



Sztuka Chin

Wydawnictwo Neriton

Sztuka

ML
AB

5/11/15

Sztuka Chin

Sztuka Chin

Pracownicy Szkoły Orientalistycznej
i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientalistycznej
pod redakcją
Józefa Malinowskiego

Tom I

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2014

Artystyczny Orient

Seria
Pracowni Sztuki Orientu
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu

pod redakcją
Jerzego Malinowskiego

Tom 12

Spis treści

Sztuka Chin

CHINY I EUROPA W ARTYSTYCZNYM
pod redakcją
Joanny Wasilewskiej

Lucie Oliva, <i>Ignaz Domeyko i sztuka w Chinach</i>	17
Daria N. Zerkowa, <i>Sztuka w Związku Radzieckim i Sowieckim</i>	29
Lukasz M. Sędziński, <i>Artyści chińscy w Europie w latach 1900-1945</i>	33
Edward Kordzik, <i>Wzrost i rozwój sztuki w Chinach</i>	35
Agnieszka Kłoczewska-Wojcik, <i>Chiny w sztuce europejskiej XIX i XX w.</i>	51
Joanna Wasilewska, <i>Chiny w sztuce europejskiej XX w.</i>	67

CZĘŚĆ II SZTUKA CHIN DAWNEJ I DZIS

Yan Gong, <i>Artyści chińscy w Europie</i>	77
Mariano Canova, <i>Chiny w sztuce europejskiej XIX i XX w.</i>	85
Xu Bing Lu, <i>Chiny w sztuce europejskiej XIX i XX w.</i>	91
Juliane Noh, <i>Chiny w sztuce europejskiej XIX i XX w.</i>	97
Anna Przek, <i>Chiny w sztuce europejskiej XIX i XX w.</i>	103

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2009



Redakcja i korekta

Anna Lisiecka

Opracowanie graficzne i projekt okładki

Elżbieta Malik

Ilustracja na okładce

Ceramiczna dekoracja architektoniczna z okresu dynastii Qing
w Zakazanym Mieście w Pekinie, fot. J. Wasilewska

© Copyright by Joanna Wasilewska

© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 978-83-7543-098-1

Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Wydawnictwo Neriton

Wydanie I, Warszawa 2009

Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa

tel. (22) 831-02-61 w. 26

www.neriton.apnet.pl

neriton@ihpan.edu.pl

Nakład 300 egzemplarzy

Objętość 17,5 arkusza wydawniczego

Druk i oprawa Fabryka Druku



11049420

E. 2199 / 10

Spis treści

Joanna Wasilewska, <i>Wstęp</i>	7
Jerzy Malinowski, <i>O badaniach sztuki chińskiej w Polsce</i>	9

CZEŚĆ I

CHINY I EUROPA – KONTAKTY ARTYSTYCZNE

I WZAJEMNE INSPIRACJE

Lucie Olivová, <i>Ignaz Sichelbarth, Jesuit Painter at the Court of Qianlong</i> . .	17
Danuta N. Zaslawska, <i>Sztuka chińska w zbiorach Jana III Sobieskiego w Wilanowie</i>	29
Łukasz M. Sadowski, <i>Architektura koncesji zachodnich w Szanghaju w latach 1860–1941</i>	43
Edward Kajdański, <i>Wschód i Zachód w moim Harbinie</i>	53
Agnieszka Kluczevska-Wójcik, <i>Chińska technika flambé i jej wpływ na ceramikę europejską przełomu XIX i XX w.</i>	59
Joanna Wasilewska, <i>Aleksander Kobzdej w Chinach – spojrzenie polskiego artysty w latach pięćdziesiątych XX w.</i>	67

CZEŚĆ II

SZTUKA CHIN DAWNIEJ I DZIŚ

Yan Geng, <i>Archaism Emulation. A Case Study of Dong Qichang's Landscape Painting in the Eighth Month of 1622</i>	77
Massimo Carrante, <i>Double Face of Modernity. Calligraphy of Kang Youwei (1858–1927) and his Political Life</i>	85
Su-hsing Lin, <i>Chahua and tonghua: the Illustrated Books and „Zeitgeist” in the Republican China</i>	93
Juliane Noth, <i>Evoking the Sublime: Shi Lu's Huashan of 1971 and its Uses of Fan Kuan Styles</i>	103
Anna Pawlak, <i>Od widoku do wizji: malarstwo Chena Qikuana</i>	111

Monika Szmyt, <i>Między współczesną sztuką w Chinach a jej recepcją w Europie</i>	117
Magdalena Furmanik-Kowalska, <i>Artystki chińskie o sobie i swojej kulturze</i>	127

CZEŚĆ III

TEATR, FILM, RUCH

Zbigniew Osiński, <i>Jerzy Grotowski w Chinach (lato 1962 r.) i znaczenie tego pobytu</i>	137
Lidia Kuchtówna, <i>Impresje Karola Frycza o sztuce i teatrze chińskim</i>	149
Stefania Skowron-Markowska, <i>Korzenie szamańskie wybranych rekwizytów w teatrze chińskim</i>	159
Agnieszka Mikrut-Żaczekiewicz, <i>Między Piątą i Szóstą Generacją filmowców chińskich – ewolucja poetyki i tematyki we współczesnym kinie chińskim</i>	169
Wiesna Mond-Kozłowska, <i>Od metafizyki do kinetyki: kung-fu jako przykład modlitwy w działaniu</i>	179

CZEŚĆ IV

CHIŃSKA SZTUKA I RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE
W ZBIORACH POLSKICH

Weronika Liszewska, Katarzyna Gajewska-Brodowska, <i>Techniki montażu chińskich zwojów pionowych z punktu widzenia konserwatora</i>	191
Maria Cybulska, Ewa Mianowska-Orlińska, <i>Analiza i wirtualna rekonstrukcja XII-wiecznej stuy z Kruszwicy – import chiński?</i>	201
Bogna Łakomska, <i>Dwie rzeźby Guanyin z Muzeum Okręgowego w Toruniu</i>	213
Małgorzata Martini, <i>Wachlarze chińskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie</i>	221
Katarzyna Zapolska, <i>Haftowana makata z przedstawieniem pagody z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie</i>	231
Anna Feliks, <i>Taborety ceramiczne w zbiorach polskich. Zarys historii i mody mebli oranżeryjnych, ogrodowych i dekoracyjnych</i>	241
Izabela Kopania, <i>Osobliwe i wytworne. Rzeczy „chińskie” w wyposażeniu pałaców elit w Rzeczypospolitej drugiej połowy XVIII w. – konteksty</i> . .	249
Aleksandra J. Kasprzak, Stanisław Stefan Mieleszkiewicz, <i>„Chińska robota” w inwentarzach pałacu w Białej Podlaskiej i zamku w Nieświeżu z 1764 r.</i>	261
Spis ilustracji	277

Wstęp

Zainteresowanie sztuką chińską – o czym pisze w niniejszym tomie Jerzy Malinowski – ma w Polsce stosunkowo długą tradycję. Nauka polska może też poszczycić się nowatorską próbą przewartościowania w badaniach i ocenie sztuki chińskiej, jaką na początku XIX w. podjął Stanisław Kostka Potocki. W późniejszym jednak czasie nie doszło do szerszego rozwoju badań w tej dziedzinie, po części z racji politycznej sytuacji Polski. Definiował ją brak kolonii, a więc bezpośredniego dostępu do obcych kultur, który inspirował badaczy zachodnich, a przy tym „parakolonialny” status kraju pod zaborami. Wszystko to sprawiło, że uwaga historyków, a potem historyków sztuki, skupiła się na własnej – lub najwyżej europejskiej – tradycji artystycznej, rozumianej jako ważny składnik starannie podtrzymywanej tożsamości. Taka postawa znalazła również kontynuację w XX w. Sztuką Chin zajmowali się zarówno nieliczni sinologowie, jak i historycy sztuki, jednak dla obu dyscyplin stanowiła ona margines zainteresowań.

Pod koniec XX w., wraz z otwarciem Polski na świat, i w tej dziedzinie zaczęły się zmiany. Młodsze pokolenie badaczy coraz chętniej sięga po tematykę pozaeuropejską – czy to w kontekście historii sztuki, jej konserwacji, czy antropologii. Kontynuuje też obecną już w literaturze minionego stulecia problematykę kontaktów artystycznych między kulturą polską (i szerzej – europejską) a kulturami azjatyckimi. Niewątpliwie w obecnej epoce badania takie wiążą się z próbą nowego ujęcia i umiejscowienia własnej tradycji w szerokim kontekście światowym. Uświadamiają też, że promowana dziś wielokulturowość i wymiana wartości w różny sposób istniała także w minionych epokach.

Pracownia Badań i Konserwacji Dzieł Sztuki Orientu, utworzona z inicjatywy profesora Jerzego Malinowskiego na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w 2002 r., z jednej strony miała być odpowiedzią na tę falę zainteresowania,

z drugiej – przyczyniła się do jego dalszego rozwoju. Mamy nadzieję, że podobną rolę zaczyna pełnić działające od 2006 r. Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu, integrujące środowisko zajmujących się tą problematyką historyków sztuki i jej konserwatorów.

Wśród inicjatyw Stowarzyszenia była też idea konferencji poświęconej różnym aspektom badań nad sztuką chińską, która zgromadziłaby osoby zajmujące się tą problematyką w Polsce. Odbyła się ona w Warszawie, 12 i 13 stycznia 2008 r. Zaprosiliśmy również grupę historyków sztuki z sąsiednich krajów: Niemiec i Czech, w nadziei, że będzie to okazją do wymiany doświadczeń w obszarze środkowoeuropejskiej historii sztuki. Obecni byli też badacze z Chin Tajwanu i Włoch, a w charakterze obserwatora – Brigitta Augustin z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Konferencja „Sztuka Chin” była inspiracją do niniejszej publikacji.

Artykuły układają się w kilka bloków tematycznych. Część pierwsza obejmuje chętnie poruszaną i wciąż inspirującą problematykę wzajemnych kontaktów i wymiany artystycznej pomiędzy Chinami a Europą, szczególnie Polską, w różnych epokach. W części drugiej przedstawiono wybrane zagadnienia z dziejów sztuk plastycznych w Chinach, ze szczególnym naciskiem na procesy modernizacyjne XIX i XX w. oraz zjawiska najnowsze. W publikacji znalazły również miejsce sztuki performatywne. Wreszcie ostatni blok stanowią artykuły poświęcone kolekcjonerstwu sztuki chińskiej w Polsce, rozmaitym jej przykładom w polskich zbiorach, a także kwestiom konserwatorskim.

Joanna Wasilewska

Jerzy Malinowski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

O badaniach sztuki chińskiej w Polsce

Zainteresowania sztuką i kulturą artystyczną Chin (i szerzej Orientu) mają w Polsce odległą i bardzo zróżnicowaną tradycję.

W XIII w. Polacy, w dramatycznych okolicznościach najazdów mongolskich (od 1241 r.), po raz pierwszy zetknęli się z narodami Azji Wschodniej, być może także z Chińczykami. W tym samym niemal czasie Benedykt Polak, franciszkanin z Wrocławia, towarzysząc legatowi papieskiemu Giovanniemu da Carpine, dotarł na dwór mongolskiego chana (1245–1247), pozostawiając pierwszą polską relację o Dalekim Wschodzie.

Od XVI w. Polacy wyprawiali się do Indii (jak Erazm Kretkowski) i Azji Wschodniej. W XVII i XVIII w. działali w Chinach polscy misjonarze. Najśłynniejszy z nich, jezuita Michał Boym, współtwórca europejskiej sinologii, był autorem ilustracji do *Atlasu Chin* (rękopis w Bibliotece Watykańskiej), w których wyraźne są chińskie wpływy. Wielokrotnie pisał o Boymie Edward Kajdański, np. w książce *Michał Boym. Ambasador Państwa Środka* (Warszawa 1999). Między innymi rysunkowym pracom Boyma, a także motywom inspirowanym wschodnimi misjami w malarstwie i rzeźbie kościołów jezuickich, poświęcona była interesująca praca doktorska Joanny Wasilewskiej (obroniona na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika i wydana w 2006 r. przez Neriton pt. *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*).

W XVII w. moda na chińszczyznę pojawiła się na dworach polskich królów i magnatów. Zarys historyczny tej mody stał się przedmiotem pracy doktorskiej (również obronionej na UMK) Bogny Łakomskiej, wykładowcy UMK i pracownika Muzeum Okręgowego w Toruniu, *Zainteresowania chińszczyzną w polskiej sztuce i kulturze artystycznej od XVII do początku XIX wieku*, która wkrótce ukaże się nakładem wydawnictwa Neriton.

Szczególną rolę w przyswajaniu Polakom sztuki chińskiej odegrali królowie Jan III Sobieski (pragnący nawiązać kontakty z chińskim cesarzem Kangxi) oraz August II i August III z saskiej dynastii Wettinów, których działalność kolekcjonerska w środowisku warszawskim wiązała się z pałacem w Wilanowie. Problematyce tej poświęcona jest zwłaszcza praca doktorska (powstała na Uniwersytecie Jagiellońskim) Danuty Zasławskiej *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, również przygotowywana do druku w wydawnictwie Neriton. W ostatnich latach bardzo istotne badania nad tą problematyką podjęło Muzeum-Pałac w Wilanowie, które współpracuje z wybitną specjalistką niemiecką, dr Moniką Kopplin, dyrektorem Museum für Lackkunst w Münster. Efektem współpracy jest ważne opracowanie Moniki Kopplin i Anny Kwiatkowskiej *Chinois: Dresdener Lackkunst in Schloss Wilanów / Chinois: dresdeńska sztuka lakiernicza w pałacu w Wilanowie*, wydana osobno w niemieckiej i polskiej wersji w 2005 i 2006 r. Badania te zaowocowały również rekonstrukcją i otwarciem dla publiczności XIX-wiecznych pokojów chińskich wilanowskiego pałacu w 2008 r.

W początkach XVIII w. krakowski malarz Maciej Grobler kilkanaście lat spędził w południowych Chinach, pozostawiając obrazy o chińskich motywach wykonane w technice laki, analizowane ostatnio przez Bognę Łakomską w jej pracy doktorskiej. Dzieła „chińskiej roboty”, sceny i pejzaże z Chin często dekorowały pałace, zaś chińskie ogrody inspirowały projekty parków z końca XVIII stulecia. Zajmuje się tymi problemami w przygotowywanej właśnie pracy doktorskiej Izabela Kopania z Instytutu Sztuki PAN oraz specjaliści z działów rzemiosła artystycznego Muzeum Narodowego w Warszawie.

Na początku XIX w. istotną rolę w poznaniu sztuki Chin odegrał kolejny właściciel Wilanowa, wybitny myśliciel i kolekcjoner Stanisław Kostka Potocki. W swoim dziele *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski* (1815) poświęcił sztuce Chin oryginalny rozdział, zanalizowany przez Joannę Wasilewską w artykule *O sztuce u Chińczyków. Poglądy Stanisława Kostki Potockiego na sztukę chińską* („Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 33, 2002).

Obecnie jednym z głównych postulatów badawczych jest bibliografia polskiego piśmiennictwa o sztuce Orientu, w tym Chin, obejmująca XIX i XX w. Bez niej trudno będzie rozpoznać artystyczne polsko-chińskie relacje. Polacy, w tym zesłańcy po powstaniach 1831 i 1863 r. oraz rewolucji 1905 r., stykali się z ludami Azji Wschodniej, w tym także z Chińczykami i ich kulturą. Zatrudnieni przy budowie rosyjskich linii kolejowych Polacy stworzyli narodową kolonię w chińskim Harbinie, o czym wielokrotnie pisał Edward Kajdański. W 1885 r. odwiedził Chiny Julian Fałat – wybitny malarz, reformator i dyrektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego akwarelowa twórczość stanowi pierwszy prze-myślany ślad dalekowschodnich (w tym chińskich) inspiracji w nowoczesnej

sztuce polskiej, zaś *Pamiętniki* zawierają opisy tej podróży. Pisałem o tym w artykule *The Journey by Julian Fałat to China and Japan / Podróż Juliana Fałata do Chin i Japonii w 1885 roku* („Studies in Art History” nr 16, 1999, wydawane przez Uniwersytet Tokijski) oraz w materiałach z sesji Muzeum Azji i Pacyfiku, *Orient w kulturze polskiej*, Warszawa 2000.

Na przełomie XIX i XX w. w Warszawie i Krakowie działał Feliks Jasiński – Manggha, znakomity kolekcjoner i propagator sztuki japońskiej, który jednak uznał, że stanowi ona zaledwie odbicie wspaniałej sztuki chińskiej. Nie zbadano dotąd chińskich inspiracji w sztuce polskiej tego okresu, choć wyraźnie interesowali się sztuką chińską malarze tacy jak Leon Wyczółkowski, a zwłaszcza Eugeniusz Zak, zafascynowany artystami z czasów Południowej Dynastii Song (jak Ma Lin). W pierwszej połowie XX w. polscy malarze odwiedzali Chiny: Dawid Haltrecht malował sceny rodzajowe, przedstawienia świątyn i pejzaże z północy kraju; o pobycie scenografa i malarza Karola Frycza w Chinach pisała Lidia Kuchtówna w monografii wydanej w 2004 r. w Warszawie. Polskie XX-wieczne kontakty ze sztuką Chin, ożywione w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (np. poprzez pobyty w Chinach Aleksandra Kobzdeja, Tadeusza Kulisiewicza, Andrzeja Strumiłły czy Jerzego Panka), dokumentuje w swoich zbiorach i wystawach m.in. Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie.

Wiele mało znanych faktów i publikacji odnoszących się do teatru i pograniczy plastyki zawiera obszerna *Kronika 1900–2000* zamieszczona w wydanej ostatnio przez Słowo/Obraz Terytoria książce Zbigniewa Osińskiego *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, w której znajdują się także interesujące studia o Mei Lanfangu – wielkim aktorze opery pekińskiej i o chińskich inspiracjach teatru Jerzego Grotowskiego. Teatralna kronika profesora Osińskiego wydaje się bardzo dobrym wzorem dla przyszłej analogicznej kroniki i bibliografii z zakresu historii sztuki. Zawiera ona informacje o kilku konferencjach i wielu publikacjach poświęconych teatrowi Orientu (w tym chińskiemu), organizowanych głównie przez Instytut Orientalistyczny UW oraz Instytut Filologii Orientalnej UJ. Dowiadujemy się z niej o działalności Zespołu Teatru i Dramatu Azji, Afryki i Ameryki Autochtonicznej Instytutu Orientalistycznego UW (później Zespołu Naukowo-Badawczego do spraw Teatru Egzotycznego) pod kierunkiem prof. Marii Krzysztofa Byrskiego (1980–1999) i powołaniu analogicznej sekcji przy Polskim Ośrodku Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI (1980).

Problemy teatru chińskiego pozostawały jednak w cieniu badań nad teatrem indyjskim czy japońskim. Z punktu widzenia historyka sztuki bardzo interesujące są badania nad teatrem chińskim prof. Izabelli Łabędzkiej z Uniwersytetu Adama Mickiewicza, analizujące także zagadnienia wizualnej strony przedstawienia i masek, przedstawione w książce *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu* (Poznań 1999).

Pierwsze polskie publikacje o sztuce Chin pojawiły się w latach siedemdziesiątych XX w. Napisana w 1939 r. *Sztuka egzotyczna* Michała Sobeskiego (z częścią chińską) wydana została dopiero w 1971 r. Wieloletni kustosz zbiorów sztuki chińskiej Muzeum Narodowego w Warszawie Łucja Sobocka opublikowała popularne pozycje: *Ceramika chińska od X do XIX w.* i *Emalia chińska od XVI do XIX w.* (Warszawa 1976). Duże zasługi dla przyswojenia zagranicznych opracowań sztuki chińskiej miał wybitny sinolog Mieczysław Jerzy Künstler, tłumacz książek *Sztuka chińska. Wprowadzenie* Mario Prodana (1975), *Sztuka i architektura Chin* Laurence'a Sickmana i Alexandra Sopera (1984) oraz *Malarstwo chińskie* Pála Miklósa (1987). Autorskimi pozycjami profesora Künstlera były: *Tradycja architektury chińskiej* (1991), *Sztuka Chin* (1991) oraz *Mały słownik sztuki chińskiej* (1996). Historyk sztuki profesor Przemysław Trzeciak z Akademii Sztuk Pięknych, obok rozdziału *Sztuka Chin* w serii *Sztuka świata* (Warszawa 1990), opublikował książkę *Idea i tusz. Malarstwo w kręgu buddyzmu chan/zen* (2002).

Do tych pozycji dodać można nieliczne katalogi wystaw, m.in. *Sztuka chińska* (opracowany przez Zbigniewa Filarskiego) w Muzeum Lubelskim w 1961 r., *Porcelana chińska epoki Qing ze zbiorów MNW* (opracowały Katarzyna Maleszko i Małgorzata Redlak) w Muzeum w Nieborowie i Arkadii w 1990 r., *Osobliwość Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji Wilanowa* (opracowały Krystyna Jerzmanowska, Maria Żukowska i in.) w Muzeum-Pałacu w Wilanowie w 1993 r., *Zwierzęta w sztuce Dalekiego Wschodu* (opracowały Katarzyna Maleszko i Joanna Markiewicz) w MNW w 1996 r., *Cudowna Kraina Cathay. Chińska architektura ogrodowa* (opracował Wojciech Lipowicz) w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2000 r., *Porcelanowy szlak* (opracowała Joanna Wasilewska) w Muzeum Azji i Pacyfiku w 2001 r., czy *Chińskie brązy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Pekinie* (opracowali Marcin Jacoby i Joanna Popkowska) w MNW w 2006 r.

Wykłady ze sztuki Chin incydentalnie musiały pojawiać się w programach uniwersyteckich studiów z historii sztuki, skoro Ludwika Rodziewicz opublikowała w Poznaniu, zapewne w latach pięćdziesiątych, podręcznik *Historia sztuki chińskiej. Skrypt wykładów*. Wiele lat później, około 2000 r., wykłady ze sztuki chińskiej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza prowadził Wiesław Rządek, autor niepublikowanej pracy doktorskiej z zakresu starożytnej sztuki Chin.

Założenie w 2002 r. na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika Pracowni Badań i Konserwacji Dzieł Sztuki Orientu otworzyło nowe perspektywy badawcze i dydaktyczne. Przede wszystkim doszło do integracji środowisk historyków sztuki i konserwatorów dzieł sztuki, którzy w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK, na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki w warszawskiej ASP, w Pracowniach Konserwacji Zabytków oraz w muzeach i bibliotekach konserwowali i badali technologicznie malarstwo, grafikę, księgi i rzemiosło artystyczne z Azji, w tym z Chin. Do tej integracji oraz publikacji wyników badań przyczyniły się organizowane od 2002 r. co dwa lata Toruńskie Spotkania Historyków

niły się organizowane od 2002 r. co dwa lata Toruńskie Spotkania Historyków Sztuki i Konserwatorów Dzieł Sztuki Orientu, których efekty były i są publikowane w roczniku „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”. Na kierunku ochrona dóbr kultury wprowadzono specjalizację „Sztuka Orientu”, która umożliwiła prowadzenie wykładów, konwersatoriów oraz seminarium, a także otwiera drogę do podjęcia studiów doktoranckich na UMK i obrony prac doktorskich oraz habilitacyjnych. Zajęcia ze sztuki Chin prowadzone są także na równoległym kierunku historia sztuki na Wydziale Nauk Historycznych UMK oraz na kierunku sinologia na UW.

