa, ołtarz ustawiony poprzecznie do wejścia⁴⁰.

Jezuici szybko zorientowali się, że sztuka potrzebna jest im nie tylko w celach religijnych. Równie ważne było porównanie Europy z Japonią, zwłaszcza jeśli przy okazji można było ukazać autorytet i potęgę Kościoła, splendor władców i dobrobyt miast⁴¹. W 1582 r. A. Valignano zorganizował wyprawę Czterech Ambasadorów, młodych chłopców, którzy mieli reprezentować chrześcijańskich daimyō z Kiusiu na europejskich dworach. Wracając, przywieźli ze sobą wiele wzorów i map, które były później często powielane przez Japońskich twórców. Stąd parawany z przedstawieniami europejskich miast, często są zestawiane z przedstawieniami konnych rycerzy i władców. Często były także pary parawanów, prezentujące zestawienia map – najczęściej jeden z wyspami japońskimi, drugi z mapą całego świata⁴².

34 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 46.

35 S. Diniz, dz. cyt., s. 116.

36 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 63.

37 Tamże, s. 116.

38 O. G. Lidin, dz. cyt., s. 1.

39 Y. Okamoto, dz. cyt., s. 89.

40 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 64.

41 Y. Okamoto, dz. cyt., s. 97.

42 Tamże, s. 91.

Panującym w japońskich wierzeniach zwyczajem było umieszczanie przedstawień bóstw shintoistycznych i Bodhisattwów w domowych ołtarzach. Po przejściu na chrześcijaństwo, nowi wyznawcy nękali misjonarzy ciągłymi prośbami o dostarczenie wizerunków o tematyce sakralnej. W gwałtownie rozrastającej się misji zapotrzebowanie na nowe dzieła sztuki rosło tak szybko, że nie mogło być zaspokojone tylko przez dostawy z Europy. Raport z 1584 r. mówi o zamówieniu 50 tys. dzieł o tematyce religijnej dla japońskich placówek Towarzystwa Jezusowego⁴³. Oczywiście tak ogromna dostawa nie mogła być zrealizowana. Główną przeszkodą była odległość dzieląca Rzym od Nagasaki. W listach mowa jest również o pewnym misjonarzu, który wyruszył z Wiecznego Miasta wraz z tysiącem dzieł sztuki przeznaczonych dla japońskiego Kościoła. Z każdym kolejnym portem, jego ładunek topniał, oddawany jako cenny prezent dla tamtejszych misji, aż gdy dobiegał do Japonii nie pozostało mu praktycznie nic z zasobów, z którymi wyruszył⁴⁴.

Zlecenie produkcji lokalnym artystom, także nie było satysfakcjonującym rozwiązaniem. Wprawdzie część z nich potrafiła wytworzyć obiekty na wysokim poziomie artystycznym, jednak większość nie radziła sobie z europejskimi technikami. Ponadto, zgodnie z potrydenckimi postanowieniami nie powinno się powierzać wytwarzania obiektów kultu niewiernym⁴⁵.

W tym miejscu należy przybliżyć nieco sylwetkę wymienionego już wcześniej A. Valinano (1539-1606 r.), Wizytatora Towarzystwa w Azji. Powierzono mu zadanie reorganizacji poszczególnych misji i rozwiązania najpilniejszych problemów. A Valignano był jednym z pierwszych zwolenników adaptacji i godzenia dwóch odmiennych tradycji⁴⁶. Miał ogromny szacunek dla osiągnięć japońskiej kultury i gustu estetycznego. Był wielkim zwolennikiem rekrutowania adeptów wśród Japończyków, a nawet przyjmowania ich do Towarzystwa. Z jego inicjatywy powstały liczne seminaria uczące Europejczyków japońskiego, a Japończyków - łaciny i doktryny chrześcijańskiej. Powstawały pierwsze publikacje, także w języku japońskim, a od 1590 r. działała prasa drukarska. Największym osiągnięciem A. Valignano było założenie w 1583 r. seminarium malarskiego w Azuchi. Początkowo funkcjonowało ono jedynie jako wydział istniejącego już seminarium, z czasem rozrosło się do samodzielnego bytu. Instytucją zawiadywał Giovanni Niccolo, jezuicki artysta włoskiego pochodzenia. Niewiele wiadomo o postaci samego G. Niccolo, nie zachowały się też żadne z jego prac⁴⁷. Jego działalność w seminarium sprowadzała się głównie do szkolenia młodych Japończyków.