Założenie w 2006 r. Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu zapewne pozwoli na szybszą i szerszą integrację środowiska badaczy sztuki Azji, które otwiera się na pokrewne dyscypliny – antropologię kultury i etnologię, kulturoznawstwo i teatrologię, orientalistykę. Służą do tego celu zarówno specjalistyczne konferencje, jak i tworzone serie wydawnicze publikujące prace także z zakresu sztuki Chin – seria *Artystyczny Orient* w wydawnictwie Neriton, w której ukazały się wspomniane prace Bogny Łakomskiej i Danuty Zasławskiej, czy zwłaszcza nowa seria *Państwo Środka* wydawnictwa Trio, w której ukazały się już opracowania Marcina Jacobiego *Powtórzenie i falsyfikat w chińskiej teorii malarstwa do XIX wieku* oraz Anny Pawlak *Ogrody chińskie*. W planach znajduje się wydanie tłumaczeń podstawowych podręczników do sztuki Chin, opublikowanych przez chińskich specjalistów. Poprzez Stowarzyszenie możemy występować o dotacje na badania i inwentaryzacje polskich zbiorów orientalnych, na organizację konferencji i działalność wydawniczą, wreszcie na dofinansowanie wyjazdów zagranicznych na zaproszenie instytucji naukowych (pierwszy tego rodzaju wyjazd do Pekinu w celu prowadzenia warsztatów konserwacji papieru odbył się w 2007 r.). Istotnym elementem działań Stowarzyszenia jest nawiązywanie współpracy z zagranicznymi uniwersytetami, instytucjami badawczymi, muzeami i stowarzyszeniami naukowymi. Współpraca z Chinami realizowana jest dotąd za pośrednictwem umowy między PAN a Chińską Akademią Nauk Społecznych w Pekinie, z Tajwanem dzięki analogicznej umowie z Radą Badań Naukowych w Tajpej oraz umowami UMK z National Taiwan Normal University w Tajpej i Shu-Te University w Kaohsiungu, skąd na konferencję „Sztuka Chin” w 2008 r. przyjechała profesor Su-hsing Lin. Stowarzyszeniu bardzo zależy na nawiązaniu kontaktów ze specjalistami z sąsiednich państw, stąd też bardzo ucieszyła nas obecność na konferencji wspomnianej już Moniki Kopplin, dyrektora Museum für Lackkunst w Münster, Juliane Noth z Freie Universität w Berlinie, Lucie Olivovej z Univerzita Palackého w Ołomuńcu oraz doktorantów z Ruprecht-Karls Universität w Heidelbergu – Geng Yan i Massima Carrante. Obecna publikacja ma szansę stać się kolejnym etapem w podtrzymywaniu i rozwoju kontaktów Stowarzyszenia i polskiego środowiska badaczy sztuki Orientu z bliskimi nam kulturowo i geograficznie kolegami.

Jerzy Malinowski

On the Research of Chinese Art in Poland

In the article author discusses briefly the history of Polish research of Chinese art, pointing first to the earliest contacts between Poland and China in mediaeval and Early Modern period. The interest in Chinese and, generally, Far Eastern Art begins in Poland in 17th century, partly thanks to activities of Polish Jesuits, promoting the knowledge about Asian civilization. Also Polish rulers: Jan III Sobieski and then both kings of the Saxon dynasty collected artifacts of Chinese origin or inspiration. The special place in the history of these interests and fascinations belongs to Stanisław Kostka Potocki, author of the text *On the Art of the Chinese*, included to his Polish edition of Winckelmann's classic work in 1815. Potocki, as first European researcher, regarded the knowledge of Chinese art as an indispensable component of the knowledge of the universal art development. Since 19th century Polish artists started to travel to China and other Asian countries. The tradition of artists' inspiring journeys continued in the 20th century.

Author then describes present situation in research, including publications, exhibitions and conferences of last years, as well as cooperation with scientific centres in mainland China and Taiwan. He emphasizes the role of Nicolaus Copernicus University in Toruń, where the Section of Oriental Art is the only academic centre in Poland focused strictly on Fine Arts of Asian countries, with both research and didactic activities. In recent period, Polish Society of Oriental Art, founded in 2006, also integrates and inspires the circles of Chinese art historians, critics and restorers.

Jörg Meiwald

On the Research of Chinese Art in Poland

In the article under discussion briefly the history of Polish research of Chinese art, pointing first to its ethnic contacts between Poland and China in medieval and Early Modern period. The interest in Chinese and, especially, in Eastern Art began in Poland in 17th century, such results as a number of Polish artists' drawings (cf. Leśniewski about Asian civilisation, Andrzejowski, Januszowski, Słoboda and others) and the first Chinese objects collected in Poland of Chinese origin or inspiration. The second part of the history of this interest and research, which belongs to the 19th century, is devoted to the first Polish art history of the 19th century, including the Polish edition of *Wschodniemi sztuki* (1855) by Józef W. Kossowski, the first European research, especially the book by Stanisław Kossowski, the first Polish history of the knowledge of the subject in Poland, since 17th century. Polish artists' interest in Chinese art in the 19th century.

Another part of the history of Polish research of Chinese art is devoted to the 20th century, and especially to the years of the 1950s, when the research of Chinese art began to flourish. The important role played by the Institute of Art History of the Polish Academy of Sciences, in particular the Institute of Art History of the Polish Academy of Sciences, in the research of Chinese art in Poland, and especially in the 1950s, when the research of Chinese art in Poland began to flourish. The important role played by the Institute of Art History of the Polish Academy of Sciences, in particular the Institute of Art History of the Polish Academy of Sciences, in the research of Chinese art in Poland, and especially in the 1950s, when the research of Chinese art in Poland began to flourish.

Lucie Olivová

Palacký University, Olomouc

Ignaz Sichelbarth, Jesuit painter at the court of Qianlong

Under the rule of Qing, Jesuits in China were denied the right to preach Catholic faith. Some of them, however, gained important posts at the imperial court and made the presence of their mission in Beijing possible. The best known of Jesuit painters is Giuseppe Castiglione (Chinese name: Lang Shining 郎世寧) who joined the court workshops in 1720s¹. Another Jesuit painter, who remained overshadowed by him and the others, was Ignaz Sichelbarth (Chinese name: Ai Qimeng 艾啓蒙), born on 26th September 1708 in Nejdek (Neudeck), Western Bohemia, and deceased on 6th October 1780 in Beijing. As far as is known, Sichelbarth left no correspondence and so the scarce data known about his life come from the official documentation of the Jesuit order, the Imperial Workshop Bureau (*zaobanchu* 造辦處) and from letters written by his fellow missionaries. Last but not least, evidence can be deduced from the paintings he made at the Chinese court.

At the beginning of the 18th century his native region was still largely Protestant, but it is obvious – by the choice of his name alone: Ignatius, or Ignaz – that his family was Catholic. Their faith is further documented by an important source which came to light only a few years ago: the baptism record in the parish register, dated 27th September². It gives the names of his parents, Thadaeus and

¹ M. Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione, 1688–1766: Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris 2007, p. 12.

² The document was discovered by Josef Koláček, S.I., in the Jesuit library in Rome. The text goes:

Neudeckh den 27 dito

H/err/ Thadaeus Sichelbardt, Einnehmer p /ate/r. Franz/iska/ Max/imiliana/ m/ate/r.

Ignati Thadei Wentzeslay (?) Inf/ans/: titul/iertes /H/err/ Ambsts Verwalter Paul Am/a/d/ eus/ Müller Lev/ans/: Test/es/: Johann G/eorg/ Pöhner, J/ohann/ G/eorg/ Müller, Wilhelm

Franziska Maximiliana Sichelbardt, the child himself, Ignatius Thadaeus Wenzeslaus, his Godfather Paul Amadeus Müller, and six witnesses. The profession of his father, 'Einnehmer' probably likely means 'tax-collector.' Evidently, he was of German not Czech background. It should be noted that in this record, the spelling of his family name was Sichelbardt. In later sources and studies, the version 'Sichelbarth' prevailed, and I maintain it too, as it is more familiar to readers³.

There is no evidence on his life until October 1736, when Ignaz Sichelbarth joined Jesuit novitiate in Brno, a distant place, but the only one in the Province of Bohemia where a novitiate was⁴. Already 28 years of age, he studied fast, and after two years of philosophy, was transferred to theology in the Olomouc seminary. There, he graduated in three years in 1741⁵. The duration is explained in letters of Franciscus Retz (d. 1750), formerly the Jesuit provincial of Bohemia, and in 1735–1738, the general in Rome. He wrote that Sichelbarth's studies were intentionally speeded up because of the prospect of his departure for the Beijing mission, where missionaries, in particular someone like 'carissimus Sichelbarth, skilled in painting and engraving,' were needed⁶. Retz's reasoning also disproves the opinion that Sichelbarth learned to paint under the guidance of Castiglione in Beijing, as sometimes claimed⁷.

Less than two years after his graduation in 1743, Sichelbarth sailed from Lisbon, and in due time arrived to Macao⁸. There he presumably learned some Chinese, and after taking the eternal oath in 1744⁹, he was sent to Beijing, at the age of 37. The next year by the sixth lunar month, he entered the imperial workshop as a painter: *zabanchu huahua xingzou* 造辦處畫畫行走. At the time there were two other European painters, both very talented: the 57 years old Castiglione, thirty years in Beijing by then, and Jean-Denis Attiret, (Chinese

Waldtesel (?), Marg/areta/ H/errn/ Johann Stöckners, Anna Regina H/errn/ Casper Ignatio Kaisers u/nd/Sus/ann/e H/errn/ Florian Funcken weib.

³ It is an arbitrary decision. Scholars from Beijing favour SICKELBART, usually misprinted as 'Sickeltart'.

⁴ Archives of Moravia, Boh 60/182. There, his name was given as SICHELPART, probably told, and written down by a stranger.

⁵ Catalogues of the Company of Jesus, 1730–59, Archives of Moravia, Lus 6, f. 17.

⁶ ARSJ Epp. Gen. Boh. I, 151v, quoted from J. Koláček, *Čínské epistoly [Chinese epistles]*, Velehrad-Roma 1999, p. 32.

⁷ In Fang Hao's biographies, p. 94, the phrase 'Aishi feng Lang Shining wei shi 艾氏奉郎世寧為師,' can be understood that way. See: Fang Hao 方豪. *Zhongguo tianzhujiao shi renwu zhuan* 中國天主教史人物傳, Hong Kong 1973.

⁸ J. Wicki, *Liste der Jesuiten-Indienfahrer, 1541–1758*, Roma 1967, vol. 7, p. 328.

⁹ Archives of Moravia, Lus 17, 36. He became priest, *professus quattuor votorum*, on 2nd February 1751.



name Wang Zhicheng 王致誠 (1702–1768)) who had been seven years in Beijing. Whereas both names frequently appeared in the archives of Imperial Workshop Bureau, together or alone, Ai Qimeng was rarely mentioned, and if so, then as one of a team, e.g. painting garments in a portrait. His name was first recorded after five years of service at the end of the year 1749, then after another five years in 1754 and 1755, and then after five years in 1760¹⁰. From then on, his name was recorded almost every year; in 1761, he was ordered to make a painting all by himself for the first time¹¹. The archives reveal that he was mainly ordered to paint decorations and screens for imperial residences using western perspective (*xianfa hua* 綫法畫, or *tongjing hua* 通景畫) and applying oil technique, or to paint faces in a composite paintings. However, the works with Sichelbarth's signature or seal, kept in the Palace Museums, may not match the archive records. In fact, most of the paintings recorded are not known, whereas the extant signed works may not have been recorded. Furthermore, the archives usually mention the order, but only seldom the completion of the work. And many paintings, evidently made by the hand of a European, do not carry signature.

A catalogue of works by Jesuit court painters has not been compiled. A court catalogue of secular painting and calligraphy, *Shiqu baoji xubian* 石渠寶笈續編, from 1793, has nine paintings by Sichelbarth¹². The *Catalogue of Painting and Calligraphy of the National Palace Museum, Taipei* includes ten works by Sichelbarth¹³. To be accurate, Sichelbarth drew animals in the pictures, but landscape settings were not by him. Three of the paintings depict small wild animals: mountain cat and monkeys. Three large paintings depict horses, and the other three, quite remindful of similar works by Castiglione, depict a white eagle. The tenth one, a handscroll (423,7 x 42,5 cm, paper), depicts countless deers in red-leaved maple wood. It bears the inscription 'Respectfully painted by Ai Qimeng' (*Ai Qimeng gonghui* 艾啓蒙恭會), but is not dated¹⁴. According to the archives, in 1749 Castiglione received the order to paint a piece on paper of the

¹⁰ Ju Deyuan 鞠德源, Tian Jianyi 田建一, Ding Qiong 丁瓊. Qing gongting huajia Lang Shining 清宮廷畫家郎世寧 [Qing court painter Lang Shining]. *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊, vol. 40, 1988.2, pp. 27–71; hereafter quoted as *Lang Shining nianpu*, p. 58, 62, 63, 67.

¹¹ A figure striking a bell, in oil technique and western style, *Lang Shining nianpu*, p. 67.

¹² Fang Hao, *Zhongguo tianzhujiao shi renwu zhuan*, p. 95. The title of the catalogue means A Sequel to the Precious Collection of the Stone Moat [Pavilion].

¹³ Nine in volume 14 (published 1999), and one in volume 21 (published 2002). Whether there are more of his paintings in Taipei, and how many, I know not.

¹⁴ Reproduced b/w, in *Catalogue of Painting and Calligraphy of the National Palace Museum, Taipei*, 2002, vol. 21, pp. 225–238; also: *Emperor Ch'ien-lung's grand cultural enterprise*, ed. Feng Ming-chu, The National Palace Museum, Taipei 2002, p. 134–135, fig. IV–6.

same title *Bai lu tu* 白鹿圖 (*Hundred deer*)¹⁵, but no such painting by him has survived. Sichelbarth's handscroll may have been a copy, or even a ghost painting. It seems that a substantial part of Sichelbarth's doing was to duplicate Castiglione's works, and the extant *Bai lu tu* is clearly in the latter's style.

Also the undated album *Shi jun quan* 十駿犬 (*Ten fine dogs*), kept in Beijing Palace Museum, is a copy of Castiglione's paintings of the same name, which were ready for mounting in early 1749¹⁶. Whereas the models were life size (225 x 164 cm, silk), Sichelbarth's copies are quite small (24,5 x 29,3 cm, silk). Each one is accompanied with a calligraphy by Ji Huang 稽璜 on the opposite left page¹⁷, spelling out the names of these hunting dogs of European breed; nine match the names on Castiglione's paintings. Indeed, it can be found in the archives that copies of *Shi jun quan* were ordered in 1756, namely from the court painter Zhang Weibang 張為邦¹⁸, who painted the setting, not the figures. Possibly one of Sichelbarth's earliest jobs for the palace¹⁹, it echoes the task of Attiret, who too made miniature copies from life size paintings by Castiglione, *Shi jun tu* 十駿圖 (*Ten steeds*), in the years of his apprenticeship²⁰. Both sets of miniatures were much appreciated by the emperor, judging by the seal of *Sanxi tang* 三希堂, indicating his special treasured collection, which was imprinted on a leaf of one each.

Sichelbarth's pictures of animals, especially the small-sized ones, are charming but somewhat empty minded. Dogs, monkeys and deer seem happy and unoccupied, idling in a pretty landscape. But the subject matter was not as indifferent and innocent as it may seem on the surface. After all, the dogs and horses were not pets, but tributes presented to the emperor. It will become increasingly obvious from the following that paintings, made for the Imperial Workshop, were politically grounded, and this made Jesuits' production necessitous and important. In summer of 1754, Castiglione, Attiret, and Sichelbarth were summoned to Rehe 熱河 (Jehol, renamed Chengde 承德 in the 19th century), where court retreated for hot season. There, they were overwhelmed with commissions. Attiret,

¹⁵ Record from 15th day of the 7th month, *Lang Shining nianpu*, p. 57.

¹⁶ Record from 11th day of the 1st month, 1749, *Lang Shining nianpu*, p. 57. Reproduced in *Catalogue of Painting and Calligraphy of the National Palace Museum, Taipei*, 1999, vol. 14, pp. 62–80. See also: *China: The Three Emperors 1662–1795*, ed. E.S. Rawski and J. Rawson, London 2005, p. 188–191, fig. 84.

¹⁷ Ji Huang's biography is found in *ECCP*, p. 120. The texts are poems by either Liang Shizeng 梁詩正 (1697–1763) or Wang You dun 汪由敦 (1692–1758), two high officials. See *ECCP*, p. 503, 943.

¹⁸ *Lang Shining nianpu*, p. 64.

¹⁹ Mo Xiaoye 莫小也. *Lang Shining he tade 'haixifa' huapai* 郎世寧和他的“海西法”畫派. *Wenhua zazhi* 文華雜誌 vol. 42, Spring 2002, p. 165.

²⁰ M. Pirazzoli-T'Serstevens, *op. cit.*, p. 105–114.

who arrived in the 5th month, collapsed after two months of work overload. The emperor decided to grant him official title of 4th rank, but Attiret denied the honour. The emperor was quite displeased, but could not do without him. Castiglione was getting old, and Sichelbarth could not compare to him or Attiret as an artist; that is obvious from the works extant. In spite of the incident, all three came in the 9th month and stayed until winter²¹. Together, they painted the large *Wanshu yuan ciyan tu* 萬書園賜宴圖 (221,2 x 419,6 cm, silk), capturing the emperor's arrival at the banquet at the Garden of Ten Thousand Trees.²² The banquet had been given for the leaders of Torghut Mongols, already in the 5th month of that year. As for the other paintings of important events and celebrations, we lack explicit records of Sichelbarth's engagement, like there are for his two European fellows.

In the course of their stay in Rehe, Jesuit painters made hundreds of oil-portraits, individual or serial. Castiglione's signature can be found on some of them, but the custom was to inscribe painting with the name of the sitter, not the artist. One can judge the authorship from the style, technique, and archival records about an artist's presence. However, it is almost impossible to distinguish authors whose individual hand we hardly know. About Attiret and Sichelbarth, who portrayed twenty three imperial concubines in 1754, it is known that one was talented and the other less so, but this does not help, since the quality of that series is fine and even²³. In the 10th month, Attiret also portrayed ten Dzungar commanders, who supported the campaigns against Turkestan²⁴. Thus he started the series of half-portraits (55 x 70 cm, paper), which was resumed the next year (1755) by him and Sichelbarth; and again in 1774, by Sichelbarth and Panzi²⁵. The sitters whose names were inscribed in Chinese and Manchu, were officers who distinguished themselves during the expansion to Turkestan. These portraits were occasionally displayed in *Ziguang ge* 紫光閣 (Hall of Purple Brightness) in Beijing, the palace of military affairs and celebrations since Ming dynasty. The Hall was looted during the occupation of Beijing in 1901 by Euro-

²¹ Yang Boda, *Lang Shining zai Qing neiting de chuangzuo huodong ji qi yishu chengjiu*. *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊 vol. 40, 1988.2, p. 3–26; vol. 90, p. 16. Attiret's refusal was ever more conspicuous because of Augustin von Hallerstein, (Chinese name Liu Songling 劉松齡 (1703–74)), Jesuit missionary and the director of Astronomic Bureau, who was awarded official title of the 3rd rank one year earlier, and of course accepted. *Lang Shining nianpu*, p. 61.

²² *China: The Three Emperors...*, p. 407.

²³ One example (54,2 x 41, thick paper) is reproduced in Nie Chongzheng 聶崇正, ed. *Qingdai gongting huihua* 清代宮廷繪畫 [Qing court painting], Shanghai 1999, p. 209.

²⁴ *Lang Shining nianpu...*, p. 62.

²⁵ Giuseppe Panzi, Chinese name Pan Tingzhang 潘廷璋 (1733?–1812); arrived to Beijing in 1771.

peans, and only a fragment of the inventory has survived. Eighteen half-portraits are kept in Ethnologisches Museum, Berlin. The best ones were made in mid-1750s, and are attributed—not surprisingly—to Attiret. Portraits from the mid-1770s are of poor quality, which cannot be explained by speed and pressure alone. Judging by their technique and style, one can easily distinguish 3 or 4 levels of execution, some look as if the artist had not even mastered oil technique, the details of eyebrows and moustache, which cannot be seen on photographs, are surprisingly crude. Their most catching feature is the sitters' costume, be it Chinese official dress with embroidery, or turbans and earrings of Turks²⁶. Regarding the composition, portraits of Dalhan (inv. No. ID 22152) and Manjortu, shooting from a bow (inv. No. ID 31806) are exceptional, because the sitters were depicted from a three quarters view. All the other half-portraits in question have the sitters portrayed en face, as was appropriate in China. All the other are half-portraits en face, as was appropriate in China. A new concept of portraying full-length, life-size figures in motion was adopted for the majestic series *Wugong tu* 武功圖 (*HOLDERS of military awards*)²⁷. According to the archives, the series numbered 280 portraits, also for display in *Ziguang ge*. Colophons in Chinese and Manchu give the name and merits of Qing officers and allies from the Western regions, and the date. Obviously, they were painted in collaboration of a Chinese and European painter; faces of some were painted by Sichelbarth²⁸. Once again, the works from 1760, when Castiglione was still around, are considerably better than those from 1776.

In order to immortalize victorious campaigns in Turkestan, which took place in 1755–59, paintings of battle scenes were painted for the Hall of Purple Brightness. This was a new subject matter in Chinese art, albeit not in European. In 1762 Jesuit court painters drew sketches of *Pingding Xiyu zhantu* 平定西域戰圖 (*The Conquest of the Western Region*): the first scene, depicting the pacification of Ili, was sketched by Sichelbarth, scenes 4, 7 and 14 by Attiret, and the remaining by Castiglione, and Salusti²⁹. Since 1766, Qianglong had sent the drawings to France, to be engraved on copperplates. Various French artists were engaged in the task, under the direction of Charles-Nicolas Cochin, and the last set returned

²⁶ Three were reproduced in: *Bilder für die Halle des Purpurglanzes*, ed. H. Butz, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin 2003, p. 41, 51, cat. no. 15, 16 (Portrait of Yamantar, the Commander of Oksi), 17. See also b/w reproductions accompanying Nie Chongzheng 聶崇正. Wang Zhicheng, Ai Qimeng he Pan Tingzhang de youhua 王致誠, 艾啓蒙和潘廷璋的油畫. *Meishu* 美術 vol. 274, 1990.10, p. 60–62.

²⁷ *Bilder für die Halle...*, p. 30–45, cat. nos. 4–11.

²⁸ According to Nie Chongzheng, *Wang Zhicheng, Ai Qimeng he Pan Tingzhang de youhua*, p. 61.

²⁹ Giovanni Damasceno Salusti, (Chinese name An Deyi 安德義 (1721–1781)), a missionary sent by Propaganda fide, who served as court painter in the years 1762–73.

to Beijing eleven years later; by that time, Castiglione and Attiret had died. Although the Chinese emperor did not wish those extra prints were made in Europe, they were printed, and circulated there, creating a name for Sichelbarth, among other things. One finds it amusing, because the prints are little reminiscent of the Sino-European hybrid style, practiced by Jesuits at court—the drawings were strongly re-stylized by the engravers. Three original sketches were discovered in the library of Tenri University; the paintings, done by court painters after the Jesuits' sketches in 1765, are now lost³⁰.

As in the case of portrait series, the pictures of military expeditions also had a sequel in 1770s: *Pingding liang Jinchuan zhantu* 平定兩金川戰圖 (*Two victorious campaigns to Jinchuan*), undertaken in 1747 and 1775. It is a set of 16 paintings (55,5 x 91,1 cm, silk),³¹ more or less of the same size as their predecessors from *Pingding Xiyu zhantu*. The final scene is signed by Xu Yang 徐揚, an important court artist, but archives tell that Sichelbarth and Poirot³² painted human figures and animals. Each painting was finally inscribed by the emperor with his poem. Next, copies in copperplates were engraved, this time in Beijing³³. The project took four years, from 1777 to 1781; it was a work from the end of Sichelbarth's life. Compared with *Pingding Xiyu zhantu* the 'chineseness' is much more pronounced, it is also true that landscape elements, mountains and fortresses, take much more space than figures. On the last list, showing the emperor's arrival to *Ziguang ge*, the detail with the emperor, carried in a sedan chair and followed by courtiers³⁴, is quite remindful, but mirror reversed, of an analogical depiction seen in *Wanshu yuan ciyuan tu*.

It has been mentioned that Sichelbarth had not reached the artistic level of Castiglione or Attiret. In his small pictures, he achieved fair technique, and was capable of producing natural and elegant images, especially when following a model of such quality, e.g. *Ten fine dogs*, one of his best works. But in large

³⁰ Numerous studies on the subject have appeared, in Chinese (e.g. by Nie Chongzheng) and Western languages alike. The reference here is chiefly made to M. Pirazzoli-T'Serstevens, *op. cit.*, pp. 189–192.

³¹ Reproduced in Nie Chongzheng, *Qingdai gongting huibhua*, pp. 259–267, figure 69.

³² Louis de Poirot (Chinese name He Qingtai 賀清泰 (1735–1814)); arrived to Beijing in 1770. He is known for his linguistic, not artistic abilities. He was one of the translators of the Bible into Chinese, and became a Manchu translator in 1803. Fang Hao, *Zhongguo tianzhujiao shi renwu zhuan*, p. 99.

³³ In a newly introduced workshop. The quality of the engravings (51 x 87,7 cm) is not as good as the French ones, the inscriptions were printed from woodblocks. See Mo Xiaoye, *Ouzhou chuanjiaoshi yu Qingdai gongting tongbanhua de fanrong* 歐洲傳教士與清代宮廷銅版畫的繁榮 [European missionaries and the flowering of copperplates at Qing court], *Wenhua zazhi* 文化雜誌 (Macao) Autumn 2002, pp. 93–116.

³⁴ Reproduced in Nie Chongzheng, *Qingdai gongting huibhua*, p. 267, fig. 69.16.

formats from the 1770s, which he made on his own after Castiglione and Attiret had died, clumsiness can be easily seen. For example, on the almost life-size painting of *Baoji liu* 寶吉騮 (207 x 163,4 cm, silk), an amiably looking brown horse under a pine, with a flower pot beside him, one notices disproportions of his body, the stiff posture, and sloppy brushwork³⁵. Still, Sichelbarth was a trained artist, knowledgeable of anatomy and perspective, and skilled in Western portraiture, in this sense unique among the Chinese artists at the court. The passing away of Castiglione in 1766, and Attiret two years later³⁶, placed him to the foreground. Although 'substitutes' for the two deceased Jesuits arrived in 1770 and 1771, it was Sichelbarth who was senior and had to create paintings of political significance. For example, on the eightieth birthday of Empress-Mother Xiaosheng 孝聖 (1693–1777), in 1771, he was entrusted to paint for her *Xiangshan jiu lao tu* 香山九老圖 (*Nine elders from the Fragrant Hills*)³⁷, the whereabouts of which are unknown. He also painted a set of life-size tribute horses, (228,5 x 275 cm, silk), in 1772 and 1773³⁸. There is a slight imperfection about the proportion and posture, but the volume of their bodies is well rendered by shading; they look docile and placid. Again, the set is overshadowed by the set of Castiglione. Nonetheless, Sichelbarth gained recognition as a horse painter³⁹.

At the court many different representational styles of Art were practised: Tibetan, Nepalese, Chinese, and European. The Jesuits not only encountered Chinese style, but were also tug into Buddhist art. In summer 1771, the emperor greeted his Mongolian allies in Rehe, in the presence of ICangskya, and Jebtstun damba⁴⁰. 1113 monks attended their meeting at the shrine *Wanfa guiyi* 萬法歸一

³⁵ Reproduced in *Catalogue of Painting and Calligraphy of the National Palace Museum, Taipei*, 1999, vol. 14, pp. 103–104.

³⁶ Attiret suffered from illness since 1762. He stopped painting at court in June 1767. *Jean-Denis Attiret, un Dolois du XVIII^e siècle à la cour de l'Empereur de Chine*, catalogue Musée de Beaux-Arts de Dole, Dole 2004, p. 40.

³⁷ Yu Jianhua 俞劍華, *Zhongguo meishujia renming cidian* 中國美術家人名辭典 [Biographical dictionary of Chinese artists]. Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe, 1991 [1981], p. 244.

³⁸ Two are reproduced in *Gugong bowuyuan cang Qingdai gongting huihua* 故宮博物院藏清代宮廷繪畫 [The Collection of the Palace Museum. Court Painting of the Qing Dynasty]. Edited by the Palace Museum. Beijing 1992, pp. 166, 167. On p. 166 is the same horse Baoji (*Baoji liu*), as depicted on the painting in Taipei Palace Museum, discussed above; on p. 167 the horse presented by Tasiha. See also Wan Xinhua 萬新華, *Cema su xifeng* 策馬嘯西風 – 記南京博物院藏艾啓蒙《八駿圖》 [Riding horses in Western style—Ai Qimeng's 'Eight steeds' in the Nanjing Museum]. *Gugong wenwu yuekan* 故宮文物月刊 (Taipei) 22, 2004.3, pp. 76–81.

³⁹ His art was summarized in the sentence: 'He was good in [paintings of] horses.' Fang Hao, *Zhongguo tianzhujiao shi renwu zhuan*, p. 95.

⁴⁰ The third ICangskya, Rolpi Dorje (1716–86), was the highest ranking prelate of Eastern

(‘ten thousand dharmas return as one’). The event was documented in painting (164,5 x 114,5 cm, silk), which was produced by the Buddhist workshop *Nianjing chu* 念經處, however, with the participation of the painting studio *Ruyi guan* 如意館. Yao Wenhan 姚文瀚, a distinguished court artist, portrayed the emperor, whereas Sichelbarth portrayed the Mongol princes and the two high lamas⁴¹. This painting had a double fold meaning, political – it illustrated the alliance between Manchus and Torghuts, and religious – as an object of reverence. On the same occasion, the emperor ordered three more portrait-thangkas of 1Cang-skyia and Jebtstun damba: with Sichelbarth painting their faces and Yao Wenhan painting their robes⁴². They are now kept in the Palace Museum in Taipei. Thus, a Catholic priest depicted distinguished participants of a special ceremony in the innermost sanctuary of a Tibetan temple, and portrayed living Buddhas. He must have been aware of the sensitivity of that issue; the same goes for Castiglione and his portraits of Qianlong emperor as the manifestation of Manjusri⁴³. The fact has not been raised in sources written by Jesuits, but came to light recently, following the tide of rising scholarly interest in Manchus and Sino-Tibetan culture.

It does not come as a surprise that court commissions were closely connected with politics. On the other hand, there also were works of art made for casual enjoyment, and/or for practical use. The common task for Jesuits, during their hard service at the court, was decorating palace interiors in European style, using illusionistic technique. Only few have survived in the Forbidden City⁴⁴, including the paintings inside *Juanqin zhai* 倦勤齋 (Lodge of Retiring From Hard Work),

Mongols, and the third Jebtstun damba, Ishi-damba-nima (1758–73), was the highest ranking prelate of Khalkhas whose headquarters were at Urga (present Ulanbator).

⁴¹ Wang Jiapeng, *Tu'erhute donggui yu 'Wanfaguiyi tu'*, *Wenwu* 485, (1996), 10, pp. 86–92, 57. P. Berger, *Empire of Emptiness. Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, Honolulu 2003, pp. 14–21; reproduced: plate 2, after p. 102; also in: *China: The Three Emperors...*, p. 133, fig. 50.

⁴² *Zaobanchu huoji dang* 造辦處活計檔, Qianlong 36, 9月25日. Historic archive 1, Beijing.

⁴³ Several versions have survived, with the emperor's face painted by Castiglione. Three are in kept the Palace Museum and two in the Yonghe gong 雍和宮 monastery in Beijing, one in the Potala Palace in Lhasa, one in the Sven Hedin expedition collection in Stockholm, and one in the Sackler Museum (reproduced in: J. Stuart and E.S. Rawski, *Worshipping the Ancestors. Chinese Commemorative Portraits*, catalogue Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, Washington, D.C. 2001, p. 120). The thangka from the Palace Museum, Beijing (Gu 6485) is reproduced in *China: The Three Emperors...*, p. 142.

⁴⁴ They were scrutinized, including 19th century works, in Nie Hui 聶卉, *Qinggong tongjingxianfahua tanxi* 清宮通景綫法畫探析. *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊, vol. 117, 2005.1, pp. 41–52.

small building completed and decorated in 1772⁴⁵, at the north-west corner of the *Ningshou gong* 寧壽宮 garden. Inside the eastern part, there is a sitting room; inside the western part, there is a theatre with a roofed square stage; the room and the theatre are separated by a corridor with a staircase. The theatre has two walls and ceiling decorated with illusionistic paintings. A real bamboo screen is continued in a painted form on the walls, beyond are mountains (on the west wall), and a palace building with red walls and yellow roof (on the northern wall). In the painted screen, there is a round opening with a crane standing by, the sky above the horizon is beautifully blue. On the ceiling, wisteria threads its way through a pergola, with clusters of its mauve flowers hanging down⁴⁶. This, of course, is a false impression created by the illusionistic technique. I am describing this interior, because Sichelbarth may have been the decorator, or one of them. The interior wall paintings are a replica of those which Castiglione once painted in *Jingsheng zhai* 敬勝齋 lodge (in *Jianfu gong* 建福宮), as the emperor noted in a poem from 1776⁴⁷. Since the lodge perished in the infamous fire in 1923, we cannot compare them. But it is evident that paintings in *Juanqin zhai* adopted motives seen on paintings by Castiglione, e.g. the crane in the 'moon entrance,' which echoes cranes on Castiglione's hanging scroll *Song he tu* 松鶴圖 (*Cranes under a pine*)⁴⁸, and *Liu he tong chun tu* 六鶴同春圖 (*Six cranes together in spring*). According to archives, *Jingsheng zhai* 敬勝齋 lodge also had the impressive wisteria ceiling, painted by Castiglione in 1742, and again in 1750 inside a studio at the imperial travel lodge in Panshan 盤山, not extant⁴⁹. The painter of *Juanqin zhai* is not documented, and opinions about him differ sharply. Scholars do not even agree that he was a European, for example Nie Chongzheng assumes that the interior was decorated by the court painter and Castiglione's disciple Wang Youxue 王幼學, and assistants⁵⁰. This opinion is maintained by Nie Hui 聶卉, too. Both claim that Sichelbarth, or the two newcomers, de Poirot and Panzi (Salusti had already left), were not accomplished enough to create such a work. However, neither were Wang Youxue and Yi Lantai 伊蘭泰, another disciple of Castiglione⁵¹. One can conclude that the level of execution proved

⁴⁵ According to *Qingong shuwen* 清宮述聞, juan 5. Quoted from Nie Chongzheng 聶崇正, *Ji Gugong Juanqinzhai tiandinghua, quanjinghua* 記故宮倦勤齋天頂畫, 全景畫. *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊 vol. 47, 1995.3, pp. 19–22, note 8.

⁴⁶ Reproduced in: M. Pirazzoli-T'Serstevens, *op. cit.*, p. 152, fig. 65 a, b.

⁴⁷ Nie Chongzheng 聶崇正, *Ji Gugong Juanqinzhai...*, p. 20.

⁴⁸ Undated (painted between 1723 and 1735), kept by the Palace Museum in Shenyang. Reproduced in M. Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione*, p. 69, and elsewhere. *Liu he tong chun tu* is kept in The History Museum, Beijing.

⁴⁹ Nie Chongzheng, *Ji Gugong Juanqinzhai...*, p. 20.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁵¹ Nie Hui (*Qingong tongjingxianfahua tanxi*, p. 50) brings to attention a complaint from the archives that Yi Lantai spoiled an illusionistic wall painting in 1796.

superior to the abilities of them all. Professor Kao Mayching, on the other hand, argues for Sichelbarth, on the basis of his position at the court, and the promotion which still awaited him, and which she interpreted as the reward⁵². As to my hypothetic opinion, Sichelbarth could have hardly been excluded from the works in *Juanqin zhai*. He was familiar with Western painting, he had been assistant to Castiglione for a long period, and also the copyist of his works. His experience, and the fact of being a foreigner speak for him; he may have been regarded as suitable as Wang Youxue, or even more.

I consider it unlikely, however, that the task would have been given to the Jesuits who had just arrived.

In 1777, on the occasion of his 70th birthday, Sichelbarth was given an official title (*feng chen yuanqing* 奉宸苑卿) and was made an official of the third rank. An unknown writer sent a letter to Europe and described in detail the honours he received, including the tablet inscribed 'The septuagenarian from beyond the ocean' (*haiguo qiling* 海国耆龄), and numerous precious gifts, which were brought by procession of courtiers from the palace to the Portuguese mission house⁵³. This was an extraordinary honour, but not a unique one. Kögler⁵⁴, von Hallerstein, and a few others were also honoured. Castiglione was treated to a celebration when he turned seventy. The emperor presented him with numerous gifts, and had him escorted in a palanquin from the summer palace Yuanming yuan 圓明園 to the Mission house. After his death, the emperor bestowed the title of vice-minister (*shilang* 侍郎), and dispatched 300 silver taels for burial⁵⁵.

Their letters prove that the Jesuits were very proud of their position at the court, and the honours they received. Emperor's compliments probably brought some light to the continuing nightfall of Sichelbarth's late years. His life in China was set in the period of Christian persecution, marked by repeated bans and arrests in provinces. The mission in Beijing, with some twenty Jesuits, was tolerated because a few of them served in imperial offices. Historic documents reveal paradox examples of imperial favour bestowed on the Jesuits at court, at moments when ferocious purge of Christians went on in provinces. For example, in 1753 when von Hallerstein was made an official, 800 Christians were arrested in Nanjing. In 1757, when the emperor honoured Castiglione's birthday with celebration and gifts, custom houses were closed down and foreigners were not allowed to enter China. And when the Portuguese Mission house – Sichelbarth's

⁵² Kao, Mayching, *European Influences in Chinese Art*, in: T.H.C. Lee, *China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, Hong Kong 1991, pp. 251–304.

⁵³ The letter was dated 1778. See *Lettres curieuses et édifiantes...*, Paris 1781, vol. 24, pp. 491–500.

⁵⁴ Ignatius Kögler, (Chinese name Dai Jinxian 戴進賢, 1680–1746). He became the director of the Astronomic Bureau, and Hallerstein succeeded him.

⁵⁵ *Lang Shining nianpu...*, p. 70.

home – burned in April 1775, the Emperor donated 50 thousand taels for reparations⁵⁶. It was as if the Emperor saw no connection between his European courtiers and the persecution of foreigners and their religion. But did the Jesuits see the contradiction? Was the emperor a patron, or a threat? Did they perceive him as honest, or fraudulent? In addition to their precarious situation, the early 1760s brought the ban of Jesuits in Portugal, France (1762), and Spain (1763). This cut some of the missionaries, including Attiret, from their links at home. Ten years later, in 1773, the pope abolished the company. The resolution reached Beijing in 1775. They were replaced by Franciscans, effectively from 1780 on, just as Sichelbarth died, but it probably would not have effected him anyway, because those Jesuits who served at court, stayed. The others were gathered to Macao, and then sent back to Europe⁵⁷.

Learning that Sichelbarth was seventy, the emperor told him, 'I shall do for you the same I had done for Castiglione'⁵⁸. Then he prepared the birthday gifts and the ceremony. When Sichelbarth died, just three years later, the Emperor gave 200 taels for his funeral, and had a stele erected at on his tomb, with a long inscription⁵⁹. Although Sichelbarth could not compare to Castiglione as artist, the imperial honours bestowed were equal. Not that the Emperor could not tell the difference between their paintings, but rather, by celebrating Sichelbarth, the emperor celebrated the memory and the art of his beloved Castiglione. For the emperor, Sichelbarth was Castiglione's faithful copyist, able to match and continue his style. He was also diligent, obedient, and used to perform secondary tasks. As years went on and newcomers arrived from Europe, Sichelbarth alone remembered the emperor's favourite painter. In conclusion, the perhaps excessive imperial honours went onto Sichelbarth mainly because of Castiglione's memory.

⁵⁶ Zhang Ze 張澤, *Qingdai jinjiaoqi de tianzhujiào* 清代禁教期的天主教 [The Catholic religion in the age of Qing persecution], Internal publication, 1999, pp. 207–210.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 211.

⁵⁸ *Lettres curieuses et édifiantes...*, p. 498.

⁵⁹ Transcribed in: Lin Hua 林華 et al., *Lishi yihen. Li Madou ji Ming Qing xifang chuanji-aoshi mudì* 歷史遺恨。利瑪竇及明清西方傳教士墓地 [Scars left from history: The cemetery of M. Ricci and other Ming and Qing missionaries from the West], Beijing 1994, p. 102.

Danuta Natalia Zastawska

Sopocka Szkoła Wyższa, Sopot

Sztuka chińska w zbiorach Jana III Sobieskiego w Wilanowie

Pałac w Wilanowie stanowi unikatowy w skali europejskiej przykład rezydencji, w której obserwujemy ciągle zainteresowanie „chińszczyzną” na przestrzeni ponad 200 lat, niezależne od zmieniających się mód i właścicieli. Orientalne zainteresowania i kolekcjonerstwo Jana III, będące krótkim, najwcześniejszym, ale i najbardziej błyskotliwym etapem w historii staropolskich *chinoiseries*, są znakomitym przyczynkiem do badań nad problematyką polskiego kolekcjonerstwa nowożytnego.

Długoletnia tradycja znajomości Azji Wschodniej w dawnej Polsce¹ sięga w zasadzie aż XIII w., czasów wyprawy franciszkanina Benedykta Polaka, towarzyszącego papieskiemu wysłannikowi do Wielkiego Chana, Giovanniemu da Pian del Carpine w latach 1245–47. Dotarłszy w okolice Karakorum, Benedykt był więc pierwszym Polakiem, który otarł się o chińskie państwo, a na chańskim dworze zetknął się z cywilizacją chińską w osobach cesarskich posłów i ich darów². Niebiańskie cesarstwo pojawia się ponownie w źródłach pisanych w epoce nowożytnej, a jego opisy przechodzą ewolucję od najbardziej fantastycznych do coraz bardziej rzetelnych relacji. Przy kształtowaniu się wizji odległych, egzotycznych

¹ B. Baranowski, *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku*, Łódź 1950, s. 227–239; L. Cyrzyk, *Chiny w piśmiennictwie polskim do końca XVII wieku*, „Przegląd Orientalistyczny” 1963, 46, s. 110–123; idem, *Polscy badacze Chin w XVII w.*, [w:] *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, red. T. Majda, t. 3, Warszawa 1969, s. 49–56; *Chiny w oczach Polaków*, red. J.A. Włodarski, Gdańsk 2001; M. Kałuski, *Polska–Chiny 1246–1996. Szkice z dziejów wzajemnych kontaktów*, Warszawa 2004, s. 5–6; E. Kajdański, *Długi cień wielkiego muru. Jak Polacy odkrywali Chiny*, Warszawa 2005, s. 13–34.

² Między mrzonki należy wstawić legendę o misyjnej pracy w Chinach i w Tybecie św. Jacka Odrowąza, uporczywie pojawiającą się do dziś w niektórych publikacjach. Por. M. Kałuski, *op. cit.*, s. 15–16.

krain Wschodu szczególną rolę odegrali jezuita. Nadzwyczaj bogata epistolografia jezuitska stanowiła przez długi czas w ówczesnym świecie podstawowe, a zarazem jedyne źródło wiedzy o Dalekim Wschodzie³.

Zapalonym sinologiem był także Adam Adamandy Kochański SJ (1631–1700), wybitny polski przedstawiciel nurtów *philosophia* i *sciencia curiosa*, nadworny bibliotekarz Jana III Sobieskiego, powołany na to stanowisko do Wilanowa w 1679 r. Przebywał na dworze królewskim z przerwami aż do 1695 r. Obficie prowadzona wymiana myśli z wieloma uczonymi europejskimi XVII w. była na równi z publikacjami odbiciem wszechstronnych humanistycznych, w tym i filozoficznych zainteresowań polskiego jezuita. Podobny pod tym względem do genialnego polihistora Atanazego Kirchera, próbujący ogarnąć całość ówczesnej wiedzy, był orientalistą, miłośnikiem kultury chińskiej, prekursorem polskiej sinologii. Pobyt Kochańskiego w Wilanowie zbiegł się w czasie z drugim etapem rozbudowy rezydencji wilanowskiej, a szczególnie tzw. aukcji pałacu w latach 1681–1682, jak określał ją w listach do króla Augustyn Locci⁴. Okres ten rozpoczął długi i nieprzerwany ciąg upiększania podmiejskiego pałacu, a wśród cennych „frazsek i galanteryj” niepoślednie miejsce zajmowały egzotyczne w guście dalekowschodnie wyroby i *chinoiseries*, jakkolwiek nikt ich wówczas tak nie nazywał, ani nie trudził się tych „galanteryj” rozróżnianiem.

Na tle szeroko podkreślanego upodobania do wschodniej sztuki zdobniczej, głównie perskiej i tureckiej, marginalnie traktowane chińskie kolekcjonerstwo Sobieskiego widziano jako przejaw francuskiej mody sprowadzonej przez królową Marysienkę. Miało być ono zarazem dowodem „kunstkamerowej” wciąż mentalności sarmackiego Marsa. W tym schemacie „świata osobliwości”, do jakiego chętnie sprowadzono przejawy charakterystycznej dla epoki „kultury ciekawości”⁵, nie zmieścił się już obraz króla z zajęciem dyskutującego z przyjaciółmi o ustroju

³ Szczegółowo na ten temat zob.: J. Wasilewska-Dobkowska, *Wyobrażenia Dalekiego Wschodu w środowisku polskich jezuitów*, „Toruńskie studia o sztuce Orientu” 2004, 1, s. 15–30; eadem, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006; D.H. Nguyen, *Polscy misjonarze na Dalekim Wschodzie w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2006. Przebywający w Rzymie ks. Tomasz Dunin Szpot ułożył kronikę misji katolickich w Chinach (*Collectanea Historiae Sinensis*) za lata 1641–1687. Chcąc zapoznać jezuitów polskich ze stanem chrześcijaństwa w Chinach, wysyłał do Warszawy kopie listów z misji dalekowschodnich. W zbiorach Biblioteki Narodowej zachowana była do 1944 r. specjalna księga, w której zgromadzono odpisy wszystkich tych listów, zob. B. Baranowski, *op. cit.*, s. 232.

⁴ J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1976, s. 17. O rozbudowie pałacu zob. też: W. Fijałkowski, *Wnętrze wilanowskie*, Warszawa 1986, s. 11; idem, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1997, s. 13–19.

⁵ Można zacytować w tym kontekście opinię Marka Kunickiego-Goldfingera ze wstępu do opracowania *Diariusza* Teodora Billewicza: „*Diariusz* jest przykładem przywiązywania uwagi w ówczesnej kulturze europejskiej do «świata ciekawości», postawy akceptowanej również przez najwybitniejsze ówczesne umysły, zbyt łatwo sprowadzanego w literaturze przedmiotu do określe-

państwa chińskiego i osobistych zaletach jego świątłego cesarza⁶, króla rojącego śmiałe marzenia o oskrzydleniu państwa osmańskiego także i od wschodu, czemu służyła niemal udana próba nawiązania stosunków dyplomatycznych z Pekinem⁷. Perspektywa możliwego aliansu z Niebiańskim Cesarstwem, pomyślanego również bez wątpienia przeciw rosnącej potędze Rosji – o czym pisał Kochański do Leibniza – musiała być nader kusząca dla polskiego króla.

Szeroko podkreślanym aspektem kontaktów Jana III z Chinami jest korespondencja z Ferdynandem Verbiestem, przełożonym jezuitów w Pekinie, zwierzchnikiem cesarskich astronomów i osobistym nauczycielem cesarza Kangxi, mianowanym przezeń mandarynem pierwszej rangi. Jako zaufany współpracownik cesarza pełnił odpowiedzialne funkcje mediatora i tłumacza europejskich poselstw, któremu obie strony wyrażały niejednokrotnie wdzięczność⁸. Na korespondencję króla z Verbiestem powołują się w dość nieścisły sposób wszyscy dotychczasowi autorzy piszący o kontaktach polsko-chińskich w XVII w., opierając się na artykułach Leszka Cyrzyka i Bolesława Szczęśniaka, wykorzystujących opublikowane przez Stanisława Bednarskiego źródło⁹. Późną jesienią 1685 r. o. Verbiest wysłał do wysokiej rangi jezuitę Nicolasa Avanziniego, rezydującego w Wiedniu, szczególnie dla naszych rozważań korespondencję, w której odniósł się do niedawnej wiktorii wiedeńskiej. W załączniku umieścił osobisty list gratulacyjny dla polskiego króla oraz odę chińskiego cesarza na cześć Jana III, o nieznannej, niestety, treści. Jak pisał sam Verbiest, Kangxi dołączył do przesyłanych cesarzowi Leopoldowi gratulacji na wieść o zwycięstwie nad Turkami także gratulacje dla Sobieskiego

nia „świata osobliwości”. T. Billewicz, *Diariusz podróży po Europie 1677–1678*, oprac. M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 2005, s. 52.

⁶ K. Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Diariusz i relacje z lat 1691–1696*, oprac. J. Woliński, Wrocław 1958, s. 159.

⁷ Dowodem miał być omawiany w literaturze list Sobieskiego. Zob. S. Bednarski, *Chiński list Króla Jana III*, „Przegląd Powszechny” 1933, 12, s. 531–534; L. Cyrzyk, *Sobieski a Chiny*, „Chiny” 1961, 6, s. 4–5; B. Szczęśniak, *Diplomatic Relations between Emperor Kang Hsi and King John III of Poland*, „Journal of the American Oriental Society” 1969, 89/1, s. 157–161; E. Kajdański, *Ferdinand Verbiest Relations with King John III of Poland*, [w:] *Ferdinand Verbiest, S.J. (1623–1688) Jesuit Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*, red. J.W. Witek S.J., „Monumenta Serica” 1994, 30, s. 113–128; B. Lisiak, *Adam Adamandy Kochański (1631–1700). Studium z dziejów filozofii i nauki w Polsce XVII wieku*, Kraków 2005, s. 178–179.