Podstawową metodą wytwarzania nowych dzieł sztuki było kopiowanie wzorów z Europy. Nie inaczej sprawy wyglądały w seminarium. Adepti uczyli się poprzez bezpośrednie rysowanie na graficznych wzorach⁴⁸. Chrześcijańscy daimyō, pragnęli posiadać europejskie dzieła sztuki nie tylko dla celów dewocyjnych; przede wszystkim chodziło o zaspokojenie ich aspiracji, jako kolekcjonerów sztuki i egzotycznych kuriozów⁴⁹. Działalność seminarium skupiała się więc na wykonywaniu dokładnych kopii europejskich oryginałów⁵⁰. Wielokrotnie w listach i raportach do Rzymu, uczniowie G. Niccolo byli chwaleni za wykonywanie kopii tak dobrych, że nikt nie mógł odróżnić ich od oryginału⁵¹. Dokładna analiza wskazuje jednak na szereg charakterystycznych cech, wynikających głównie z braku zrozumienia europejskich technik: często pojawiały się błędy anatomiczne, źle wyznaczana perspektywa, czy niepewny, ostry światłocien. Zauważyć można też, zabiegi typowe dla sztuki japońskiej – silny linearyzm, płytkie modelowanie, płaskie plamy barwne⁵². Zwłaszcza sposób przedstawiania twarzy i dłoni zdradza pochodzenie autora. Podobnie jak w malarstwie japońskim, postacie mają wąskie oczy, łukowate brwi, długie nosy i uszy w kształcie zbliżonym do fistaszków⁵³. Dłonie są pulchne, często za duże lub za małe w stosunku do reszty ciała i nieanatomicznie ukształtowane.

Z działalnością seminarium można powiązać kilkunastu artystów, lecz tylko jedno dzieło jest sygnowane. Jest to znaleziony w 1920 r. *Salvator Mundi*, obecnie własność Uniwersytetu Tokijskiego. Widać pewne błędy w modelowaniu sylwetki i szat, ale artysta sprawnie posługiwał się światłocieniem i posiadał delikatną kreskę. Wzorem dla obrazu była najpewniej grafika Thomasa Galle o tym samym tytule. Jedną z najlepszych prac powstałych w seminarium jest *Ecce Homo* z Muzeum Narodowego w Tokio. Świetnie kładziony światłocien, sposób ukazania oczu i wykończenia korony

43 Tamże, s. 97.

44 Tamże, s. 97.

45 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 19.

46 Tamże, s. 62.

47 Niektórzy badacze przypisują mu autorstwo *Matki Boskiej z Namban Bunkakan*, jest to jednak wątpliwa atrybucja.

48 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 30.

49 N. Kotani, *Studies in Jesuit art in Japan*, (rozprawa doktorska) 2010, s. 55.

50 Tamże, s. 55.

51 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 68.

52 N. Kotani, dz. cyt., s. 60-61.

53 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 29-30.

ciemniowej, początkowo wskazywałyby na europejskiego twórcę. Japońską rękę zdradzają dopiero niewielkie potknięcia widoczne w nieco nienaturalnym połączeniu głowy z szyją⁵⁴.

Najczęściej powielane w seminarium wzory to flamandzkie i włoskie grafiki oraz obrazy przywiezione z Europy, głównie z Rzymu przez powracających Czterech Ambasadorów. Często obrazy oprawiano później w przenośne ołtarze *urushi*, wykańczone *maki-e*⁵⁵ i macią perłową. Motywy zdobnicze to przeważnie arabeski, drzewa, ptaki lub czysto geometryczne wzory⁵⁶. Czasami wzór obramienia mógł nawiązywać symbolicznie do samego obrazu.