⁸ Był w 1676 r. łacińskim tłumaczem rosyjskiego ambasadora Mikołaja Spathara Milescu, któremu zasugerował m.in. otwarcie lądowej drogi do Chin przez Rosję i Syberię; w 1684 r. zorganizował uroczyste przyjęcie na pekińskim dworze ambasadorów z Syjamu; za jego namową Kangxi zezwolił Holendrom na wymianę handlową z Chinami, powierzając im właśnie przekazywanie korespondencji między Pekinem a Moskwą; pośredniczył wreszcie w dyplomatycznych kontaktach Jana III z dworem chińskim. B. Szczęśniak, *op. cit.*, s. 157–158.

⁹ S. Bednarski, *op. cit.*; L. Cyrzyk, *Sobieski a Chiny...*; B. Szczęśniak, *op. cit.*; W. Fijałkowski, *Wnętrza...*, s. 146.

i specjalnie przez siebie skomponowany poemat na tę okazję¹⁰. Ponoć namacalnym dowodem owych kontaktów był legendarny porcelanowy serwis przesłany Sobieskiemu przez cesarza, przechowywany w Wilanowie, a który miała zawieźć wraz z innymi meblami do Łańcuta w niepewnych czasach ostatnich dwóch rozbiorów księżna Izabela Lubomirska. Nic z owej korespondencji (ani też z królewskiej porcelany) nie zachowało się do naszych czasów. Kochański podaje, że w posiadaniu Jana III była mapa terytoriów z wytyczonymi przez Syberię i Mongolię drogami do Chin, prawdziwy rarytas w oczach wszystkich tych, którzy od czasów Marka Polo usiłowali odnaleźć lądową drogę do Państwa Środka¹¹.

Mimo iż wielokrotnie wzmiankowano w dotychczasowej literaturze tematu związku dworu Jana III z cywilizacją i kulturą chińską, ich artystyczny kontekst nie został zbadany w sposób zadowalający¹². Winne temu są luki w materiałach źródłowych, brak odniesień w obfitej literaturze pamiątkarskiej z epoki, a nawet brak – z małymi wyjątkami – wzmianek w korespondencji samych małżonków Sobieskich¹³. Zachowane w miarę kompletne inwentarze mienia Sobieskich¹⁴

¹⁰ List Verbiesta do Nicolasa Avanziniego w Wiedniu, z 17 XI 1685, zob. N. Golvers, *The „Astronomia Europaea” of Ferdinand Verbiest S.J. (Dillingen 1687). Text, Translation, Notes and Commentaries*, „Monumenta Serica” 1993, 28, s. 520–522.

¹¹ List do Leibniza z 18 I 1692: „Habet Rex noster delineationem itineris Moscua per Sibiriam, Mongulenses etc. in Sinas usque, quae tabula confecta fuit ad relationem Moschi Nestorii nomine; qui primum legatione functus fuerat Pe-kini, ac tum huc in Poloniam, sed haec tabula nullas habet latitudinum longitudinumque geographiarum notas”; zob.: *Korespondencja Adama Adamandego Kochańskiego SJ (1657–1699)*, oprac. B. Lisiak, Kraków 2005, s. 292. Tzw. mapę Chin Sobieskiego wzmiankują wcześniej: S. Baranowski, *op. cit.*, s. 234; L. Cyrzyk, *Sobieski a Chiny...*; W. Fijałkowski, *Wnętrza...*, 1986, s. 146; E. Kajdański, *Ferdinand Verbiest Relations... Najlepszą syntezę tego zagadnienia daje: E. Kajdański, Michał Boym. Ambasador Państwa Środka*, Warszawa 1999, s. 242–245.

¹² W. Fijałkowski, *Wnętrza...*, s. 144–148; W. Odyniec, *Zainteresowanie króla Jana III Sobieskiego chińską cywilizacją*, [w:] *Studia i materiały czasów Jana III Sobieskiego*, red. K. Matwijowski, Wrocław 1992, s. 89–94; idem, *Znajomość cywilizacji chińskiej w Polsce do końca XVIII wieku*, [w:] *Chiny w oczach Polaków*, Gdańsk 2001, s. 44–45, 83–87.

¹³ Zarówno *Listy do Marysieńki* jak i *Listy do Jana Sobieskiego* w oprac. L. Kukulskiego opierały się w znacznej części na wcześniejszych edycjach. W przypadku listów Sobieskiego był to głównie odpis J.S. Bandtkiego z przełomu XVIII i XIX w., z przechowywanych wówczas w niemieckim archiwum Radziwiłłów listów króla. Wykorzystał je już A.Z. Helcel w wydaniu krakowskim z 1860 r., a zdublowało niekompletne wydanie E. Raczyńskiego z 1923 r. Kukulski wskazuje we wstępie do swojego opracowania na wybiórcze kopiowanie listów przez Bandtkiego, zdeterminowane jego ściśle historycznymi zainteresowaniami. Wydanie z 1962 r., eksponujące słynny romans, pozostało okrojone, nawet w stosunku do tekstu pozostawionego przez Bandtkiego, często urywanego i poprzycinanego. Część niekompletnych listów Marii Kazimiery nie została włączona do opracowania. Zob.: M.C. d'Arquien, *Listy do Jana Sobieskiego*, Warszawa 1962; J. Sobieski, *Listy do Marysieńki*, Warszawa 1966.

¹⁴ A. Czołowski, *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937; M. Gębarowicz, *Łazienki w Żółkwi i ich urządzenie i Pałac w Jaworowie*, [w:] idem, *Szkice z historii sztuki XVII w.*,

wykazują rzeczywiście sporą liczbę przedmiotów określanych jako „chińskie” (bez rozróżnienia ich rzeczywistej proveniencji). Doskonałym kluczem pozostaje tu wciąż osoba księdza Kochańskiego, a jego korespondencja – znakomitym źródłem. Ukazuje obraz króla w oczach postronnych i jego bezpośrednie kontakty z najbliższymi osobami w otoczeniu cesarza Chin. Egzotyczne zainteresowania, odczytanie i poziom intelektualny Sobieskiego wzbudziły podziw Leibniza, a osoba polskiego władcy była częstym tematem korespondencji z Kochańskim.

Kontakty i zainteresowania Kochańskiego z całą pewnością miały wpływ na postawę króla wobec spraw chińskich, ale nie były jedynym w tym procesie czynnikiem. Inspiracje te padły na bardzo podatny grunt tak popularnej na dworze Sobieskich mody francuskiej, której najnowszym przejawem w początkach ostatniej ćwierci XVII w. była *chinoiserie*. Nakreślony wyżej charakter królewskich zainteresowań Niebiańskim Cesarstwem kontrastował z o wiele bardziej teatralnie się wyrażającą (również w dosłownym znaczeniu) wersalską „chinomanią”¹⁵. Podbudowana rzetelną wiedzą postawa Sobieskiego z pewnością wykraczała poza konwencjonalne, choć entuzjastyczne zachłyśnięcie się dalekowschodnią egzotyką. Cenną wiedzę o Chinach król nasz zdobywał z pierwszej ręki, od bawiących na dworze jezuitów, posłów perskich, tureckich i tatarskich, a także moskiewskich. Za ich to pośrednictwem zapewne trafiały do rąk władcy oryginalne chińskie przedmioty – nie zawsze dzieła sztuki, ale wszystkie z pewnością doceniane¹⁶. Inne wytwory odległych cywilizacji, wśród nich z pewnością wyroby japońskie, koreańskie, tajskie (które i dziś laik z trudnością rozróżni) oraz pochodzące ze wschodnioindyjskich kolonii trafiały na dwór królewski okrężną drogą, bo poprzez Europę.

Rozpowszechniająca się od połowy stulecia moda chińska w latach siedemdziesiątych ogarnęła już całą Europę. Holenderskiemu i francuskiemu impulsowi zawdzięczają obecność pojawiające się w inwentarzach coraz liczniej przedmioty

Toruń 1966, s. 216–230 i 246–254; *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII wieku*, oprac. M. Gębarowicz, Wrocław 1973, s. 117–206.

¹⁵ Relacje współczesnych podają, że sam Ludwik XIV ukazał się na balu karnawałowym w Wersalu w r. 1685, nosząc na sobie „un habit, moitié à la persienne, moitié à la chinoise”. Królewski brat, Monsieur, wystąpił wówczas w stroju mandaryna chińskiego („vêtu en Grand Seigneur chinois”), a sam nowy rok został przywitany wielkim chińskim balem. Jeszcze w 1700 r. król urządził maskaradę chińską w Marly i chińskie przyjęcie w Wersalu. H. Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, London 1961, s. 62–63; D. Jacobson, *Chinoiserie*, London 1999, s. 31. Choć Maria Kazimiera uwielbiała zabawy taneczne i „maskary”, a i sama opisywała co celniejsze przebrania, w aktualnym stanie badań nie dysponujemy niestety żadną wzmianką o „chińskich maskach” na dworze polskim.

¹⁶ Jaka zresztą mogła być świadomość tych wyrobów i umiejętność ich wartościowania w okresie, gdy zaczynały dopiero szerzej napływać do Europy, szczególnie że natychmiast pojawiały się ich europejskie naśladownictwa.

chińskie bądź wykonane *à la mode chinoise* ich wierne imitacje. *Chinoiserie* manifestowała się głównie w dekoracji pokoi lub wystroju całych gabinetów chińskich. Pojawiły się, początkowo bardzo rzadkie, gabinety o lakowych *panneaux*, z wnętrzami wypełnionymi meblami z laki (głównie imitacjami), parawanami chińskimi i wschodnią porcelaną. W wilanowskim pałacu nie stworzono żadnego gabinetu osobliwości, jak było to wciąż jeszcze praktykowane w ówczesnych rezydencjach¹⁷. Z całą pewnością nie był nim „Gabinet chyński Króla Jmci”, powstały w modnym duchu egzotyizmu i nie mieszczący się w definicji *kunstkamery*. Rzadkie i osobliwe przedmioty zdobiły wszystkie w zasadzie pomieszczenia, najcenniejsze „galanteryje” złotnicze i porcelaną wyjmowano ze skarbców na specjalne okazje, by mogły ucieszyć oko gości i gospodarzy. Kolorytu dodają opisy Kazimierza Sarneckiego, relacjonującego podobne wizyty w Wilanowie¹⁸. Choć oboje królestwo lubili otaczać się pięknymi przedmiotami, to analizując postawę artystyczną i mecenat Jana Sobieskiego, przypuszczać możemy, iż to właśnie on żywił szersze zainteresowania Dalekim Wschodem, a co za tym idzie, świadomie kolekcjonował orientalne wyroby. Zwiedzając wraz z bratem w młodości Europę, z pewnością nie ominął atrakcji amsterdamskiego portu, do którego zawijały okręty „co do Indii pływają”, zwiedził także dom Kompanii Indyjskiej z wystawionymi tam egzotycznymi towarami, których bogactwo i różnorodność podziwiał już jego ojciec, Jakub Sobieski, podczas własnej peregrynacji po Europie¹⁹.

Niezachowany wilanowski Gabinet Chiński Jana III, traktowany niekiedy jako ciekawostka, kuriozum, z pewnością zasługuje na bliższą analizę. Wnętrze to było przykładem szerszej, nowo rodzącej się mody europejskiej i właśnie w tym ścisłym europejskim kontekście powinno być rozpatrywane. Pozostaje też najbardziej tajemniczym i najmniej znanym z wilanowskich pomieszczeń utrzymanych w konwencji *chinoiserie*.

Zachowany materiał źródłowy dotyczący „gabinetu chińskiego” Jana III Sobieskiego jest więcej niż skąpy. Dysponujemy jednym listem Augustyna Locciego, w którym ten wzmiankuje owo pomieszczenie, oraz opisem z *Inwentarza Generalnego* z 1696 r., sporządzonego po śmierci króla²⁰. Opis ten wymienia wprawdzie znajdujące się w pomieszczeniu ruchomości, ale żadne ze źródeł nie daje nam nawet najmniejszej wskazówki, co do dyspozycji samego wnętrza. Zajmowało ono niewielką, niemal kwadratową przestrzeń o wymiarach blisko

¹⁷ Fijałkowski sugeruje, że rolę swoistego „cabinet d’amateur” pełnił sąsiadujący z obiema królewskimi sypialniami Gabinet Holenderski, ozdobiony licznymi dziełami sztuki i wyrobami rzemiosła artystycznego. W. Fijałkowski, *op. cit.*, s. 21.

¹⁸ K. Sarnecki, *op. cit.*, s. 34, 160, 225.

¹⁹ J. Sobieski, *Peregrynacja po Europie [1603–1613] i Droga do Baden [1638]*, oprac. J. Długosz, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991, s. 71–74.

²⁰ J. Starzyński, *op. cit.*; A. Czołowski, *op. cit.*

3 x 3 m w parterze południowego alkierza korpusu głównego pałacu, od zachodu. Przez drzwi w ścianie północnej gabinet łączył się bezpośrednio z sypialnią króla, a drzwi we wschodniej ścianie łączyły go z symetrycznym, równie niewielkim pomieszczeniem o trzech oknach, będącym królewską garderobą i zajmującym wschodnią połowę alkierza. Ściany gabinetu wyłożone były wytwornym, jakże modnym białym atłasem, „na którym szyte różnych kolorów kwiaty, ptastwa y osoby chyńskie”, do tego w komplecie były portiery „takoweyże roboty”. Jak dalej zobaczymy, w owym czasie białe, chińskie haftowane bądź malowane jedwabie gościły w najbardziej luksusowych rezydencjach. W wilanowskiej sypialni królowej Marysieńki taki jedwabny namiot „chyńską robotą” stanowił wystrój złoczonego łoża królowej, uzupełniony dopasowaną „kołdrą białą, atłasu chyńskiego, sokami iluminowaną”.

Gabinet Chiński Króla zapełniała ogromna ilość sprzętów; inwentarz wymienia kanapę obitą białym jedwabiem, stoliczki „chyńskie”, tace, szkatułki i skrzynie będące sepetami niekoniecznie chińskiego pochodzenia. Pospolicie, jako „chyńskie” określane, w istocie były japońskimi lakowanymi skrzyniami. Rozróżnienia stylowego jednak wówczas nie czyniono pomiędzy rzemiosłem chińskim a japońskim. Gabinet zdobила wielka ilość porcelany, zapewne siedemnastowiecznych importów chińskich i japońskich, często kosztownie okuwanych i kameryzowanych. Wśród tych przedmiotów nie zabrakło tak popularnych i pożądaných figurek, oto inwentarz wymienia pod poz. 256: „statua mała, drewniana, chyńskiego bożka, złocista”, a w szufladach dużego sepetu „różne chyńskie pudełka, bożkowie, obrazki, kwiaty w mosiądz oprawne”. Podobne figurki, porcelanowe, kamienne i drewniane, ustawiono z kolekcjonerską pieczołowitością na półkach wieńczących portale drzwi w pawilonie łaźienkowym w Żółkwi²¹. Ściany gabinetu wilanowskiego zdołały zgodnie z konwencją epoki malowidła o treściach niezwiązanych z orientalnym wystrojem, zestawiane formatami, w tym dwa rozpoznane przez inwentaryzatora (co jest ogromną rzadkością w tym spisie) jako „Wandyka malarza” i „la Vinij malowania”²². Taki modny gabinet z nutą egzotyki ukazał Daniel Marot na rycinie z około 1700 r.

Zamysł zrealizowania w Wilanowie „gabinetu chińskiego” powstał zapewne już w pierwszej fazie budowy rezydencji wilanowskiej (1677–1680). Możemy tylko przypuszczać, że była to inicjatywa króla – choć formalnie związana ściśle z recepcją mody francuskiej, to przecież podbudowana rzetelną pasją i głębszymi zainteresowaniami Sobieskiego. Co więcej, idea egzotycznego w charakterze pomieszczenia nie mogła narodzić się w sytuacji „kolekcjonerskiej pustki”, co zakłada istnienie już pewnego zbioru orientaliów. Kolekcja ta, dopiero w sobie

²¹ Por. przypis 14.

²² A. Czołowski, *op. cit.*, s. 72.

przypisanej przestrzeni i właściwej oprawie, mogłaby zostać efektywnie wyeksponowana. Genezy formalnej wilanowskiego gabinetu z czasów Sobieskich należy szukać we francuskich wnętrzach pałacowych, do których z kolei wzory dostarczyły w równym stopniu ilustracje z przełomowej publikacji Kirchera, co wzorniki modnych wnętrz Jeana Beraina, Daniela Marota i Jeana Le Pautre. La Fontaine podaje, że niespełna rok po wydaniu *China illustrata*, zainspirowany przedstawionymi tam pełnymi przepychu wnętrzami azjatyckich władców. Ludwik XIV nakazał wyłożenie ścian swych prywatnych apartamentów w Wersalu importowanymi z Chin tkaninami²³ (na wzór wystroju mandżurskich komnat cesarskich). Również królewska sypialnia w tej chińskiej *folie*, jaką był *Trianon de Porcelaine*, kaprys zrealizowany dla Madame de Maintenon, zwana *la chambre de Diane*, otrzymała egzotyczne wykończenie w postaci chińskich haftowanych jedwabii, ożywiających monotonię wszechobecnej biało-niebieskiej dekoracji²⁴. Samo pomieszczenie, to francuski *cabinet*, a angielski *closet*, zwany u nas „retiratą” bądź „retyradą”²⁵.

Siedemnastowieczny *cabinet*, czy też *closet*, był poprzednikiem nieformalnych, przeznaczonych do użytku osobistego *petits appartements*, nieodzownych w następnej epoce. Dekorowano go często w najbardziej nowatorski sposób, wypróbując niejako modny wystrój w mniejszej skali²⁶. Właśnie tam po raz pierwszy pojawiła się egzotyczna dekoracja z laki, w gabinetach rezydencji holenderskich z lat 80. XVII w. Ogromny koszt sprawił, że początkowo jedynie dom orański mógł sobie na nią pozwolić, zważywszy, że do pokrycia ścian używano wyciętych płyt z oryginalnych japońskich kabinetów bądź koromandelskich parawanów (jedynym zachowanym siedemnastowiecznym wnętrzem tego typu jest gabinet z rezydencji stadhoudera w Leeuwarden, dziś w Rijksmuseum, Amsterdam). Niemal równolegle powstały wilanowski Gabinet Chiński z pierw-

²³ A. Gruber, *L'art décoratif en Europe*, t. 2, Paris 1999, s. 234.

²⁴ H. Honour, *op. cit.*, s. 54.; M. Jarry, *Chinoiseries*, Fribourg 1981, s. 37. La Fontaine, odwiedzwszy Wersal w 1668 r. z Racinem, Boileau i Chapellem, wspominał, że tkaniną zdobiącą pokój i gabinet króla jest „un tissu de la Chine, plein de figures qui contiennent toute la religion de ce pays-là”. Honour podaje, że wielką ilość tkanin *façon de la Chine* (obicia, szpalery i portiery) odnotowują siedemnastowieczne inwentarze i opisy rezydencji królewskich. Owe adamaszki *à la chinoise* zdobione były kwiatami tylko nieco bardziej egzotycznymi od tych, jakie znaleźć można było w Europie, zob. H. Honour, *op. cit.*, s. 55–56.

²⁵ Tak pisze o tym Łukasz Opaliński w *Krótkiej nauce budowniczej z 1659 r.*: „Kto chce mieć dla siebie piękny i pozorny wczas, ma mieć przynajmniej te izby: zaraz z sieni antykamerę..., to jest pierwszą izbę [...]. Potem z niej pokój, w którym przyjmuje gościa. A na koniec retiratę, to jest ustęp, gdzie się odwieść na rozmowę z kim może. Łóżko lub w pokoju, lub w retiracie bywa [...]”. Cyt. za: J.S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVII*, Warszawa 1994, t. 2, s. 379.

²⁶ P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven-London 1990, s. 296.

szej połowy lat osiemdziesiątych XVII w. w żaden sposób nie mógł mieć dekoracji z laki, ani z jej imitacji, zważywszy na niezwykle wówczas jeszcze rzadkość takiego wystroju i jego astronomiczny koszt. Zarazem musiał być jednak bardzo kosztowną inwestycją ze względu na ilość importowanego jedwabiu, którym obito ściany.

Luksusowy wystrój wykorzystujący w dekoracji wnętrz orientalne tkaniny dopiero wchodził w użycie w początku ostatniej ćwierci wieku i miał niewiele wspólnego z upowszechnioną w następnym stuleciu modą na tapicerowanie wnętrz produkowanymi na szeroką skalę tekstyliami europejskimi. Brak jest zachowanych analogii do naszego gabinetu, ponieważ moda w wypadku tkanin zmieniała się dosyć często, a że sam materiał nie był zbyt trwałą substancją, świadectwem jego obecności pozostają opisy. Już Anna Austriaczka miała w swoim apartamencie meble obite białym, satynowym adamaszkiem, nadrukowanym figurami, ptakami i kwiatami chińskimi, a na obecnych tam składanych krzeselkach leżały poduszki z białej satyny o motywach „z osobkami chińskimi” (*Le Journal du Garde-Meuble de la Couronne* z 1666 r.). Prywatne apartamenty Ludwika XIV zdobione były obiciami chińskimi bądź ich naśladownictwami. Ten sam *Journal du Garde-Meuble* odnotowuje komplet obić meblowych z białej, złocistej tafty, haftowanej w ptaki i kwiaty chińskie, suto garnirowanych bogatą frędzlą. Pokryte tą tkaniną łóża, fotele, krzesła i tapiseria służyły królowi w Fontainebleau. Obecność jedwabnych portier chińskich, malowanych w egzotyczne ptaki i kwiaty odnotowuje inwentarz rezydencji pary królewskiej, Wilhelma i Marii, w Durham, z 1703 r.²⁷ W angielskich wnętrzach z czasów Stuartów popularne były haftowane w motywy orientalne obicia ścian i portiere imitujące chińskie, bądź indyjskie tkaniny. Kwiaty wiśni, piwonii, lotosów i chryzantem na białym jedwabiu, czy satynie wprowadzały pożądany egzotyczny urok, odbiegając subtelnością form i barw od powszechnie stosowanych ciężkich tkanin o dużych wzorach. Przykład takiego haftu na białym jedwabiu z 1694 r. podaje Dawn Jacobson²⁸. Jako analogię możemy przywołać siedemnastowieczną haftowaną kapę chińską z białego atlasu z nowojorskiej kolekcji Myrny i Samuela Myers czy haftowane tkaniny z indyjskiego Gudżaratu, jakich wiele produkowano na rynek europejski. Wiele innych tkanin „façon de la Chine” wymieniają inwentarze Garde-Meuble Ludwika XIV, ale w znakomitej większości były one już ówczesnymi imitacjami. Jakkolwiek dalekowschodni rodowód obić z Gabinetu Chińskiego Jana III jest bardzo prawdopodobny, to nie możemy jednak wykluczyć ich francuskiego pochodzenia, gdyż już wówczas nad Sekwaną produkowano świetne

²⁷ *Ibidem*, s. 140.

²⁸ D. Jacobson, *op. cit.*, s. 53, il. 53. Autorka przytacza wzmiankę w dzienniku Samuela Pepysa z początku 1663 r., dotyczącą zakupu „chintu, który jest malowanym wschodnioindyjskim callico” do obicia nowego gabinetu żony. *Ibidem*, s. 55.

imitacje chińskich jedwabi²⁹. Owe „obicia chińskie” pojawiają się także w rezydencjach młodszych Sobieskich; odziedziczył takowe królewicz Konstanty³⁰ i o takich pisze w liście z 19 czerwca 1716 r. Jakub Ludwik Sobieski, który kazał je sprowadzić do Oławy z odziedziczonej rezydencji w Nowym Dworze na Żuławach, szykując się do sprawienia wesela córce, Marii Kazimierze³¹.

Jeżeli przyjmiemy, że już od 1681 r. istniał w Wilanowie Gabinet Chiński o ścianach wyłożonych chińskim jedwabiem i wypełniony egzotycznymi sprzętami bądź ich imitacjami – na kilka lat przed ogromną cezurą w rozwoju *chinoiserie*, jaką było oficjalne przyjęcie egzotycznych ambasadorów króla Syjamu na wersalskim dworze (w dniu 1 września 1686 r.) – to okazuje się, że należał on do najwcześniejszych przykładów recepcji mody chińskiej w skali europejskiej. Przyjęcie ambasady syjamskiej zostało szeroko rozpowszechnione przez okolicznościową grafikę i medale, uwieczniono je w licznych almanachach. Było to największe i najbardziej spektakularne przyjęcie, jakim kiedykolwiek w ciągu swego długiego życia uhonorował cudzoziemskich posłów Ludwik XIV, starannie wyreżyserowane w ramach prowadzonej polityki budowania wizerunku władcy absolutnego. W kolekcji Jana III istniały całkiem liczne świadectwa żywego zainteresowania króla ową wizytą w postaci licznych sztychów czytelnych w zapisach inwentarzowych. Na szczególną uwagę zasługują zapisy z inwentarzy obrazów na zamku żółkiewskim z około 1740 i z 1746 r., spisanych w związku z przejściem schedy Sobieskich przez Radziwiłłów z Nieświeża: „209. Portret mniejszy, papierowy, l'ambassadeur [s] de Siam” oraz pozycje: „452. Obrazek niewielki, cum denotatione le roy de Siam”, „453. Obrazek tylkoż, de Ooc Prawisoutsonthon, ambassadeur du roy de Siam”, „454. Obrazek tylkoż, de Ooc Lerianus Calayana, premier adjoint de l'ambassadeur de Siam”. Wymienione wyżej obrazki możemy niemal z pewnością rozpoznać jako ryciny okolicznościowe wskazując możliwe analogie, takie jak scena przyjęcia posłów w Wersalu, czy całopostaciowy portret słynnego Kosapana, głównego ambasadora syjamskiego. Wiekopomnemu wydarzeniu, jakim było nawiązanie oficjalnych stosunków z odległym królestwem Syjamu,

²⁹ H. Bélévitch-Stankévitch, *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris 1910 (reedyca: Paris 1970).