Większość obrazów powstałych w seminarium, zostało namalowanych na podłożu metalowym. Nie jest to przypadkowe – metalowe płyty były trwałym medium, mniej narażonym na zniszczenia. Niestabilna sytuacja polityczna sprawiła, że seminarium zmieniało wielokrotnie miejsce działalności, nierzadko w pośpiechu. Trwałość wytwarzanych dzieł była więc bardzo istotnym czynnikiem, zwłaszcza że chrześcijaństwo znajdowało się w coraz gorszej sytuacji. Po śmierci Oda Nobunagi władzę w kraju przejął Toyotomi Hideyoshi. Zarzucał on misjonarzom wtrącanie się w wewnętrzną politykę państwa⁵⁷ i w 1587 r. wydał dekret nakazujący wygnanie wszystkich *padres* - europejskich duchownych⁵⁸. Zakaz nie był przestrzegany i przez kolejne dziesięć lat władze przymykały oko na obecność braci, aż w napadzie gniewu Hideyoshi rozkazał ukrzyżowanie 26 chrześcijan na wzgórzach koło Nagasaki⁵⁹. Misjonarze liczyli, że sytuacja ulegnie zmianie wraz ze śmiercią władcy. Byli w błędzie. Władzę przejął Tokugawa Ieyasu, dla którego chrześcijaństwo było równoznaczne z handlem i intrygami towarzyszącymi obecności Europejczyków w Japonii⁶⁰. W 1614 r. wydał on edykty zakazujące wiary chrześcijańskiej. Pretekstem była niezgodność między doktrynami Kościoła a rodzimymi tradycjami shintoistycznymi, według których Japonia była krajem bogów⁶¹. Dalsze lata i kolejni shoguni z rodu Tokugawa przynosili nowe zakazy i prześladowania. Gwoździem do trumny było powstanie Shimabara z 1638 r. (w literaturze często określane jako chrześcijańskie powstanie w Japonii). W ostatnich latach poprzedzających to zbrojne wystąpienie, obalono wprawdzie romantyczny mit o uciśnionych wyznawcach Chrystusa broniących swojej wiary, wskazuje się raczej na szereg czynników ekonomicznych i politycznych, które przyczyniły się do jego wybuchu. Shimabara znajdowała się w silnie schryścianizowanym rejonie Kiusiu, stąd wielu z powstańców było chrześcijanami lub umieszczało chrześcijańskie symbole na broni i chorągwiach, jako rodzaj talizmanu zapewniającego pomyślność. Powstanie zostało krwawo stłumione i położyło kres niemal 95-letniemu handlowi portugalsko-japońskiemu. Ówczesny władca, Tokugawa Iemitsu, nie wierzył w brak zewnętrznej ingerencji w organizowaniu powstania⁶². Portugalczycy zostali oskarżeni o przemycanie misjonarzy na teren kraju i nałożono na nich wiele restrykcji, aż całkowicie stracili możliwość utrzymywania kontaktów handlowych. Japonia rozpoczęła okres izolacji i jedynymi pośrednikami w handlu z Europą byli Holendrzy, którzy mieli prawo przybijać tylko do jednego wyznaczonego portu na Deshimie - sztucznej wyspie utworzonej specjalnie w tym celu koło Nagasaki.

Od lat dwudziestych XVII w. chrześcijaństwo było zakazane pod karą śmierci, wierni prześladowani, a dzieła sztuki niszczone lub konfiskowane. Powstawały liczne rozprawy, w których przedstawiano chrześcijaństwo jako religię zakłamaną i pozbawioną logiki. Niejednokrotnie ich autorami byli wychowankowie seminarium - teraz działający po przeciwnej stronie barykady. Wprowadzono obowiązek rejestracji rodzin w spisie świątyni buddyjskiej i przynajmniej raz do roku szukano ukrywających się chrześcijan, organizując tzw. *fumi-e*. Oprawiony w drewniany blok święty wizerunek, najczęściej zarekwizowany wcześniej medalik, umieszczano na stopniach świątyni, gdzie miał być deptany przez wszystkich zgromadzonych. Ci, którzy nie chcieli bezcześcić świętej podobizny, byli natychmiast zatrzymywani i zabierani na męki, które miały wymusić na nich odejście od wiary. Z czasem tak wykorzystywane medaliki wycierały się pod stopami, zaczęto więc wytwarzać nowe, tym razem wyłącznie przeznaczone już do tego celu. Były to większe odlewy, najczęściej owalne lub prostokątne, powtarzające motywy z wcześniej wykorzystywanych obiektów. Tematy umieszczane na *fumi-e* były więc typowe dla medalików – *Matka Boska z Dzieciątkiem*, *Ukrzyżowanie*, *Pieta*, *Ecce Homo*⁶³.