³⁰ Wzmiankuje je rejestr rzeczy królewicza Konstantego z końca 1699 r., Warszawa, AGAD, Archiwum Warszawskie Radziwiłłów, dział X, *Rejestr Rzeczy Najjaśniejszego Królewicza im. Konstantyna, które zostają w Gdańsku w skarbcu i w Willanowie An. 29 octobris 1699*: „Nr 5, obicia chynskiego na białym atłasie sokami illuminowanego w ptaki, pałace etc. podszytego oprócz dwóch bretów wszystkiego bretów N°20”.

³¹ Do wesela wszak nie doszło. Prócz obić chińskich miano przysłać na przyjazd królowny „wielkie łóżko perskie, obicia pozłociste, [...] kilka kilimów, perskich kobiercy i zasłony”. Zob.: J.L. Sobieski, *Listy do Ernesta Wollsonna*, sygn. 1622/II, Wrocław, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich PAN, za: W. Roszkowska, *Oława królewiczów Sobieskich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 101.

będącym wszak bramą do upragnionych Chin, nadano wymiar polityczny, uwieczniając je w malarstwie i w grafice (obraz Jacquesa Vigoureux-Duplessisa).

Rekonstrukcja dekoracji Gabinetu Chińskiego w Wilanowie w dużej mierze odbywa się poprzez analizę spisanego w dniu 10 listopada 1696 r. w Warszawie i Wilanowie inwentarza pośmiertnego króla Jana III, bardzo starannie sporządzonego i nader szczegółowego w wielu wypadkach. Autorka w innym miejscu pokusiła się o próbę rekonstrukcji wyposażenia tego wnętrza w czasach Sobieskich i analizę jego dekoracji³². Przy czym odczytanie jego treści znaczeniowych i funkcji nie obyło się bez wykorzystania znanych z przekazów ikonograficznych, bądź też zachowanych analogii, a w zasadniczej części oparte zostało na szczegółowej interpretacji źródeł, nie ograniczając się przy tym do samego wyposażenia gabinetu. Tytułem analogii przywołano także inne wnętrza w pałacach Sobieskich o orientalnej dekoracji, wypełnione porcelaną, laką i cennymi przedmiotami – w Jaworowie i Żółkwi.

W zbiorach Jana III Sobieskiego sztuka chińska pojawia się wielokrotnie, aczkolwiek jedynymi śladami jej są często enigmatyczne zapisy w źródłach pisanych z epoki: inwentarzach, spisach, korespondencji. Nie zachowały się żadne egzemplarze mogące być z pewnością wiązane z osobą króla. Ogromna spuścizna artystyczna i kolekcjonerska po Sobieskich została podzielona i rozproszona w kilka dekad po śmierci króla, w połowie XVIII w. istniała już tylko w mocno rozdrobnionych częściach w kolekcjach magnackich rodów spokrewnionych z Sobieskimi. Co do autentycznej chińskiej proveniencji przedmiotów opisywanych w inwentarzach, to należy zdawać sobie sprawę z rzeczywistego zakresu znaczeniowego pojęć „chiński”, „indyjski”, „indiański” w nowożytnej Europie. Określenia te z rzadka dotyczyły autentycznych przedmiotów, których ojczyzną były Chiny, a ujmując zbiorczo wszelkie wyroby o dalekowschodnim rodowodzie, podkreślały ich egzotyczny charakter – nawet odnosząc się do dzieł europejskiego rzemiosła artystycznego w typie *chinoiserie*.

Odrębnym zagadnieniem jest rzeczywista znajomość Chin i spraw chińskich u Jana III Sobieskiego i jego bezbłędne wyczucie egzotyki. Sobieski, wielce ceniący wyroby orientalne, otaczający się barbarzyńskim wręcz przepychem, wysoko cenił sobie nie tylko chińskie wyroby, ale i autentyczne relacje z Chin, których zawsze żądał od podróżujących przez Polskę jezuitów, pragnąc oficjalnych kontaktów z cesarskim dworem Kangxi. Król, świadomie kolekcjonując orientalne wyroby i będąc światłym przedstawicielem europejskiej nowożytnej „kultury ciekawości”, wyróżniał się na tle ówczesnej, wciąż jeszcze kunstkamerowej mody na Orient.

³² D.N. Zastawska, *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, Warszawa 2009. Praca ta, traktująca przekrojowo wilanowskie *chinoiseries*, jest szerszym studium z historii wnętrz i kolekcjonerstwa, uwzględniającym szeroko rozumiany europejski kontekst artystycznej mody chińskiej.

Niestety, nie doszła do skutku bardzo ciekawa polska próba nawiązania bezpośrednich relacji dyplomatycznych z dworem w Pekinie, za pośrednictwem ojca Ferdynanda Verbiesta.

Szczegółowa analiza najlepiej zachowanego źródła, jakim jest pośmiertny inwentarz wilanowski z 1696 r., pozwala ocenić Chiński Gabinet Króla z lat osiemdziesiątych XVII w., jako jedno z najwcześniejszych wewnątrz tego typu w Europie, zainspirowane prawdziwą pasją poznawczą Sobieskich. Powstało ono tuż przed ogromnym sukcesem przyjęcia ambasady syjamskiej we Francji Ludwika XIV, nie będąc jedną z wielu europejskich realizacji na fali potężnej mody, lecz integralnym wyrazem sprecyzowanych, niemal naukowych zainteresowań króla-geografa, amatora odległego Państwa Środka i jego systemu politycznego, religijnego i filozoficznego. Owo autentyczne zainteresowanie cesarstwem chińskim, jego dokonaniem i realiami – wszak król prosił w swym liście Verbiesta o wszelkie wiadomości, a zwłaszcza o obyczajach i rzeczach egzotycznych, o krainach i osobach na cesarskim dworze – pozostało jednak odosobnione na tle szerszego zjawiska mody chińskiej w nowożytnej Polsce. Następcą Jana III na polskim tronie, August II Sas, choć fanatycznie umiłował to, co chińskie, swą chinomanię wyrażał w o wiele bardziej teatralny i ostentacyjny sposób, bez prób zrozumienia obcej i tak fascynującej cywilizacji. Na kolejne racjonalne i całkiem już naukowe podejście będziemy czekać aż do schyłku oświecenia, kiedy w 1815 r. pierwszą – aczkolwiek dyskusyjną – ocenę sztuki i wytwórczości chińskiej da autor *Winkelmana polskiego*, Stanisław Kostka Potocki. Szczęśliwym trafem jest on wówczas godnym spadkobiercą króla Jana, gospodarując od lat na Wilanowie.

Danuta Natalia Zaslawska

Chinese Art in the Collections of John III Sobieski in the Wilanów Palace

The paper discusses the brief and earliest but at the same time the most brilliant period in the history of Old Polish *chinoiserie*. The history of the oriental collection of John III represents a substantial contribution to the study of modern Polish collecting. The author presents the subject as an in-depth study of the history of interiors and collecting within the context of the artistic Chinese vogue in its broad meaning. To this aim, the decoration of the King's Chinese Cabinet in Wilanów is reconstructed and its significance and function are interpreted using analogies which were preserved or are known from iconographic sources. The main section of the study focuses on a detailed analysis of sources and not restricted only to the furnishings of this interior. The author also recalls other interiors in the Sobieski palaces, namely, in Jaworów and Żółkiew, featuring oriental decoration and filled with porcelain, lacquer and other valuable objects.

In King John III Sobieski's collection, Chinese art appears time and again although very often its only trace are enigmatic records found in written sources from the period such as inventories, lists and correspondence. No specimens that could be linked to the king with absolute certainty have been preserved. A few decades following the king's death, the large legacy of art and collection of the Sobieski family was divided and scattered; in the mid 18th century it existed only in very fragmented pieces in the collections of aristocratic families related to the Sobieskis. As to the authentic Chinese provenance of the objects described in inventories, one should define the real scope of meaning of the concepts "Chinese", "Indian", "American Indian" in modern Europe. These terms rarely applied to authentic objects native to China and, referring to all works of Far East origin in general, stressed their exotic character, even with respect to works of European artistic craftsmanship of the *chinoiserie* type.

A separate matter raised in the paper is John III Sobieski's factual knowledge of China and problems related to this country as well as his great feel for the exotic. The king, who held in high esteem oriental crafts and surrounded himself with truly barbarian luxury, not only treasured Chinese objects but also authentic reports from China which he always requested from Jesuits traveling through Poland. He was also in the possession of a map of China with marked land routes leading to the Celestial Empire and wished to initiate official relations with the imperial court of Kangxi. As a sophisticated collector of oriental crafts and an illuminated representative of the modern European "culture of curiosity", Sobieski comes to light on the backdrop of the still existing contemporary *kunstammer* fashion for the Orient. Unfortunately, the very interesting Polish attempt to establish direct diplomatic relations with the Peking court through the intermediary of father Ferdinand Verbiest failed.

A detailed analysis of the most completely preserved source, that is, the posthumous Wilanów inventory dated 1696, allows one to regard the King's Chinese Cabinet from the eighties of the 17th century as one of the earliest interiors of this type in Europe, a design inspired by Sobieski's genuine passion for learning. It was created just before the great success of the reception of the Siamese ambassadors in France during the reign of Louis XIV. The cabinet was not one of the numerous popular European productions but an integral expression of the very precise, almost scientific interest of the king-amateur geographer in the far away Middle Kingdom and its political, religious and philosophical system.

Łukasz M. Sadowski

Akademia Sztuk Pięknych, Łódź
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Architektura koncesji zachodnich w Szanghaju w latach 1860–1941

Miasto Szanghaj istniało przed przybyciem na te tereny Europejczyków. Nie było pierwszą ani jedyną koncesją zachodnią na terenie Chin, ale tu właśnie w ciągu niespełna stulecia narodziła się metropolia, swym rozmachem dorównująca najwspanialszym miastom ówczesnego świata. 80 lat między 1860 a 1941 r. to okres powstawania niezwykle zróżnicowanych stylowo i formalnie obiektów architektonicznych. Po 1949 r. przez szereg lat niszczone, wyburzane czy też po prostu niekonserwowane, budzą dziś coraz większe zainteresowanie specjalistów zagranicznych i chińskich. Mimo iż miasto rozwinęło i rozwija się na niespotykaną gdzie indziej skalę, mimo iż współczesne wysokościowce przytłaczają dawną zabudowę, to ona jednak nadaje charakter centralnej, najważniejszej części miasta.

W swych rozważaniach skupiłem się na architekturze świeckiej. Jej najstarsze przykłady (z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX w.) nie zachowały się, obiekty wzniesione przed 1900 r. też zostały w większości zastąpione nowszymi budowlami. Tym niemniej przyjęliśmy rok 1860 jako symboliczną cezurę rozgraniczającą pierwotną, „tymczasową” zabudowę, od budynków solidniejszych, stanowiących zaczątek rozwijającego się miasta. Rok 1941 to data wkroczenia wojsk japońskich na teren koncesji i końca dominacji europejskiej.

Dzisiejszy Szanghaj położony jest nad brzegiem rzeki Huangpu, około 30 km od ujścia rzeki Jangcy. Te podmokłe, poprzecinane rzeczkami, a później także licznymi kanałami tereny były zamieszkałe co najmniej od VI–V w. p.n.e. W ciągu kolejnych stuleci wykształciło się tu kilka ośrodków osadniczych, z których największe znaczenie w XVI w. uzyskało miasto Szanghaj założone prawdopodobnie trzy lub cztery stulecia wcześniej. Było ono otoczone murami obronnymi na planie owalu, o obwodzie około 4,5 km. Do miasta prowadziło sześć bram,

w obrębie murów istniały świątynie (m.in. taoistyczna, konfucjańska, boga opiekuńczego miasta Cheng Huang Miao), rezydencje i ogrody (Yu Yuan).

Europejscy kupcy penetrowali tereny południowo-wschodnich Chin (Makau) już od XVI w. Od 1757 r. jedynym portem otwartym na handel z Europą był Kanton. Mimo to Szanghaj budził zainteresowanie – zwłaszcza brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, której wysłannicy docierali tu kilkakrotnie już od 1756 r.¹

W 1842 r. w wyniku działań wojennych (I wojna opiumowa) miasto zostało zdobyte przez oddziały Royal Navy i Kompanii Wschodnioindyjskiej. W tym samym roku podpisano Traktat Nankiński (29 sierpnia 1842 r.), na mocy którego dla handlu z zagranicą otwarte zostało pięć portów: Kanton, Amoy, Foochow, Ningpo i Szanghaj².

W 1843 r. brytyjski konsul otrzymał od Chińczyków tereny na zachodnim brzegu rzeki Huangpu, na północ od starego, chińskiego miasta³. Równocześnie, na północ od koncesji brytyjskiej, za Suzhou Creek zaczęła powstawać „nieformalna” (*Informal*) koncesja amerykańska, stanowiąca źródło licznych zatargów między Brytyjczykami a Amerykanami. Sytuację skomplikował dodatkowo fakt, że w 1849 r. powstała na mocy traktatu międzypaństwowego kolejna koncesja – francuska – wciśnięta między koncesję brytyjską a „chińskie” miasto.

Termin „koncesja” – w największym uproszczeniu – oznaczał obszary na terenie Chin, okupowane i zarządzane przez cudzoziemców. Były to w większości eksterytorialne enklawy w lub w pobliżu kluczowych miast – wspomnianych wyżej „portów traktatowych” (*Treaty Ports*). Powstawały w wyniku „nierównych traktatów” (*Unequal Treaties*) narzucanych Chinom po kolejnych przegranych wojnach. Na terenie koncesji obywatele zagraniczni mogli swobodnie mieszkać, handlować, obowiązywała jurysdykcja obca, bezpieczeństwa strzegła lokalna policja, prawa były odrębne od prawa chińskiego, właściwe dla danego państwa. Wiele koncesji miało własny garnizon wojskowy. Chińczycy mogli zamieszkiwać obszar koncesji, najczęściej jednak warunkowo i jako obywatele drugiej kategorii⁴.

Podobnie jak w miastach kolonialnych, Europejczycy starali się wytworzyć swój własny architektoniczny „mikroświat”, naśladowujący opuszczoną ojczyznę. Sprowadzano z metropolii architektów, gotowe wzorniki, czasem dostosowując budowlę do lokalnych warunków (specyficzny klimat itp.).

¹ Te i inne informacje historyczne dotyczące powstania koncesji zachodnich w Szanghaju pochodzą z rozdziałów *The Origins of Shanghai* i *Establishing and Legalising the Foreign Settlements*, [w:] E. Denison, Guang Yuren, *Building Shanghai. The story of China's Gateway*, Wiley-Academy 2006.

² Dzisiaj Kanton to Guangzhou, Amoy to Xiamen, Foochow to Fuzhou.

³ Od tej pory na mapach i planach brytyjskich, francuskich lub niemieckich często zaznaczano je jako „The Chinese City”, „The Native City” lub po prostu „The City”.

⁴ Więcej szczegółowych informacji na temat koncesji i „treaty ports” zob. <http://www.answers.com/topic/treaty-ports> lub <http://www.answers.com/topic/concession-territory>

Pierwsze wznoszone przez cudzoziemców budowle nawiązywały do architektury chińskiej⁵ bądź też były prostymi – najczęściej drewnianymi – obiektami, wznoszonymi doraźnie, tymczasowo na brzegu rzeki. Od około 1850 r. zaczęto budować domy solidniejsze, z użyciem trwalszego budulca (cegła, kamień). Na terenie koncesji brytyjskiej były to tzw. hongy. Powstawały one wzdłuż pierwszego portu miasta – błotnistej nadbrzeża, określanego anglo-indyjskim słowem *The Bund*. Część bulwaru, stanowiąca jego południowe przedłużenie na terenie koncesji francuskiej, nosiła nazwę Quai de France. Dzisiaj The Bund/Waitan to reprezentacyjny bulwar miasta, ale ówczesna zabudowa, prezentowana na nielicznych, zachowanych rycinach, to skromne jedno- dwu-, maksymalnie trzykondygnacyjne domy. Wznoszono je najczęściej na rzucie prostokąta, czasem dodając charakterystyczne werandy. Pełniły one funkcje domów, składów i sklepów kupieckich. Analogiczne w formie *verandah houses* powstawały wówczas w koloniach brytyjskich w Indiach, na Malajach czy w Hongkongu i Kantonie⁶. Nieco później podobne obiekty będą budowane także w brytyjskich enklawach na terenie Japonii⁷. Z pośród powstałych wówczas obiektów – o ile mi wiadomo – do naszych czasów nie zachował się żaden, zastępowano je jeszcze w tym samym stuleciu bowiem budynkami nowszymi i większymi (il.1).

Bardzo trudne jest dziś przeprowadzenie systematyzacji typów stylistyki architektonicznej i ram czasowych jej powstawania. Rok 1860 to – jak już wspomniano – umowna granica, jeżeli chodzi o zabudowę miasta. Wtedy też zaczęto wznosić budowle nawiązujące do stylów neohistorycznych. Dodatkowym elementem korzystnie wpływającym na rozwój Singapuru było położenie kresu konfliktom anglo-amerykańskim poprzez stworzenie tzw. International Settlement (1863), umożliwiającego osiedlanie się na jego terenach także kupców innych narodowości. Budowle neostylowe powstawały tutaj praktycznie przez cały okres istnienia koncesji, aż do inwazji japońskiej w 1941 r. Przykładem takiego „konserwatywnego” stylu mogą być eklektyczne wille powstające na zamówienie cudzoziemców, ale i chińskich kupców czy też polityków związanych z Kuomintangiem⁸. Elementem dodatkowo komplikującym badania jest rozrastanie się koncesji, które

⁵ I to nie tylko domy prywatne, ale np. pierwszy budynek brytyjskiego Custom House – jak ukazują stare ryciny – był wzniesiony w stylu chińskim.

⁶ Jak pisze Torsten Warnen: „Brytyjcy kupcy wprowadzili dla koncesji brytyjskich w Chinach typ budynku, który od dawna został z powodzeniem wypróbowany w Indiach: bungalow otoczony werandą”, idem, *Deutsche Architektur In China. Architekturtransfer*, Berlin 1994. Por. także rozdział *Early houses 1830–1869*, [w:] Lee Kip Lin, *Singapore House 1819–1942*, Singapore 1988 (reprint 1995), s. 24–51.

⁷ Np. w Nagasaki czy w Yokohamie na terenach koncesyjnych.

⁸ Są to głównie wille powstałe w koncesji francuskiej np. willa w stylu neorenesansu francuskiego (1922), dom Erica Mollera (1936) czy kuomintangowskiego ministra komunikacji Sheng Xuan Huai (1934). E. Denison, *op. cit.*, s. 166.

powodowało kilkakrotne przesuwanie się obszarów zabudowanych głównie w kierunku zachodnim.

Budowle neostylowe początkowo na terenie koncesji francuskiej nawiązywały najczęściej do neorenesansu francuskiego („kostium francuski”), w koncesji międzynarodowej większą popularnością cieszył się neogotyck lub neorenesans angielski, później także edwardiański neobarok.

Jednym z charakterystycznych neogotyckich budynków był Custom House, brytyjski Urząd Celny, który po 1893 r. zastąpił stary budynek w chińskim stylu. Dominantą wertykalną była wysoka wieża zegarowa, specyficzna dla zabudowy wielu brytyjskich miast. Cały obiekt został rozebrany i zastąpiony z kolei nowym we wczesnych latach dwudziestych.

Do naszych czasów zachował się natomiast The Palace Hotel (il. 2) dzieło brytyjskiej spółki architektonicznej Scott and Carter. Ten zbudowany w 1906/7 r. budynek zajął wąską działkę przy Bundzie, na rogu Nanjing Road, głównej arterii centrum prowadzącej w kierunku zachodnim. Wyposażony w nowoczesne komforty, m.in. ponoć pierwsze w Chinach windy, zewnętrznie prezentował formy „Victorian Renaissance”, charakterystycznego dla architektury wielkomijskiej na Wyspach Brytyjskich na przełomie XIX i XX w. Warto zaznaczyć że sięgając po obce wzorce, przy jego wznoszeniu wykorzystano głównie lokalny budulec, tj. kamień z Ningbo czy cegłę terakotową, które wpłynęły na kolorystykę elewacji⁹.

W roku 1923 ukończono budowę „najwspanialszego banku między Suezem a Cieśniną Beringa” – The Hongkong and Shanghai Bank. Monumentalna, neoklasyczna, pięciokondygnacyjna budowla zastąpiła wcześniejszy dwupiętrowy budynek z 1877 r. Została ona zaprojektowana przez biuro architektoniczne Palmer & Turner, pod nadzorem architekta George’a Wilsona. Oprócz czysto bankowej funkcji był to też żywy symbol potęgi Imperium Brytyjskiego z bogatą symboliką zwłaszcza we wnętrzach. Mozaiki przedstawiały osiem siedzib banku na świecie: Bangkok, Kalkutę, Hongkong, Londyn, Nowy Jork, Paryż, Tokio i Szanghaj. W kopule znalazł swoją siedzibę klub RAF-u, czego odzwierciedleniem były symbole Królewskich Sił Powietrznych w dekoracji podłóg¹⁰.

Znajdujący się na sąsiedniej parceli budynek Custom House został ponownie przebudowany (Palmer & Turner, 1925–28), zastępując starszą neogotycką realizację. Została ona rozebrana, a na jej miejscu wyrósł siedmiokondygnacyjny gmach. Zajął on cały kwartał, czyli powierzchnię rozleglejszą niż jego poprzednik. Reprezentacyjna elewacja od strony Bundu ma monumentalne, neoklasyczne

⁹ E. Denison, *op. cit.*, s. 105.

¹⁰ T. Johnston, D. Erh, *A Last Look – Revisited – Western Architecture in Old Shanghai*, Hong Kong 2004, s. 24–25.

formy z dorycką kolumnadą. Jedyne, pośrednim odniesieniem do dawnej, nieistniejącej siedziby domu celnego jest podwyższona o kilka kondygnacji wieża zegarowa, stanowiąca ponownie dominantę w pejzażu tej części miasta. I tutaj, podobnie jak w sąsiednim Hongkong and Shanghai Bank, skala obiektu i jego formy stylowe miały zapewne podkreślać potęgę instytucji Imperium Brytyjskiego (il. 3).

Podobnie reprezentacyjne budowle powstawały głównie wzdłuż Bundu, ale nie tylko. Zarówno położone w głębi ładu budynki państwowe (Post Office Building), jak i wielkie domy towarowe na Nanjing Road wznoszono, chętnie sięgając do form monumentalnego neoklasycyzmu.

Wiadomo, że analogicznie na terenie koncesji francuskiej powstawały obiekty nawiązujące do neostylów francuskich. Znaczny obszar najstarszej części koncesji został zniszczony i zastąpiony nowszą zabudową (niestety także i w ostatnich latach), tym niemniej na zachowanych fotografiach widać zarówno obiekty prywatne, jak i municypalne wzniesione w tym stylu¹¹. Na szczęście ocalało po dziś dzień nieco rezydencji, tak jak dom dyrektora La Compagnie Française des Tramways et d'Éclairage Électriques de Shanghai. Budynek ten zaprojektowany został przez jednego z najpopularniejszych wówczas szanghajskich architektów, Ladislava Hudeca w latach dwudziestych¹². W swych formach nawiązuje on do XVIII-wiecznych pałaców, z charakterystycznym półkolistym ryzalitem w elewacji ogrodowej. Od strony ogrodu znajduje się również półkolisty taras z fontanną i dwoma biegami schodów¹³. Niemalże czystym przykładem stylu „Louis XIII” jest „rezydencja prawnika”, którą prezentują (niestety bez bardziej szczegółowego opisu) w swojej książce Tess Johnson i Deke Erh¹⁴.