54 N. Kotani, dz. cyt., s. 112

55 Rodzaj ozdobnego lakierowania.

56 G. A. Bailey, dz. cyt., s. 73.

57 P. Nosco, dz. cyt., s. 10.

58 D. J. Lu, *Japan: A documentary History: The Dawn of History to the Late Tokugawa Period*, New York 1997, s. 196-197.

59 J. J. Spae, *The catholic church in japan*, Tokyo, s. 5.

60 P. Nosco, dz. cyt., s. 12.

61 J. J. Spae, dz. cyt., s. 5.

62 C. R. Boxer, dz. cyt., s. 383.

63 T. Chizawa, Y. Uchiyama, *キリシタンの美術*, Tokio 1961, s. 148.

Większość uczniów G. Niccola zginęła lub opuściła kraj, podobny los spotkał większość wyedukowanych chrześcijan, którzy faktycznie rozumieli wyznawane doktryny. Z oczywistych względów produkcja dzieł sztuki na wysokim poziomie całkowicie stała się. Jedynym wyjątkiem mogą być dwa obrazy z cyklem tajemnic różańcowych, znalezione w pierwszej połowie XX w., ukryte w domach należących do wiernych. Wykonane zostały w europejskiej technice, ale nacisk na kontur i płytki modelunek wskazują raczej na japońskiego autora. Oba prezentują identyczny układ – Matkę Boską z Dzieciątkiem w środkowym polu, adorowaną przez Ignacego Loyolę i F. Ksawerego, całość otoczona przez piętnaście małych scenek z przedstawieniami tajemnic bolesnych, radosnych i chwalebnych. W wersji znalezionej w Ibaraki obok Jezuitów występują jeszcze postacie śś. Mateusza i Łucji. Najwięcej kontrowersji wzbudza podpis S. P. przy postaciach I. Loyoli i F. Ksawerego. Rozwija się go jako Sancti Patres i wielu uważa, że sugeruje to powstanie obrazów w czasie po kanonizacji obu świętych w 1622 r.⁶⁴. Biorąc pod uwagę wcześniej wymienione utrudnienia, jest to mało prawdopodobna hipoteza.

Z czasem *kakure*⁶⁵ *kirishitan* – ukryci chrześcijanie, zaczęli funkcjonować w zamkniętych społecznościach, izolując się od obcych, którzy mogliby wydać ich władzom. Powielano dawne wzory, a szczątkowa wiedza o własnej religii sprawiła, że na przestrzeni wieków nałożyły się przesady i wierzenia – Jan Chrzciciel identyfikowany był z bóstwem wodnym, a św. Wawrzyniec i św. F. Ksawery – bóstwami wiatru⁶⁶. Takie złączenie dwóch motywów przyczyniło się także do wytworzenia nowego typu ikonograficznego – Marii Kannon. Kannon to Bodhisattwa łaski, w sztuce wschodnioazjatyckiej, przedstawiany często bez jednoznacznego określenia płci. Importowane z Chin porcelanowe figurki doбирали w ten sposób nowe kodowanie. Detale takie jak np. różaniec, czy trzymane dziecko. Dzieło sztuki buddyjskiej zyskiwało w ten sposób nowe kodowanie.

Ukrywanie obiektów kultu chrześcijańskiego przez upodabnianie ich do wytworów sztuki buddyjskiej lub shintoistycznej było często stosowaną techniką, pozwalającą na oszukanie władz. W rejonach, gdzie funkcjonowało najwięcej społeczności *kakure* (wyspy Goto, Hirado, rejon Kurosaki), częste było stawianie kapliczek o strukturze chramu *shintō*. W domach trzymano schowane *nandogami*⁶⁷, które były centralnymi obiektami kultu⁶⁸. Przypominały one obiekty, które wcześniej chrześcijanie dostali od europejskich misjonarzy, ale w większości były tak zamaskowane, by nie od razu była możliwa ich identyfikacja jako przynależnych chrześcijaństwu⁶⁹. Jednym z typów *nandogami* były wiszące zwoje ze świętymi podobiznami. Sporo takich przedstawień zachowało się na wyspie Ikitsuki, gdzie do XX w. funkcjonowała duża społeczność *kakure*. Najczęściej przewijające się motywy to *Immaculata*, *Madonna z Dzieciątkiem*, *Zwiastowanie* czy *Ecce Homo*⁷⁰. Z grona świętych i męczenników najczęściej przedstawiany był Jan Chrzciciel, którego kult był silnie rozwinięty w rejonie i scalony z legendą o lokalnym męczenniku⁷¹. Dzieła otaczano czcią i przypisywano im magiczne właściwości – zdarzało się nawet wycinanie ich fragmentów, wykorzystywanych później jako ochronne amulety⁷². Ciekawe są także przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem w chmurach, adorowanych przez dwóch świętych ukazanych poniżej. Jest to dokładne powtórzenie schematu ze wspomnianych wcześniej Tajemnic Różańcowych. Prawdopodobnie, dzieło to jako jedno z niewielu, które pozostały w rękach chrześcijan, było często kopiowanie. W miarę upływu czasu mniej zniszczone przedstawienia czyszczono, a te nie nadające się do naprawy zastępowano nowymi kopiami, coraz bardziej różniącymi się od pierwowzoru⁷³. Dobrze widać to właśnie na przykładzie *Matki Boskiej z Dwoma Świętymi*. Na starszych wersjach, święci przedstawieni są w strojach przypominających te noszone przez misjonarzy, podobnie jak na oryginalne. Kolejne wersje coraz bardziej upodabniają świętych do Japończyków, zarówno przez tradycyjne stroje jak rysy twarzy.