Wydaje się że już w pierwszych latach XX w. „swojskość” architektury dotyczyła głównie obiektów oficjalnych, rządowych, miejskich, natomiast domy wznoszone na zamówienie prywatne posługiwały się swobodnie różnymi formami,

¹¹ Np. budynek ratusza (Hôtel de Ville) czy „dom urzędnika z 1905 r. zaprojektowany w charakterze średniej wielkości *château* w stylu późnego XVII w.”, zob. *Sir Bannister Fletcher's A History of Architecture*, 19th edition, 1987, s. 1237.

¹² Ladislaus (Ladislav, Laszlo) Hudec urodził się w 1893 r. na terenach ówczesnego Królestwa Węgier. Ukończył Królewski Uniwersytet w Budapeszcie, w czasie I wojny światowej wzięty do niewoli przez Rosjan, od 1916 r. przebywał na Syberii. W 1918 r. przedostał się do Szanghaju, gdzie stał się jednym z wziętych architektów, twórcą licznych realizacji. Po II wojnie światowej Hudec wrócił do Europy, gdzie zmarł w 1958 r. Zob. T. Johnston, D. Erh, *op. cit.*, s. 227.

¹³ Obecnie w willi znajduje się Muzeum Sztuki i Instytut Badań Rzemiosła. Po 1949 r. w rezydencji mieszkał pierwszy komunistyczny burmistrz Szanghaju, generał Chen Yi. Jak zaznaczają autorzy książki *A Last Look*: „Burmistrz Chen musiał się czuć dobrze w tym domu, jako że przedtem mieszkał przez cztery lata we Francji, a w 1923 roku w Paryżu poznał Deng Xiaopinga i wstąpił do partii komunistycznej”. T. Johnston, D. Erh, *op. cit.*, s. 118.

¹⁴ *Ibidem*, s. 105.

niezależnie od koncesji, na terenie której je budowano. Typowym przykładem „English Manor House” może być willa należąca do sir Victora Sasooka, jednego z najbogatszych mieszkańców koncesji, właściciela najdroższego hotelu i wielu nieruchomości. Charakterystyczny dla brytyjskiej i amerykańskiej architektury wiejskiej i podmiejskiej, nawiązywał do popularnego w latach 1890–1940 „Tudor House” i znajdował się w koncesji brytyjskiej¹⁵. Nie był to jedyny tego typu obiekt, kilka innych utrzymanych w podobnej stylistyce willi zachowało się do dzisiaj. Największa z nich to The Morris Estate, wzniesiona dla wydawcy „North China Daily News”, od 1937 do 1941 r. należąca do Ambasady Królestwa Włoch znajdowała się na terenach francuskich, podobnie jak kilka innych „half timbered houses” zbudowanych „w sercu francuskiej koncesji przy Rue Lafayette”¹⁶. Co ciekawe, również na tyłach neoklasycznego budynku Hongkong and Shanghai Bank, na parceli należącej do banku, powstały wzniesione w tym samym stylu oficyny (il. 4).

Wyżej wymienione formy stanowiły najbardziej popularne (często „oficjalne”), najchętniej powielane wzory. Oprócz nich istniały obiekty zarówno prywatne, jak i municypalne, które czerpały z bogatego repertuaru stylistycznego, popularnego w całej ówczesnej architekturze zachodniej. Dość chętnie sięgano np. do niemieckiego historyzmu, tworząc realizacje na zamówienie licznej w mieście kolonii niemieckiej (willa Erica Möllera, Kaiser Wilhelm Schule, Kaiserliche Deutsche Post, Club Concordia i innych). Spora część tych obiektów przepadła – zwłaszcza po konfiskatach z okresu I wojny światowej. Na szczęście znakomicie zachowany jest budynek Konsulatu Rosyjskiego (1916). Jego twórca, Niemiec Hans Emil Lieb nawiązał w tym trzykondygnacyjnym obiekcie do form wilhelmińskiego neobaroku, cieszącego się popularnością w Niemczech po 1910 r.¹⁷

Mniej popularne, ale też występujące były formy nawiązujące np. do hiszpańskiej architektury kolonialnej. Było to zapewne związane z modą wznoszenia obiektów w „Spanish Colonial Revival” („Spanish Eclectic”, „Mission”), stylu modnym zwłaszcza na zachodnim wybrzeżu USA w pierwszych czterech dekadach XX w.¹⁸ Przykładem w Szanghaju może być zabudowa tzw. The Cloisters, kompleksu budynków mieszkalnych poprzedzielanych zadrzewionymi dziedzińcami¹⁹.

Architektura o formach eklektycznych nawiązywała także do stylów: tureckiego (budynek Old Horse Bazar, wzniesiony w latach dwudziestych XX w. na

¹⁵ Więcej o stylu „Tudor House” zob. rozdział *Eclectic Houses, Tudor*, [w:] V. i L. McAlester, *A Field Guide to American Houses*, New York 2005, s. 354–371.

¹⁶ Zob. T. Johnston, D. Erh, *op. cit.*, s. 132–135.

¹⁷ Obszernie o tym i innych budynkach niemieckich w Szanghaju pisze T. Warnen, *Deutsche Architektur in China. Architekturtransfer*, Berlin 1994, s. 84–139.

¹⁸ V. i L. McAlester, *op. cit.*, rozdziały: *Mission*, s. 408–415; *Spanish eclectic*, s. 416–429.

¹⁹ T. Johnston, D. Erh, *op. cit.*, s. 142–145.

północ od Suzhou Creek), japońskiego (świątynia buddyjska zbudowana przez wspólnotę japońską, budynek japońskiego konsulatu w stylu „Mikado”)²⁰ czy naśladująca pekińskie „hutongi” Shi Ku Men (*stone framed doors*) wzniesiona w latach trzydziestych na terenach koncesyjnych dla stale zwiększającej się liczby chińskich uchodźców²¹.

Obok bujnie rozwijającej się architektury eklektycznej, Szanghaj stał się w latach dwudziestych XX w. miejscem, gdzie powstawały realizacje bardzo nowoczesne, w stylu Art Déco. Nie bezpodstawnie nazywano wówczas miasto Nowym Jorkiem Orientu. Całe centrum „najeżyło się” drapaczami chmur (najczęściej około 20-piętrowymi).

Jednym z nowocześniejszych budynków był Sasoon House (obecnie Peace Hotel; George Wilson z Palmer & Turner, 1926). Miał 12 kondygnacji, piętra od czwartego do ósmego pełniły funkcje luksusowego hotelu (Cathay Hotel). Nowoczesna konstrukcja żelbetowa, elewacje oszczędne, klasyczne, z charakterystycznym dachem. Wystrój natomiast prezentował szeroki wachlarz stylowy. Były tam elementy angielskiego stylu króla Jakuba, króla Jerzego, indyjski, chiński, japoński, współczesny francuski i „ultra modern”²².

Lata trzydzieste to pojawienie się olbrzymich apartamentowców i biurów. Zapewne nie tylko fascynacja amerykańskimi „drapaczami chmur”, ale – podobnie jak na Manhattanie – zagęszczenie zabudowy i brak miejsca spowodowały powstanie tego typu budowli. Bardzo podobne do swych nowojorskich pierwowzorów są: Broadway Mansions (1932–34), dawny budynek Commercial Bank of China czy Metropole Hotel. Wszystkie te budynki, mimo różnego przeznaczenia, charakteryzowały się podobną skalą (około 15 pięter wysokości) oraz podobnymi „schodkowymi” kształtami powtarzającymi formę powstałego pod koniec lat dwudziestych Paramount Building przy Times Square²³.

W ostatnim przedwojennym dziesięcioleciu dochodzi także do zabudowania znacznych obszarów poszerzonej w kierunku zachodnim francuskiej koncesji. Tutaj także powstają modernistyczne bloki i nowoczesne kamienice czynszowe, wznoszone wzdłuż głównej arterii koncesji – Avenue Joffre.

Ilość zagranicznych inwestycji architektonicznych po 1937 r. znacznie zmalała, co było związane z niepewną sytuacją polityczną, walkami chińsko-ja-

²⁰ Od 1937 r., czyli początków wojny, Japończycy stworzyli swoją własną dzielnicę w dystrykcie Honkew. T. Johnston, D. Erh, *op. cit.*, s. 130–131; E. Denison, *op. cit.*, s. 117.

²¹ Zob. T. Johnston, D. Erh, *op. cit.*, s. 160–162. Wg autorów ta wyburzana obecnie dzielnica ma przestać istnieć do 2010 r. Warto także wspomnieć o „euroazjatyckich” zabudowaniach St. John’s University czy kościele Hong De Nang, które łączyły elementy architektury zachodniej i chińskiej.

²² E. Denison, *op. cit.*, s. 141.

²³ Inne warte uwagi apartamentowce z lat trzydziestych to np. The Embankment Building, Grosvenor House, Edington House czy Cathay Mansions.

pońskimi w mieście i zbliżającą się wojną. Tym niemniej, do 1941 r. powstawały bądź były kończone pojedyncze obiekty²⁴. Po wyzwoleniu, a przed wkroczeniem komunistów (1945–49) ilość realizacji była znikoma i nie miała wpływu na rozwój architektoniczny miasta²⁵.

W ciągu ośmiu dekad nad rzeką Huangpu powstało zupełnie nowe miasto, w którym ludzie Zachodu starali się przeszczepić na teren Chin swój styl życia, swoją architekturę. Szanghaj drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX w. to miejsce, gdzie krzyżowały się różnorodne style architektoniczne, mające niewiele wspólnego z tradycjami regionu. Jak pisał o mieszkających tu cudzoziemcach ówczesny korespondent polskiego czasopisma: „każdy chciałby przeszczepić wraz ze swoim przybyciem obyczaje ze swej ojczyzny [...]. Na końcu alei Petaina posiada biały przybysz swój własny kącik, wyłącznie dla własnego użytku, z uniwersytetem na wzór dalekiego zachodu, kościołem, bungalowami z zielonemi okiennicami, z rozległymi trawnikami ogrodzonymi żywopłotem. Tam chroni się przed żółtem otoczeniem, uprawia golf, tenis [...]. Słowem żyje w Szanghaju życiem amerykańskim...”²⁶.

To „amerykańskie” miasto było jednym z największych skupisk architektury zachodniej, której rozwój został gwałtownie zastopowany w wyniku agresji japońskiej. Dziś zabudowa ta to ważny świadek minionej epoki, przenikania się czy koegzystowania różnorodnych stylów. Budzi ona – jak już wspomniano – coraz większe zainteresowanie historyków sztuki i architektury. Warto także pamiętać że przy projektowaniu współczesnych chińskich miast i osiedli, architekci lokalni i zagraniczni coraz częściej inspirowali się tym, co powstawało kilkadziesiąt lat temu w zachodnich koncesjach Szanghaju²⁷.

Łukasz M. Sadowski

Architecture of Western concessions in Shanghai 1860–1941

The area of modern city of Shanghai was inhabited already in the 1st millennium BC. The first important, Chinese wall-surrounded town was founded in 11–12 century. The strategic location near the Yangtze River estuary encouraged British to construct their own settlement, as a result of The Treaty of Nanking in 1842. Shortly afterwards the French and

²⁴ Były to np. Bank of China (1937) czy willa (obecnie Pałac Dzieci) w koncesji francuskiej (1939). E. Denison, *op. cit.*, s. 186 i 193.

²⁵ Np. willa na przedmieściach miasta autorstwa chińskiego architekta Wang Min Xin (1948). *Ibidem*, s. 200.

²⁶ *Szanghaj made in U.S.A.*, artykuł W. Micherdzińskiego, „AS”, nr 37, 12 IX 1937, s. 20.

²⁷ Zob. *A Classic Planning of New City in China*, ed. Z. Wang, Shanghai 2003.

Americans created their settlements. Despite many conflicts, USA and Great Britain unified their territories founding the common "International Settlement" (1863).

In the first period of existence of "Western" Shanghai the city was constructed with the simple, temporary structures, sometimes based on Chinese traditions (the 1st Custom House building). Around the year 1860 the city landscape started to change with more solid structures. Most of the private owned buildings were constructed in "verandah house" style – popular in British colonies and concessions in Asia. In the period between 1860 and 1941 the new buildings replaced the elders ones. The most popular styles were eclectic, based on the English (in the International Settlement) and French traditions (in the French Concession area). It was especially visible in the official buildings (governmental, banks, offices etc.) Despite of those two influences some other nationalities were constructing their own style buildings (Germans, Americans). Also some "exotic" but popular in the beginning of the 20th century forms were present ("Turkish" or "Moorish", "Mission Style"). The "Westerners" were trying to create their own, ex territorial world surrounded by China. The concessions were looking like any Western city outside Asia. In the 1920's and 1930's Shanghai was "Americanized" by sky towers in "Art Deco", or "International" styles. Those buildings as well as blocks of flats changed the look of the city – one of the most modern in the world. After beginning of Sino-Japanese war in 1937 there were only a few constructions made in Shanghai. In 1941 Japanese definitely entered into the foreign concessions, ending the period of Western architecture.

Nowadays the historical centre of Shanghai is a fine example of the Western architecture, most of the structures exist in good condition. Luckily, generally most of the monuments are no more demolished and protected by law. It is also interesting that this sort of architecture is a kind of inspiration for modern architects in China.

The architecture of the Western concessions in Shanghai is a unique blend of Western and Chinese styles. It is a reflection of the city's history as a major port and a center of international trade. The architecture is characterized by its grandeur and its use of classical and modern styles. The buildings are a mix of styles, from the grand neoclassical buildings of the early 20th century to the more modern buildings of the 1930s. The architecture is a testament to the city's role as a major center of international trade and finance. The buildings are a mix of styles, from the grand neoclassical buildings of the early 20th century to the more modern buildings of the 1930s. The architecture is a testament to the city's role as a major center of international trade and finance.

From the author:

Architecture of Western concessions in Shanghai 1869-1941

The era of modern city of Shanghai was initiated during the 19th century. It is the first time that China will introduce the western culture. The area around the Bund and the Yangtze River estuary, including the French, American, Japanese, and other concessions, was built in the early 20th century. The architecture of these concessions is a unique blend of Western and Chinese styles.

¹ *Journal of the History of China* (1997) by the Chinese Academy of Sciences, Beijing, 1997, p. 100.

² *The History of Shanghai* (1997) by the Chinese Academy of Sciences, Beijing, 1997, p. 100.

³ *Journal of the History of China* (1997) by the Chinese Academy of Sciences, Beijing, 1997, p. 100.

⁴ *The History of Shanghai* (1997) by the Chinese Academy of Sciences, Beijing, 1997, p. 100.

Edward Kajdański

Gdańsk

Wschód i Zachód w moim Harbinie

Urodziłem się w Harbinie, w dzisiejszych Chinach Północno-Wschodnich, a ówczesnej Mandżurii, w mieście, które jeszcze kilka lat wcześniej należało do Rosji i było głównym ośrodkiem administracyjnym tzw. pasa wyłączenia Kolei Wschodniocchińskiej. Bez tej kolei w Harbinie i w całej Mandżurii nie byłoby tak licznej w okresie międzywojennym polskiej kolonii.

Pomysł budowy kolei łączącej dopiero co zbudowaną Kolej Transsyberyjską z Władywostokiem przez terytorium Chin zrodził się w Rosji po przegranej przez Chiny wojnie chińsko-japońskiej z 1895 r., po której Chiny utraciły na rzecz Japonii Tajwan, Peskadory i część półwyspu Liaodong w Mandżurii. W wyniku działań Francji, Niemiec i Rosji, Japonia została zmuszona do rezygnacji z Liaodongu, ale Chiny, obawiające się ponownej agresji japońskiej, zgodziły się na budowę przez rząd Rosji na chińskim terytorium kolei, łączącej najkrótszą trasą Rosję europejską z wybrzeżem Oceanu Spokojnego. Przy okazji Rosja zapewniła sobie w tajnym protokole prawo do zbudowania bazy floty wojennej w Mandżurii (Port Artur i Dalnij). „Pas wyłączenia” gwarantował Rosji pełnię władzy na terenach objętych porozumieniem, a więc eksterytorialność z prawem utrzymywania własnej administracji (m.in. w Harbinie i w Dalnim), policji, sądów i wojsk ochrony kolei. Stało się to wkrótce główną przyczyną, że wojna rosyjsko-japońska, która wybuchła w 1904 r., objęła w pierwszym rządzie terytorium Mandżurii.

Budowa kolei rozpoczęta została w 1898 r. Formalnie budowała ją spółka z kapitałem rosyjsko-chińskim, ale jedynym udziałowcem finansującym budowę był rząd rosyjski. „Malowanym” przewodniczącym Zarządu Budowy Kolei został Chińczyk, chiński ambasador w Rosji Xiu Jingcheng, rzeczywistym zaś decydem, wiceprzewodniczącym ze strony rosyjskiej – inżynier Stanisław Kierbedź,

bratanek twórcy Mostu Kierbedzia w Warszawie. Kierbedź zatrudnił na kierowniczych stanowiskach przy budowie kolei wielu polskich inżynierów, których znał z okresu budowy Kolei Transsyberyjskiej. Założycielem Harbina był inżynier Adam Szydłowski, kierownik ekspedycji mającej znaleźć odpowiednie miejsce pod budowę przyszłego głównego ośrodka administracyjnego kolei. Wybrał na ten cel małą osadę rybacką, położoną na prawym brzegu Sungari (Rzeki Białych Kwiatów) należącym do właściwej Mandżurii. Lewy brzeg rzeki należał wówczas do mongolskiego księstwa Północny Gorlos, stąd dawna nazwa osady – Halabin, oznaczająca „przeprawę przez rzekę”. Ćwierć wieku po ekspedycji Szydłowskiego inny Polak, inżynier Kazimierz Grochowski, geolog i archeolog, znalazł w skarpie potoku wpadającego do Sungari, w samym centrum rozbudowującego się Harbina, kilka pierwszych rzymskich srebrnych monet, w tym najstarsze z okresu panowania cesarza Hadriana (117–138). Grochowski był pierwszym badaczem przekonany, że przez tereny, na których budowano Harbin, przebiegał szlak handlowy z Zachodu na wybrzeże Oceanu Spokojnego. Dopiero kilkanaście lat temu chińscy archeologowie potwierdzili, że była to odnoga Jedwabnego Szlaku, prowadząca z oaz Xinjiangu do Datongu w Mongolii Wewnętrznej i dalej przez Mandżurię do Korei i Japonii. Chińczycy nazywają tę odnogę „Stepowym Jedwabnym Szlakiem”.

Grochowski był postacią dobrze znaną na całym Dalekim Wschodzie, gdzie spędził 30 lat życia. Rozpoczął pracę zawodową w 1906 r. jako prospektor, poszukiwacz złota we Wschodniej Syberii (tej jej części, która do 1850 r. należała do Chin) z ramienia międzynarodowej spółki The Upper Amur Gold Mining Company. W latach 1910–1914 kierował zorganizowanymi przez koncern czterema wielkimi ekspedycjami poszukiwawczo-naukowymi, obejmującymi swym zasięgiem tereny od granic Mongolii na południu do ujścia Leny na północy i od Kraju Urianchajskiego na zachodzie do wybrzeży Morza Ochockiego i Oceanu Spokojnego na wschodzie. W roku 1915 uzyskał od władz krótkotrwale niepodległej Bargi koncesję na wydobycie złota i kamieni szlachetnych na okres 50 lat na obszarze 40 000 kilometrów kwadratowych. Rewolucja w Rosji zmusiła go do osiedlenia się w Harbinie, gdzie przez szereg lat był nauczycielem przyrody i geografii w Gimnazjum Polskim im. Henryka Sienkiewicza, a w pewnym okresie także jego dyrektorem. Nigdy nie porzucił swojej fascynacji historią Dalekiego Wschodu, był jednym z założycieli Towarzystwa Badania Mandżurii (Manchuria Research Society), kierując przez szereg lat jego sekcją geologiczną. Współorganizował Muzeum Harbińskie (dzisiejsze państwowe Muzeum Prowincji Heilongjiang), do którego dostarczył wiele eksponatów geologicznych i archeologicznych. W 1924 r. odbył z ramienia Towarzystwa ekspedycję do odkrytego przez siebie tzw. Miasta Czyngis-chana, założonego przypuszczalnie przez mongolskich Kitanów, twórców rozległego cesarstwa Liao. Grochowski potrafił trwale zainte-

resować swoimi pasjami uczniów polskiego gimnazjum i studentów w Harbinie, m.in. inicjując powstanie przy gimnazjum Polskiego Koła Wschodoznawczego oraz Muzeum Wschodoznawczego (którego eksponaty zostały przed samą wojną przekazane do Polski). Absolwentem harbińskiego gimnazjum z okresu, gdy Grochowski pełnił obowiązki jego dyrektora, był m.in. znany pisarz Teodor Parnicki.

Inżynier Grochowski zmarł nagle w Harbinie w 1937 r., gdy zatrzymał się tam w drodze na Filipiny, gdzie miał objąć stanowisko dyrektora kopalni złota. Pozostawił po sobie kilka publikacji (m.in. *Pamiętnik harbiński* w dwóch tomach i *Polacy na Dalekim Wschodzie*) oraz 86 rękopiśmiennych dzienników swoich podróży przekazanych później przez wdowę po inżynierze, Elżbietę Grochowską do Biblioteki Narodowej. Interesujące były także losy wykopanej przez Grochowskiego na obszarze Bargi brązowej figury bogini (mongolskiej wersji chińskiej bogini Guanyin), którą w 1949 r. wdowa po inżynierze przekazała w imieniu całej kolonii polskiej w Mandżurii delegatowi polskiemu ds. repatriacji – komandorowi Jerzemu Kłosowskiemu. Została ona przez niego przekazana do pałacu prezydenckiego, a po wielu latach zasiłała zbiory Muzeum Niepodległości w Warszawie.

Wielu innych Polaków zapisało się w historii budowy Kolei Wschodniochińskiej i Harbina, choć tu wspomnę jedynie nielicznych: zastępcę naczelnika kolei, inżyniera Seweryna Wachowskiego; kierowników budowy głównych odcinków kolei, inżynierów Teofila Hirszman, Stefana Offeberga, Karola Webera, Mikołaja Kazi-Gireja; budowniczego mostów przez rzeki Sungari I, Sungari II i Nonni (obecnie Nenjiang), inżyniera Aleksandra Lętowskiego. Jeden z tych mostów, łączący obydwie brzozy Sungari w rejonie Harbina, był niekiedy nazywany przez jego mieszkańców „mostem Kierbedzia”. Autorem pierwszego planu miasta Harbina był inżynier Konstanty Jokisz, wiceburmistrzem Harbina – Eugeniusz Dynowski. Zasłużonym dla kolonii harbińskiej był polski przedsiębiorca budowlany, właściciel rozległych koncesji leśnych we Wschodniej Mandżurii – Władysław Kowalski.

Przy budowie kolei pracowało wielu cudzoziemców, zarówno zamieszkałych na obszarach ówczesnego Imperium Rosyjskiego, jak i w Europie Zachodniej. Budowę licznych na trasie zachodniej tuneli prowadziły ekipy włoskie. Niemcy, Austriacy, Belgowie, Anglicy dostarczali i montowali niezbędne dla funkcjonowania kolei maszyny i urządzenia. Naczelnikiem kolei, mającym w Mandżurii władzę równorzędną władzy gubernatora prowincji w Rosji, był na przestrzeni wielu lat jej istnienia generał Dmitri Horwat, z pochodzenia Węgier, który zasłynął m.in. z tego, że gdy w 1919 r. na krótko stanął na czele Rządu Tymczasowego na Syberii, natychmiast zadeklarował akceptację niepodległości Polski wraz z portem Gdańskiem.

Kolej stała się rzeczywiście pewnym symbolem zachodniej nowoczesności na najdalszych kresach Azji. 30 kilometrów od Harbina, położona na linii kolejowej miejscowość Aszyche (w pobliżu której zachowało się miasto Acheng, jedna ze stolic dawnego cesarstwa Bohai) stała się znana głównie z powodu zbudowania tam przez Stowarzyszenie Ziemi Lubelskich „polskiej cukrowni” – pierwszej cukrowni w Chinach, produkującej cukier buraczany. Europejczycy wprowadzili w Mandżurii hodowlę krów i oparty na niej przemysł mleczarski (Chińczycy i Mandżurowie nie pili mleka), pszczelarstwo, wyrób wędlin (także nieznan tu wcześniej), produkcję win gronowych, wódki i piwa. Szeroki asortyment wyrobów spożywczych i przemysłowych był sprowadzany do Harbina z Rosji, Europy Zachodniej i Ameryki na potrzeby kolonii europejskich.

Z Zachodem kojarzyła się jednak w Harbinie przede wszystkim architektura. Pamiętam jeszcze najstarsze dzielnice miasta, jak Stary Harbin, zbudowane na modłę syberyjską, a także Samannij Gorodok, w którym podstawowym budulcem były cegły z wysuszonego nawozu krowiego lub końskiego. Późniejsze dzielnice Nowe Miasto i Przystań budowano już głównie z kamienia i wyrabianej na miejscu cegły. Do najbardziej charakterystycznych budowli Harbina należały bardzo liczne w mieście świątynie. Najwięcej było oczywiście cerkwi, replik słynnych cerkwi moskiewskich i petersburskich, ale istniały także trzy katolickie kościoły. Polski kościół katolicki św. Stanisława w Nowym Mieście został zbudowany w stylu gotyckim, a jego projekt został nieodpłatnie wykonany przez inżyniera Mikołaja Kazi-Gireja, potomka sprzymierzonych niegdyś z Polską chanów krymskich Gieriejów. W podobnym stylu stanął na terenie przykościelnym Dom Parafialny, późniejsze Gimnazjum Polskie im. Henryka Sienkiewicza, które miałem szczęście ukończyć. Pierwsze gmachy kolejowe zaprojektowane przez europejskich architektów pojawiły się w mieście już w pierwszym dziesięcioleciu XX w., zaś w latach dwudziestych i trzydziestych, gdy powstało cesarstwo Mandżukuo, architektura Harbina wzbogaciła się o budynki w różnych ówczesnych stylach europejskich i azjatyckich. Przeważały budowle w stylu starorosyjskim, renesansowym, klasycystycznym, modernistycznym, ale budowano także w stylu romańskim, gotyckim, barokowym oraz w eklektycznym, charakteryzującym się zarówno mieszaniną stylów europejskich, jak i obecnością elementów architektury japońskiej.

Najbardziej znanym przykładem stylu renesansowego w harbińskim budownictwie był zajmujący cały „kwartał” w samym centrum Nowego Miasta gmach centrum handlowego I.J. Czurina, twórcy znanej sieci domów towarowych w przedrewolucyjnej Rosji. Zaprojektowany jako gmach trzykondygnacyjny, z charakterystyczną kopułą, został pośpiesznie pokryty dachem po zbudowaniu drugiej kondygnacji w 1906 r. po przegranej przez Rosję wojnie rosyjsko-japońskiej. Trzecią kondygnację dobudowali już Chińczycy 80 lat później, korzystając

z zachowanego projektu. Obecnie mieści się tam nadal centrum handlowe Qiulin (nazwisko Czurina w nazwie firmy pisane jest w Chinach znakami, które oznaczają „Jesienny Las”).

Jako przykład stylu romańskiego wymienić można „Różową Szkołę” na Przystani, budynku znanego w historii Harbina głównie z tego, że w 1945 r. po kapitulacji Japonii, ale jeszcze przed zajęciem miasta przez Armię Czerwoną, mieścił się w niej Sztab Ochrony Harbina, spontanicznie powstały i uzbrojony dla ochrony miasta przed nieuznanymi kapitulacji japońskimi samobójcami „kamikaze” i zwykłymi bandytami. Czynny udział w jego działalności brała także polska młodzież.

Natomiast najsłynniejszym budynkiem w stylu klasycystycznym stał się pałacyk w nowym mieście należący do Władysława Kowalskiego. Był on szczególnie pięknie wykończony wewnątrz przy użyciu 20 gatunków drewna pochodzących z jego koncesji leśnych. W 1950 r. mieszkał w nim przez kilka dni Mao Zedong, gdy zatrzymał się w Harbinie w drodze do Moskwy na rokowania ze Stalinem w sprawie zwrotu kolei i baz w Port Arturze i Dalnim. Miałem możliwość oglądania tych wnętrz, gdy w 1988 r. byłem w Harbinie z ekipą Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Pałacyk został już wówczas przekształcony w muzeum Mao Zedonga, najciekawszymi zaś eksponatami były małżeńskie łóże Kowalskich, z którego Mao kazał wyrzucić sprężynowe materace, gdyż wolał spać na gołych deskach, oraz jego skórzana walizka zamykana na wiszącą kłódkę, z którą pojechał do Moskwy.

Wiele budynków, szczególnie o charakterze religijnym (także kościół św. Stanisława w Nowym Mieście), nie przetrwało ekscesów „wielkiego skoku” i rewolucji kulturalnej. Zniszczony został drewniany prawosławny sobór na centralnym placu Nowego Miasta (tuż przed pałacykiem Kowalskiego) oraz cmentarze (katolicki, prawosławny, muzułmański i żydowski) z pięknymi nagrobkami, którymi w czasie powodzi z 1959 r. umocniono nabrzeże Sungari. Był wśród nich pomnik mojego ojca związanego z Harbinem od 1906 r. wywieziony tam z cmentarza katolickiego. Pamiętam z dzieciństwa, z odwiedzin cmentarza, że na niektórych nagrobkach widniały napisy: „zesłaniec polityczny”, „uczestnik Powstania Styczniowego”, „uczestnik rewolucji 1905 roku”. Ucierpiały też liczne w Harbinie i w jego podmiejskiej dzielnicy Fujiajiangu świątynie chińskie: taoistyczne, konfucjańskie ze świątynią Konfucjusza i buddyjskie z pięknym przymentarnym kompleksem Jilesi. Zachowała się natomiast bez większych zmian od lat czterdziestych XX w. główna ulica Przystani – ulica Chińska, uchroniona od zniszczenia w toku rewolucji kulturalnej dzięki osobistej interwencji premiera Zhou Enlaia, który zalecił, aby powstał tu skansen, przypominający o niedawnym półkolonialnym statusie Chin. Dzięki tej interwencji najdostojniejsi goście zagraniczni mogą dziś być dumnie lokowani przez władze w hotelu „Moderne” z lat

trzydziestych XX w., będącym wówczas także jednym z najczęściej odwiedzanych przybytków kultury w całej Mandżurii. Mieściły się w nim kawiarnia, restauracje, sala koncertowa, kino i teatr. W hotelu „Moderne” zamieszkiwała komisja Ligi Narodów pod przewodnictwem lorda Lyttona, która badała skargę Chin na agresję Japonii w Mandżurii, zaś w jego sali koncertowej występowali muzycy i śpiewacy o międzynarodowej sławie, m.in. Aleksander Werthyński i Fiodor Szalapin.

Edward Kajdański

East and West in my Harbin

I was born in Harbin in what was then the North Manchuria. The city was built in the first decades of the 20th century in the frame of the agreement between Russia and China concerning the construction of the Chinese Eastern Railway. Like Shanghai, Harbin and all other railway settlements were ex territorial with Russian administration, police, courts and its own military forces. Among the builders of the railway and of Harbin itself there were numerous foreigners and particularly Poles who held many important positions in the railway's and city's administrations and my father was one of them. In fact it was a Russian city but with an international community which impressed its stamp on its life, customs and particularly on architecture, both secular and religious. It had numerous Orthodox, Catholic and Protestant churches, Jewish synagogues, Muslim mosques as well as Confucian, Buddhist, Taoist and later Shinto temples and monasteries. I remember the oldest districts of the city with wooden houses (and those built of „saman”, the dried horse and cow dung) and unpaved streets with wooden „duck desk” sidewalks. Later the city's architecture became more modern and monumental, with a mixture of different European and Asian styles (including Russian, Roman, Gothic, rococo, renaissance, classicist, modern and eclectic styles). Many of these unique relics were destroyed during the Great Leap and Cultural Revolution. Only the central street of Pristan District – Kitayskaya street survived intact, being now under the government protection.

Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Chińska technika *flambé* i jej wpływ na ceramikę europejską przełomu XIX i XX w.

Choć estetyczne zasady sztuki, a szczególnie malarstwa Chin stanowiły źródło inspiracji dla sporej grupy twórców europejskich, jednak ich oddziaływanie było ograniczone w czasie i przestrzeni – nie wychodząc poza stosunkowo wąski krąg „wtajemniczonych”. Natomiast ceramika, jedna z najważniejszych dziedzin chińskiej kultury, nieprzerwanie od ponad tysiąclecia, łączy artystycznie dwa przeciwległe krańce Eurazji.

Zamiarem moim jest prześledzenie procesu zaadaptowania i twórczego rozwinięcia przez europejskich odnowicieli ceramiki artystycznej końca XIX i początków XX w. chińskich materiałów i technik zdobienia wyrobów ceramicznych, w tym wyrobów *Jun*, określanych w Europie terminem *grès flambés* lub *flammés*¹. Moda na bardziej rustykalną niż eksportowa porcelana ceramikę dalekowschodnią, nakładając się na wyrastającą z Ruchu Odnowy Sztuk i Rzemiosł rosnące zainteresowanie własnymi tradycjami, stała się jednym z głównych czynników odrodzenia europejskiej sztuki *grand feu* („wielkiego ognia”). W gronie artystów rozwijających jej technologiczny i estetyczny potencjał – przyczyniających się tym samym do

¹ Szkliva *flambé* – szkliva w kolorze niebieskim, purpurowym lub brązowym, iryzujące na skutek zmian miedzi koloidalnej, żelaza lub innych związków metali, rozkładających się na czerepie naczyń. Ze względu na niską zawartość aluminium szkliva tego typu mają tendencję do spływania. Wyroby z Henan i z Zhejiang, z czasów dynastii Tang, są pierwszymi znanymi przykładami. *Jun* – wyroby z pieców Yuxian, w prowincji Henan, działające w okresie Song-Yuan, wyróżnia szczególnie użycie miedzi w szklivach czewonych i *flambé* z marmurkowaniem purpurowym lub czerwonym; produkowane były w prowincjach Henan, Hebei, Shanxi, Shandong i Zhejiang. Szkliva *sang du boeuf* (*langaohong*) – czerwień z miedzi wypalanej w wysokiej temperaturze, często krakelury lub gęste krople wokół stopy. Por. m.in.: C. and M. Beurdeley, *A Connoisseur's Guide to Chinese Ceramics*, New York 1974; L. Fang, *Chinese Ceramics*, Beijing 2005; H. Li, *La céramique chinoise*, Paris 2006; N. Wood, *Oriental Glazes*, London 1978.

podniesienia tej dziedziny rzemiosła do rangi sztuki – obok twórców takich jak Ernest Chaplet, Jean Carriès czy Paul Gauguin znalazł się również, co chciałabym szczególnie podkreślić, polski rzeźbiarz i ceramik Stanisław Jagmin.

„W owym czasie w Paryżu szereg artystów poświęcał się ceramice[:] Jean Carin [Carriès], Chaplet, Müller, Masoul [Massoul], Mathey [Metthey], Mougin i szereg innych, jak bardzo pokupny Clément Massie z Golf Juan, który miał własny sklep na Avenue de l'Opéra. Pasjonowano się do kamionki, zwanej grée [grès] serame [cérame] albo grée [grès] flamme [flammé]. Było tego dużo po wystawach i muzeach” – pisał Stanisław Jagmin, wspominając lata 1904–1905 – czas swoich paryskich studiów².

Zainteresowanie kamionką, szklivami redukcyjnymi i zaciekowymi, które tak bardzo uderzyło młodego przybysza z Polski i które zaważyć miało na całość jego kariery artystycznej, pojawiło się we Francji, później także w Anglii i innych krajach Europy, w latach osiemdziesiątych XIX w., na fali japonizmu i związanego z nim odkrycia dalekowschodnich – chińskich i japońskich – wyrobów z tego materiału. Odbiegając zasadniczo wyrazem plastycznym – swoistym „prymitywizmem” – od znanej i docenianej już wcześniej eksportowej porcelany, bliższe były także dawnej – tradycyjnej i ludowej – ceramice europejskiej, docenionej na nowo dzięki aktywności zwolnników rosnącego w siłę ruchu odrodzenia rzemiosł.

W odkryciu i wykorzystaniu potencjału technologicznego i estetycznego *grès flambés* rolę pionierów odegrali francuscy artyści-ceramicy: Ernest Chaplet i Jean Carriès (1855–1894). Carriès oraz zaprzyjaźniony z Chapletem Paul Gauguin przeniosą potem nowe doświadczenia i zdobycze w dziedzinę rzeźby ceramicznej.

Ernest Chaplet (1835–1909), twórca „który artyzmem dorównał Chińczykom” – jak określi go Bracquemond – rozpocznie karierę skromnie, jako malarz na porcelanie w Sèvres³. W manufakturze Laurin, w Bourg-la-Reine pod Paryżem, pracuje nad techniką zdobienia fajansu „barbotine”, przejętą potem przez najważniejsze francuskie wytwórnie ceramiczne. W 1875 r. zwiąże się z atelier ceramiki artystycznej przy ulicy Michel Ange w Paryżu, filią firmy braci Haviland z Limoges, kierowaną przez Feliksa Bracquemonda (1833–1914), grafika i odkrywcę – pierwszego, jak podkreśla sam zainteresowany – sztuki japońskiej. Mimo nagród i powodzenia fajansów „barbotine” w stylu impresjonistycznym i japonizującym, przedsięwzięcie okazuje się finansowo nieopłacalne. Po przeniesieniu się w 1882 r. do atelier przy ulicy Blomet w Vaugirard, Chaplet – korzystając nadal ze wsparcia Havilandów i współpracując z Albertem Dammouse – rozpoczyna prace nad *grès flambés*: techniką wyrobu i zdobienia kamionki

² S. Jagmin, *Pamiętniki*, Ossolineum, mpis, Biblioteka Narodowa w Warszawie, mf. 45106, s. 169.

³ Por. J. d'Albis, *Ernest Chaplet, un céramiste Art Nouveau*, Paris 1976.

szklivami, uzyskiwanymi w atmosferze redukcyjnej na bazie związków miedzi i wypalnymi w temperaturze 1200 stopni C; technice, której pierwsze przykłady pochodzą z czasów dynastii Tang, a którą udoskonalono za czasów dynastii Song i którą Chińczycy uważali za niemożliwą do podrobienia.

Po zapoznaniu się z eksponowanymi u paryskich antykwariuszy kamionkami chińskimi – według przekazów z epoki, inicjatorem tej wizyty był Bracquemond – Chaplet podejmuje próby zaadaptowania tej techniki na potrzeby własnej twórczości. Zaprezentowane po raz pierwszy w 1884 r. na wystawie l'Union Centrale des Arts Décoratifs, *grès flambés* wzbudzą podziw krytyki i amatorów sztuki. „*Ses grandes vases, ses jardinières, d'un ton harmonieux et sévère [...], sont des pièces de premières ordre, aussi parfaites comme fabrication qu'intéressantes et nouvelles au point de vue esthétique*” – pisze krytyk „*Art et Décoration*”, dodając, iż ich autor jest jedynym, który „*a su, chez nous, conquérir et soumettre à l'art, le grès rebelle*”⁴.

Mimo kryzysu na rynku amerykańskim, gdzie porcelana firmy Haviland ulega rosnącej konkurencji wyrobów manufaktur niemieckich, Chaplet pracuje nadal, teraz nad czerwonymi szklivami zwanymi *sang de boeuf*, na porcelanie twardej, wypalanej w temperaturze 1350 stopni C. Celem są dzieła mające działać jedynie prostotą formy, subtelnością i wyrafinowaniem pokrywających je szkliv. Po wielu próbach – prowadzonych najpierw samodzielnie, a potem przy wsparciu specjalisty-chemika Lebrun de Rabota – 30 marca 1885 r. artysta triumfalnie ogłasza: „*Le truc est trouvé, l'enfumage est parfait, nous aurons des rouges samedi prochain*”⁵. Jaki „*truc*” miał na myśli? – niestety nie wiadomo, artysta spalił bowiem wszystkie swoje notatki i dokumentację techniczną dotyczącą odkrycia, które uczyniło go jednym z największych ceramików XX w.

Chaplet kontynuować będzie poszukiwania techniczne i estetyczne nad techniką *flambés* już we własnych atelier: początkowo w Vaugirard – wspólnie z Bracquemondem przejmą je od Havilanda w 1886 r., żeby rok później przekazać je Augustowi Delaherche – zaś od 1887 r. – w Choisy le Roi. Wystawa w 1889 r. okaże się wielkim sukcesem: „*Le soir du premier jours, tout était vendu*” – zanotuje. Udział w Paryskiej Wystawie Światowej 1900 r. przyniesie mu prawdziwy triumf, a sławę potwierdzą jeszcze przez dwie kolejne prezentacje, zorganizowane w 1903 i 1905 r. w galerii George'a Petit. Posuwająca się ślepotą uniemożliwiająca pracę spowoduje jednak pogłębiający się kryzys i stanie się, w 1909 r., przyczyną samobójczej śmierci artysty. Wystawa monograficzna, zorganizowana rok później przez paryskie Musée des Arts Décoratifs, stanowić będzie ostateczną konsekrację pozycji Chapleta na międzynarodowej scenie artystycznej początków XX w.

⁴ R. Marx, *Souvenirs sur Ernest Chaplet*, „*Art et Décoration*” 1910.

⁵ Cyt. za J. d'Albis, *op. cit.*, s. 14.

Dla Jeana Carriès ceramika artystyczna była drugą obok twórczości rzeźbiarskiej domeną zainteresowań; doświadczenia z jednej dziedziny przenosił do drugiej, starając się stworzyć podstawy nowoczesnej rzeźby ceramicznej⁶. Jego droga do „sztuki ognia” prowadzi poprzez odkrycie, na paryskiej Wystawie Światowej 1878 r., japońskich wyrobów z kamionki – głównie naczyń do ceremonii parzenia herbaty (Bizen). Po szeregu prób osiągnie pierwsze zadowalające rezultaty, a wystawa indywidualna w 1888 r. u Mme Menard-Doriant przyniesie tego oficjalne potwierdzenie. Rok 1889 przyniesie już pełen sukces artystyczny – Carriès korzysta też z fachowej pomocy Louisa Auclair’a. W 1890 r. przenosi swoje atelier kolejno do Saint-Amand-de-Puisaye i Montriveau, w dolinie Loary. Wypala z kamionki groteskowe maski, figurki fantastycznych zwierząt, naczynia o nabrzmiątych formach. Do ich dekoracji, podobnie jak Japończycy, używa możliwie najprostszycy materiałów. Od 1889 r. poświęca się niemal wyłącznie jednemu dziełu: monumentalnej bramie „Porte du Parsifal”, zamówionej przez Winnarette Singer. Umiera w 1894 r., w pełni sławy, otoczony podziwem całego pokolenia ceramików – w tym swoich uczniów. William Lee poświęci mu entuzjastyczny rozdział w swojej książce z 1914 r., *L’art de la poterie: Japon, France*. Georges Hoentschel (1855–1915) odkupi jego atelier, a rok później zorganizuje retrospektywną wystawę jego prac w Palais des Beaux-Arts w Paryżu. Spuściznę przedwcześnie zmarłego mistrza ceramiki przekaze zaś do paryskiego muzeum Petit Palais, gdzie od 1905 r. będzie ona stale eksponowana, w sali poświęconej artyście – przyciągając amatorów i służąc jako wzór i źródło inspiracji następcom Carriès’a.

Podobnie jak Chaplet i Carriès – artyści, których cytuje w swoich wspomnieniach – oraz tyłu innych ceramików przełomu wieków: Adrien Dalpayrat, Albert Dammouse, Auguste Delaherche, Georges Hoentschel, Edmond Lachenal, również i Stanisław Jagmin (1875–1961) w czasie swojego pobytu studyjnego w Paryżu w latach 1904–1905 ulegnie fascynacji sztuką *grand feu*.⁷

⁶ Por. L. Auclair, *Céramique du grand feu – Notes sur la fabrication des grès à émaux mats, créés par Jean Carriès, en 1889, dans son atelier de Saint-Amand-en-Puisaye*, „Art et Décoration”, oct. 1910, s. 97–108; A. Alexandre, *Jean Carriès imagier et potier. Etude d’une œuvre et d’une vie*, Paris, 1895; réédité Cons. Dptale Nièvre, *Etudes et documents*, nr 4, 2001, chap. III; *Jean Carriès (1855–1894). La matière de l’étrange*, dir. A. Simier, katalog wystawy, Musée du Petit Palais, Paris, 2007; *Jean Carriès (1855–1894) ou la terre viscérale*, katalog wystawy, Musée du Grès, Saint-Amand-en-Puisaye, 2007; H. Hirota, *De la poterie à la sculpture. Aubé, Carriès, Gauguin*, „Histoire de l’Art” 2002, nr 50, s. 109–121.

⁷ O S. Jagminie: W. Jordan, *Stanisław Jagmin – pierwszy polski ceramik*, „Dom” 1987, nr 3, s. 24; S. Jagmin, *Na marginesie ceramiki polskiej*, „Barwa i rysunek” 1932, r. 5, nr 4, s. 28–30; U. Leszczyńska, *S. Jagmin*, [w:] *Słownik Artystów Polskich*, t. 3, s. 171–174; M. Starzewska, M. Jezewska, *Polski fajans*, Wrocław 1978; A. Wiszniewska, *Stanisław Jagmin, rzeźbiarz okresu międzywojennego*, [w:] *Polskie Art Deco. Materiały z sesji naukowej*, Płock 2006, s. 73–93.

Oddajmy głos samemu zainteresowanemu. W nieopublikowanych pamiętnikach, spisanych pod koniec życia, artysta wspomina początki swojej kariery: pracę w warszawskiej firmie Fragetów, pierwsze próby rzeźbiarskie przeprowadzane pod kierunkiem Leopolda Wasilkowskiego, studia u Konstantego Laszczki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pierwsze własne pracownie w Warszawie i Nieborowie, wreszcie okres paryskich studiów:

[W Paryżu] „Cały czas wolny od biegania po urzędach spędzałem w muzeach, w Sèvres albo w bibliotekach. To też dużo się wtedy nauczyłem i dużo mi się w głowie wyjaśniło – pisze⁸. „Jednak dla zachowania tradycji Polonii zapisałem się do Académie Julien. [...]. U Juliena profesorem rzeźby był słynny Verlet”, któremu jednak – jak dodaje dalej – młody polski artysta zawdzięczał będzie zaledwie kilka zdawkowych zdań korekty⁹. Zdobyta wiedza, jak podkreśla, będzie więc w dużej mierze wynikiem samodzielnych studiów.

„W Paryżu poza Louvrem były inne muzea. Petit Palais z kolekcją ceramiki przedwcześnie zmarłego Jean Carries’a [sic!], Muzeum Guymet i Muzeum Cernuschi (?) [dopisek ołówkiem] z kolekcjami sztuki japońskiej, chińskiej i egzotycznej, powstałe z darowizny kolekcjonerów tej nazwy. Poza tym Muzeum Gustave Moreau w jego dawnej pracowni i Muzeum Rodin’a również w jego dawnej pracowni. Dodajmy do tego salony sztuki nowoczesnej i biblioteki, a okaże się, że poza zabytkami architektury i gliptoteką w Trocadero [oś.] gmachu wystawowym jest aż za wiele do zwiedzania i uczenia się. [...] Poza Sèvres do którego dojeżdżałem tak jak do Versailles i muzeum w dawnych pałacach królewskich w Saint-Germain i w Fontainebleau trudno było czas podzielić. Do tego doszła jeszcze praca u braci Mougin. Artyści ceramicy mieli małą fabryczkę, w której własnoręcznie wszystko wykonywali i wypalali. Pracowali wyłącznie w kamionce i porcelanie. Pomagałem im bezpłatnie i zaprzyjaźniliśmy się. Wykonałem dla nich kilka figurek na zasadzie wydawnictwa, czyli opłaty od każdej sprzedanej sztuki. Bardzo była wzięta w Paryżu moja figurka średniowiecznej królowy, siedzącej w gotyckim fotelu. Przez kilkanaście lat przysyłali mi za nią honoraria. Później przenieśli się do Nancy.” – pisze Jagmin¹⁰.

Bracia Joseph (1876–1961) i Pierre (1880–1955) Mougin, z których zakładem ceramicznym polski artysta nawiąże tak bliską współpracę, związani są z Nancy, tamtejszą szkołą sztuk dekoracyjnych i całym środowiskiem artystycznym drugiej po Paryżu stolicy francuskiego Art Nouveau¹¹. Joseph, starszy z braci, po studiach w dziedzinie rzeźby, przenieście się nad Sekwanę, gdzie w 1897 r.

⁸ S. Jagmin, *Pamiętniki...*, s. 173.

⁹ *Ibidem*, s. 182.

¹⁰ *Ibidem*, s. 183.