Obrazy z Ikitsuki nie były wykonane przez artystów i jest to mocno widoczne w nieudolnym sposobie kształtowania postaci. Był to raczej wytwór sztuki ludowej, który miał służyć przede wszystkim celom dewocyjnym, a nie zaspokajaniu potrzeb estetycznych. W tej formie ikonografia chrześcijańska przetrwała aż do połowy XIX w., kiedy Japonia ponownie otworzyła swoje granice dla obcokrajowców.

64 N. Kotani, dz. cyt., s. 205.

65 W języku japońskim – schowany, ukryty.

66 C. R. Boxer, dz. cyt., s. 396.

67 W dosłownym tłumaczeniu: Szałkowe bóstwa, bóstwa z szafy.

68 A. M. Harrington, *The Kakure Kirishitan and Their Place in Japan's Religious Tradition*, "Japanese Journal of Religious Studies" 1980, vol. 7, no. 4, s. 319.

69 Tamże, s. 319.

70 T. Nakajijo, K. Tanigawa, *かくれキリシタンの聖画*. (*Sacred paintings of hidden Christians*), Tokio 1999, s. 138-145.

71 Tamże, s. 144.

72 Tamże, s. 90.

73 Tamże, s. 138.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Bailey G. A., *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America 1542-1773*, Toronto 2001.
- [2] Boxer C. R., *The Christian Century in Japan*, Manchester 1993.
- [3] Chizawa T., Uchiyama Y., *キリシタンの美術*, Tokio 1961.
- [4] Diniz S., Jesuit buildings in China and Japan: a comparative study, "Bulletin of Portuguese/Japanese Studies" 2001, nr 3.
- [5] Foxwell C., *Merciful Mother Kannon and His Audiences*, "The Art Bulletin" 2010, nr 4.
- [6] Harrington A. M., *The Kakure Kirishitan and Their Place in Japan's Religious Tradition*, "Japanese Journal of Religious Studies" 1980, vol. 7, no. 4.
- [7] Higashibaba I., *Christianity in early modern Japan: Kirishitan belief and practice*, Leiden-Boston-Kolonia, 2001.
- [8] Kotani N., *Studies in Jesuit art in Japan*, (rozprawa doktorska), 2010.
- [9] Lidin O. G., *Tanegashima: the arrival of Europe in Japan*, Kopenhaga 2002.
- [10] Loureiro R. M., *Jesuit textual strategies in Japan between 1549 and 1582*, "Bulletin of Portuguese /Japanese Studies" 2004, nr 8.
- [11] Lu D. J., *Japan: A documentary History: The Dawn of History to the Late Tokugawa Period*, Nowy Jork 1997.
- [12] Nakajyo T., Tanigawa K., *かくれキリシタンの聖画. Sacred paintings of hidden Christians*, Tokio 1999.
- [13] Nosco P., Early modernity and the state's policies toward Christianity in 16th and 17th century Japan, "Bulletin of Portuguese/Japanese Studies" 2003, nr 7.
- [14] Okamoto Y., *The Namban Art of Japan*, Boston 1972.
- [15] Spae J. J., *The catholic church in japan*, Tokio.