¹¹ J.G. Pfeiffer, *Les frères Mougin, sorciers du grand feu. Grès et porcelaine 1898–1950*, Dijon 2001.

w pracowni przy Impasse du Corbeau, wsparty przez Charles'a Lemarquier, z pasją i entuzjazmem, choć bez specjalistycznej wiedzy, rozpocznie pierwsze wypały. W lepiej przystosowanym atelier przy ulicy Dareau w Montrouge zbudują już wspólnie z młodszym Pierre'm piec w typie chińskim. Doskonalsze technicznie wyroby, zaprezentowane na paryskiej Wystawie Światowej w 1900 r., zapewnią im uznanie krytyki i klientów. Mimo sukcesów Joseph, świadomy braków w przygotowaniu technicznym, uczęszczał będzie przez rok jako wolny słuchacz do manufaktury w Sèvres. W 1901 r. bracia przeniosą zakład na ulicę Quintinie w Vaugirard, skąd w 1906 r. powrócą do Nancy. Joseph pozostanie aktywny zawodowo do początku lat pięćdziesiątych, włączając się aktywnie w nurt poszukiwań stylistycznych prowadzących ku Art Déco, ukoronowanych Grand Prix de la Céramique na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 r.

Atelier w Vaugirard, w którym paryskie szlify zdobywać będzie Stanisław Jagmin, gości takie artystyczne sławy jak Victor Prouvé, Ernest Wittmann, Louis Majorelle, Pierre Roche, Alfred Pinot, którzy powierzają braciom Mougina edycje własnych dzieł: tzw. wazonerii oraz drobnej rzeźby ceramicznej i innych przedmiotów dekoracyjnych. Kontakty z tak aktywnym ośrodkiem stanowić będą doskonałe praktyczne uzupełnienie edukacji przybyśza z Polski.

Po powrocie z Paryża, w manufakturze w Nieborowie, rozpocznie Jagmin własne eksperymenty z nowymi formami i materiałami, a przed wszystkim nowego typu szklivami. „W dużym piecu kaflowym wmurowałem mały piec próbny jakiegoś ćwierć metra sześciennego pojemności i rozpocząłem próby. Garncarz kręcił naczynia podług moich rysunków. Przywiozłem z sobą rysunki różnych wykopalisk gallo-romańskich z Muzeum Saint-Germain-en Laye, bardzo zbliżone były do wykopalisk z Łęgonic mego ojca. Zacząłem się na nich wzorować. Oprócz tego różne modernistyczne kształty roślinne, które polewałem na rozmaite kolory i kombinacje, których wyniku nie umiałem przewidzieć. Niektóre wyniki były niezwykle. Przypadek robił cuda, jakich później już jako doświadczony nie umiałem powtórzyć. Tak się do tej pracy zapaliłem, że nie mogłem się doczekać wystygnięcia pieca i wazony wyjmowałem mokrą ścierką”¹².

Rezultaty swoich gorączkowych poszukiwań pokaże artysta już w 1906 r. na indywidualnej wystawie w warszawskiej Zachęcie – pierwszej tego typu prezentacji w historii sztuki polskiej. Obok „przydymionych garnków”, o kształtach nawiązujących do „starosłowiańskich i starogalijskich” największe wrażenie zrobią wazon i inne drobne przedmioty dekoracyjne pokryte dwiema warstwami szkliwa redukcyjnego: podstawową i drugą – zewnętrzną, w kolorze kontrastowym, która spływając zastygała na czerepie. Efekty barwne – śmiałe zestawienia zieleni i czerni, granatu i szarości, czerwieni i błękitu, różnych odcieni zieleni – metaliczne

¹² S. Jagmin, *Pamiętniki...*, s. 188.

połyski, asymetria form, godne największych osiągnięć francuskich mistrzów „sztuki ognia”, przyciągną uwagę krytyków:

„Asymetria ta, owe dowolne, często bardzo fantastyczne załamania, wytworzone świadomie dotknięciem ręki artysty – artysty obdarzonego wyczuciem formy i smakiem wytwornym, nadają każdemu z wystawionych przedmiotów pewną swoistą odrębność, a zatem interes estetyczny, który odnajdujemy w dziełach twórczości indywidualnej. Ale najciekawszą i najcenniejszą stroną wyrobów garncarskich p. Jagmina, jak to wyżej zaznaczyliśmy, jest ich polewa” – napisze Tadeusz Jaroszyński w artykule pod znamienym tytułem *Zwrot w sztuce stosowanej*, opublikowanym na łamach „Biblioteki Warszawskiej”¹³.

Stanisław Jagmin, autor tego „zwrotu w sztuce stosowanej”, przyczyniając się do upowszechnienia w Polsce techniki *grès flambés* – szkliv redukcyjnych, zaciekowych – i nowych form ceramiki, a następnie przenosząc zdobycze do swojej twórczości rzeźbiarskiej, tym samym dążąc do zniesienia podziału między sztuką czystą a stosowaną, zasłużył w pełni na miano prekursora nowoczesnej ceramiki artystycznej w Polsce. Otwartą przez niego drogą podążą niebawem przedstawiciele młodszej generacji – i następnej formacji stylistycznej – tacy jak Rudolf Krzywiec czy Julian i Mika Mickunowie, dołączając do liczного grona europejskich odnowicieli sztuk dekoracyjnych początków XX w.

W swoich poszukiwaniach artyści europejscy sięgali do różnych źródeł, jednak – jak starałam się tu przypomnieć – najważniejszym z nich była tradycja ceramiki chińskiej i japońskiej. Tradycja odkrytej z końcem XIX w. surowej w wyrazie plastycznym kamionki, której dekoracja pochodzi jedynie od materiału, jego składu, zmian, jakim ulega w procesie wypalania, jako wynik przypadkowego choć sterowanego przez artystę działania. To właśnie *grès* i *porcelaines flambés*, a nie eksportowa porcelana tradycyjne zdobiąca wnętrza europejskich rezydencji, swoją innowacyjnością technologiczną, z dominującą rolą „kontrolowanego” przypadku, decydującego o unikatowości każdego dzieła, w pełni wyrażać mogły artystyczne aspiracje epoki Art Nouveau, podnoszącej rzemiosło do rangi dzieła sztuki.

¹³ T. Jaroszyński, *Zwrot w sztuce stosowanej*, „Biblioteka Warszawska”, 1906, t. 2, s. 544. Por. W. Wankie, *Prace ceramiczne Jagmina*, „Świat” 1906, nr 27, s. 12; T. Szafran, *Z wystawy ceramiki artystycznej [w Zachęcie]*, „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” 1924, nr 1, s. 28–30.

Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Chinese *Flambé* technology and its influence on the European and Polish ceramic arts at the turn of the 19th Century

The goal of my presentation is to trace the process of adaptation and creative transformation of the Chinese glazing technology called *Jun* in China or *flambés* in Europe, by the European ceramic artists of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, including Polish artists, Stanisław Jagmin among them.

The interest in *flambé* pottery and glazes started in France and later spread to England and other European countries as a response to the discovery of Chinese and Japanese stonewares. More rustic than the well known and highly priced 'export' china and closer to the vernacular European pottery, the *flambés* stonewares, employing the innovative technique of „controlled chance”, expressed the artistic aspirations of Art Nouveau by elevating crafts to the status of fine arts.

Two French ceramic artists: Ernest Chaplet (1835–1909) and Jean Carriès (1855–1894), had a pivotal role in the discovery of the technical and aesthetic potential of *grès flambés*. Many other artists were fascinated by this *l'art du feu*, Stanisław Jagmin (1875–1961) was not an exception. During his studies in France he was much influenced by the enthusiasm of the Chaplet, Carriès, and brothers Mougin with whom he worked closely. After his return to Poland in 1905, Jagmin continued the experimentations with form and glazes at the shops of Nieborow. He became the founder of the modern ceramic arts in Poland. The artists of the next generation, like Rudolf Krzywiec or Julian and Mika Mickun, followed in his path.

Joanna Wasilewska

Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Aleksander Kobzdej w Chinach – spojrzenie polskiego artysty w latach pięćdziesiątych XX w.

Aleksander Kobzdej (1920–1972) znany jest przede wszystkim jako jeden z najważniejszych przedstawicieli polskiego socrealizmu (autor sławnego obrazu *Podaj cegłę* z 1950 r.), a następnie, począwszy od późnych lat pięćdziesiątych – jako wybitny twórca abstrakcji i malarstwa materii. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie od 1951 r. aż do śmierci, wiele podróżował: odwiedził liczne kraje europejskie (m.in. wykładał w Szkole Sztuk Pięknych w Hamburgu), Związek Radziecki, Stany Zjednoczone, Meksyk i Brazylię. Jednak pierwsza z dalekich podróży miała dla jego dalszych artystycznych wyborów szczególne znaczenie: była to „podróż na Wschód” z 1953 r.

W tym właśnie roku Kobzdej został członkiem dziesięcioosobowej polskiej delegacji kulturalnej, która miała oficjalnie odwiedzić Chiny – wówczas postrzegane jako jeden z nowych i obiecujących krajów partnerskich w ramach obozu socjalistycznego. Takie wyprawy organizowały wówczas i inne kraje bloku wschodniego, a niezależnie od ich politycznego, z góry określonego i oficjalnego charakteru, były one okazją do autentycznego kontaktu z dorobkiem chińskiej kultury i miały często duże znaczenie jako inspiracja artystyczna oraz kolekcjonerska¹. Delegacja miała uczestniczyć w uroczystym otwarciu polskiej wystawy gospodarczej w Pekinie (prezentującej głównie osiągnięcia przemysłu, ale obejmującej również dział sztuki z pokazem plakatów, grafiki, rzeźby, socrealistycznego malarstwa i twórczości ludowej) oraz w obchodach czwartej rocznicy proklamacji Chińskiej Republiki Ludowej. W planach była również podróż po Chinach,

¹ O znaczeniu podobnych kontaktów czechosłowacko-chińskich pisze m.in. M. Pejčochová, *The Origins of the 20th Century Chinese Paintings Collection in the National Gallery in Prague*, „Orientations” vol. 39, nr 3, April 2008. Tekst ten był prezentowany na warszawskiej konferencji „Sztuka Chin” w styczniu 2008 r.

podczas której goście mieli się zapoznać zarówno z osiągnięciami nowego porządku polityczno-gospodarczego, jak i z zabytkami tradycyjnej kultury, a także spotykać się z artystami, robotnikami, działaczami politycznymi. Na czele delegacji stanął Włodzimierz Sokorski, w latach 1952–1956 minister kultury, od 1949 r. główny ideolog realizmu socjalistycznego w Polsce.

Podczas podróży Sokorski pisał dziennik, który został opublikowany wkrótce po powrocie, w 1954 r., i stanowi dziś doskonałe źródło oraz komentarz do rysunków Kobzdeja. 17 z nich posłużyło zresztą jako ilustracje do książki wydanej przez Wydawnictwo Czytelnik². Członkami delegacji byli też m.in. śpiewak Andrzej Hiolski, pianistka Lidia Grychtołówna, skrzypek Edmund Statkiewicz, pisarz Wojciech Żukrowski i sinolog Witold Jabłoński.

Kobzdej w latach pięćdziesiątych był uznanym i cenionym malarzem, wystawianym i nagradzanym. Akceptował założenia realizmu socjalistycznego wraz z towarzyszącą mu ideologią i – jak należy przypuszczać – istotnie uważał, że przyszłość sztuki leży w jej służbie społecznej, rozumianej zgodnie z ówczesną oficjalną interpretacją. Wielokrotnie podkreślał, że zgadza się z ideą „socjalistycznej treści i realistycznej formy”.

Wybór tematów szkicowanych podczas chińskiej podróży wydaje się być inspirowany zarówno przez polityczne założenia delegacji: pokazać nowe, ludowe Chiny rozwijającego się przemysłu i społecznego awansu poprzez dokumentację odwiedzanych miejsc i spotykanych ludzi, jak i przez osobiste zainteresowanie artysty całkowicie nowym środowiskiem, formami, pejzażami, architekturą, twarzami ludzkimi. Bez wątplenia było to ważne doświadczenie: pierwszy kontakt z całkowicie odmiennym światem natury i kultury, który wywarł wielkie wrażenie na artyście. Wielu krytyków sztuki wskazywało następnie, że wyraźny zwrot w twórczości Kobzdeja rozpoczął się właśnie po jego wyprawie do Azji, choć same rysunki wykonywane podczas tej podróży nie zdradzają jeszcze tej zmiany. Są to realistyczne notatki artysty, rodzaj reporterskich „migawek”.

Na podstawie dziennika Sokorskiego możemy odtworzyć trasę delegacji. 23 września 1953 r. grupa przybyła do Pekinu i pozostała tam – z przerwami na krótkie wycieczki – do 9 października. Aleksander Kobzdej pojawia się po raz pierwszy na kartach dziennika 28 września, jako miłośnik chińskiej kuchni. Tego dnia grupa zwiedzała miasto, Pałac Letni, a także wystawę malarstwa Qi Baishi, którego konwencja nieco zaszokowała gorliwych europejskich realistów. Ta i inne mimochodem notowane reakcje zdradzają, jak skromną wiedzą o sztuce chińskiej dysponowali polscy artyści przed wizytą w tym kraju. 29 września Kobzdej deklaruje, że odtąd będzie rysował wyłącznie chińskim tuszem i pędzlem; postanowienia tego, jak świadczą prace, dotrzymał. 6 października delegacja odwiedziła trady-

² W. Sokorski, *Dziennik podróży. Dwa miesiące w Chinach*, Warszawa 1954.

cyjną drukarnię drzeworytów, niewymienioną z nazwy, jest jednak niemal pewne, że była to słynna oficyna Rongbaozhai, wydająca m.in. doskonałe reprodukcje Qi Baishi.

7 października Kobzdej został oddelegowany do indywidualnego zwiedzania wystawy poświęconej historii chińskiego malarstwa. Wrócił z niej z refleksją dotyczącą wcześniejszej wizyty – jego zdaniem, zasługa XX-wiecznego mistrza leżała głównie w zerwaniu z „nierealistyczną” konwencją Chin cesarskich i w powrocie do natury jako źródła inspiracji. Wypowiedź ta świadczy zarówno o nieznamości tradycji, z której twórczość Qi Baishi wyrasta, jak i o poczuciu zagubienia wobec tego malarstwa, skutkującym próbą jego klasyfikacji w obrębie sprawdzonych wzorców. Tego samego dnia podczas spotkania z artystami chińskimi malarz złożył samokrytykę w imieniu polskiego malarstwa, „wciąż jeszcze” niedoskonałego w realizmie i prawdzie.

Od 10 do 13 października Polacy przebywali w Tianjinie. Wizyta w operze ponownie wystawiła na próbę estetyczną wrażliwość gości, ukształtowaną przez akademickie wykształcenie europejskie i doktrynę realizmu socjalistycznego. Sokorski zadał sobie i towarzyszom pytanie, co właściwie jest realizmem w tym kraju, w tej tradycji. Autentycznie brzmiał tu ton niepewności i pewnego estetyczno-ideowego zagubienia. Kobzdej zareagował na to „zjadliwym”, według Sokorskiego, komentarzem – ten chiński „realizm wyobrażeń” był najwyraźniej dla niego nieprzekonywujący³. Z Tianjinu delegacja udała się także do portu Tanku.

Następnym etapem podróży (14–17 października) był Nankin. To tu padały kolejne wypowiedzi Kobzdeja jako zwolennika socjalistycznego realizmu, który uważa, że sztuka powinna raczej ukazywać idee w konfrontacji z rzeczywistością niż notować obserwacje i wrażenia w czystej postaci⁴. Tym niemniej, to właśnie czynił artysta podczas chińskiej podróży. Sokorski pisał o riksarzach, którzy „wyglądają jak chochoły Wyspiańskiego [...] szkoda, że nikt z nas nie może poza Kobzdejem uwiecznić ich w swoim notesie”⁵.

Od 18 do 25 października delegacja przebywała w Szanghaju, ruchliwym, nowoczesnym i barwnym w oczach podróżników. Wśród atrakcji pobytu była kolejna wizyta w operze, ponownie zbijającej z tropu swoją konwencją, a także wycieczka po rzece Jangcy. Jak pisze Sokorski, Kobzdej pracował „z diabelską furią. Chiny rosną w nim w realną prawdę życia, pracy i twarzy ludzkich. [...] Port i życie dżonek, wdziek i uroda kobiet szanghajskich”⁶. Miały też miejsce oficjalne spotkania z twórcami chińskimi, zwiedzano wystawę, dyskutowano o tradycji i importowanym realizmie w chińskiej sztuce. 24 października Kobzdej

³ *Ibidem*, s. 79.

⁴ *Ibidem*, s. 83.

⁵ *Ibidem*, s. 96.

⁶ *Ibidem*, s. 116–117.

przedstawił referat o sztuce w Związku Plastyków; na podstawie tekstu Sokorskiego możemy odtworzyć główne wątki tego wystąpienia: tradycja i nowoczesność, relacje pomiędzy treścią i formą, konwencja realistyczna/narodowa, problem bohatera w nowej sztuce.

Z Szanghaju Polacy udali się do Hangzhou, gdzie przebywali od 25 do 28 października. Kobzdej był w złym nastroju – nie pierwszy raz zresztą podczas tej wyprawy, tęsknił za niedawno poślubioną żoną Maryną. Sokorski notuje jego ponure uwagi: „Handzou [...] jest za piękne. [...] pięknnością bez kontrastów, bez kantów [...]. Drugi dzień już zastanawiam się, dlaczego właśnie tutaj nie mogę malować. Niebo, jezioro, deszcz – jezioro, niebo, słońce – to za mało, żeby odgadnąć w tym pięknie siebie. [...] Brakuje mi kontrastu brzydoty, konfliktu człowieka”, a potem: „Kochać tradycję trzeba, lecz nie naśladować”⁷.

29 października grupa wyjechała do Kantonu, gdzie spędziła czas do 3 listopada. Po drodze artysta szkicował widoki z okna pociągu, a następnie – hotelu. W dzienniku Sokorskiego pojawiają się wzmianki o motywach rysowanych przez Kobzdeję w Kantonie: mnich z jednej ze świątyń buddyjskich, dżonki na Rzece Perłowej. Tego dnia, kiedy Polacy wypłynęli na wycieczkę statkiem, padał deszcz; jego krople moczyły papier, wprowadzając do rysunków nieoczekiwane „impresjonistyczne” efekty, bynajmniej niepożądane i sprzeczne z realistyczną intencją artysty⁸. Tam też powstał portret uczennicy szkoły baletowej, dziewczyny o długich warkoczach – być może tożsamy z portretem młodej piękności z kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku, zatytułowanym *Mo-Lui-I, dziewczyna z Kantonu*. W przekonaniu Sokorskiego Kobzdej narysował „najpiękniejszy portret w swoim życiu”⁹, chyba jednak chodziło mu bardziej o urodę dziewczyny niż wartość samego rysunku. W *Dzienniku* nie ma na ten temat informacji, ale delegaci musieli odwiedzić też przynajmniej jedną z okolicznych wsi, której nazwę Kobzdej zanotował jako „Fan-czun” i wykonał podczas tej wyprawy kilka rysunków. W Kantonie właśnie przyśnił się artyście inspirujący sen o Wietnamie: strzecha z liści palmowych, księżyc odbijający się w białej wodzie, muzyka harfy, dźwięk lecącego samolotu i głos kobiecy śpiewający pieśń wojenną. Delegacja wyprawiła się również do Shaoshan, miejsca urodzenia Mao Zedonga, gdzie Kobzdej wykonał kilka rysunków rodzinnego domu przywódcy.

W Hankou (5–7 listopada) polscy twórcy zwiedzili wystawę sztuki współczesnej w siedzibie Związku Plastyków, która wydała im się najbardziej interesująca ze wszystkich dotychczas oglądanych. Tu również Kobzdej z Sokorskim dyskutowali o różnicach i podobieństwach między sztuką chińską a europejską,

⁷ *Ibidem*, s. 135–136, 140.

⁸ *Ibidem*, s. 171.

⁹ *Ibidem*.

w tym o różnym pojęciu realizmu i o odkryciu, jakim było dla artysty otwarcie nowych horyzontów w zetknięciu z odmienną kulturą: „Paradoksalny proces wyzwalał własnej osobowości w zetknięciu z inną konwencją oraz inną sztuką”¹⁰.

Podczas pobytu w Shenyangu (9–12 listopada) i wycieczki do Fushun zdecydowano się zorganizować po powrocie do Pekinu wystawę prac Kobzdeja i pożegnalny koncert. Drugi pobyt w stolicy trwał od 13 do 21 listopada. Delegacja ponownie zwiedzała Zakazane Miasto, odbyły się nieodzwonne wycieczki na Wielki Mur i do grobowców dynastii Ming. 20 listopada w Akademii Sztuk Pięknych otwarto uroczyste wystawę rysunków Aleksandra Kobzdeja, zaprezentowanych w kolejności zgodnej z trasą podróży, z wyjątkiem osobno zgrupowanych portretów. Obecnych było około 200 chińskich artystów i wielu studentów. Według Sokorskiego, goście chwalili prawdę sztuki, zbliżając się do „prawdziwej idei” realizmu socjalistycznego.

Po dwumiesięcznym pobycie w Chinach Aleksander Kobzdej wraz z pisarzem Wojciechem Żukrowskim i czeskim dziennikarzem Karelem Praškiem ruszyli dalej na południe, do Wietnamu, gdzie trwała wojna z Francuzami. Co ciekawe i paradoksalne, decyzję o tej podróży wyznawca socjalistycznego realizmu podjął – według jego własnych słów – pod wpływem wspomnianego snu. Pobyt w Wietnamie (od początku grudnia 1953 do 3 lutego 1954 r.) oraz prace tam wykonane przyniosły Kobzdejowi znacznie większą sławę i zainteresowanie, jako że był on jednym z nielicznych Europejczyków, którzy mogli wówczas odwiedzić Wietnam Północny, a jako artysta był przypadkiem wyjątkowym. Pracował w bardzo trudnych warunkach, w obozach partyzanckich, czasami niemal na linii frontu, organizował improwizowane wystawy w dżungli, przeznaczone dla portretowanych żołnierzy.

Rysunki wietnamskie były wystawiane, publikowane i szeroko komentowane po powrocie do Polski. W sumie podczas całej podróży azjatyckiej powstało prawdopodobnie około 220 prac. Na wystawie w warszawskiej Zachęcie w 1954 r. pokazano 112 rysunków wietnamskich i 49 chińskich¹¹. Chiny wyraźnie znalazły się w cieniu drugiej części wyprawy, budzącej szczególne zainteresowanie z racji aktualnego kontekstu politycznego. Jeszcze w tym samym roku rysunki z Wietnamu znalazły się na Biennale Weneckim, a w 1955 r. pokazano je w Budapeszcie. W Polsce ukazał się luksusowy album z towarzyszącymi tekstami Żukrowskiego¹², a Kobzdeja uhonorowano polskimi i wietnamskimi odznaczeniami. Z wietnamskiego etapu podróży zachował się również dziennik artysty, spisany w chińskim

¹⁰ *Ibidem*, s. 186.

¹¹ *Chiny i Wietnam w rysunkach Aleksandra Kobzdeja*, wstęp W. Żukrowski, Warszawa 1954.

¹² W. Żukrowski, *Rysunki z Wietnamu Aleksandra Kobzdeja*, Warszawa 1955.

notesie z portretem Mao¹³. Na pierwszych stronach znaleźć można kilka zapisków traktujących jeszcze o Chinach, m.in. o szarych strojach ludzi, kontrastujących z barwnością architektury. Niewątpliwie jednak dla samego artysty, tak jak i dla późniejszych odbiorców jego sztuki, Wietnam był doświadczeniem ważniejszym i bardziej autentycznym, któremu wagi dodały trudy tamtejszego życia i niebezpieczeństwa wojny.

Po pierwszej fali zainteresowania rysunki azjatyckie popadły w zapomnienie, przysłoniła je też zdecydowana przemiana w twórczości artysty; jego zwrot ku abstrakcji bardziej interesował publiczność i krytyków. Rysunki były tylko incydentalnie pokazywane na wystawach retrospektywnych, np. w 20. rocznicę śmierci artysty w 1992 r. w warszawskiej galerii Związku Polskich Artystów Plastyków¹⁴. Właśnie po niej Muzeum Azji i Pacyfiku nabyło od rodziny artysty zachowany w jej posiadaniu zespół rysunków i dzisiaj posiada największą ich kolekcję: 107 prac, w tym 38 z Chin. Trzy z nich zostały wykorzystane w książce Sokorskiego: portret „Ian-a-cio”, jak zapisano nazwisko robotnicy z Szanghaju, widok z szanghajskiego przedmieścia i widok placu Sun Yatsena w Hankou. Nieliczne rysunki z Azji nadal posiada rodzina autora, a 17 prac znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

W 1993 r. Muzeum Azji i Pacyfiku zorganizowało wystawę „Kobzdej, Kulisiewicz, Strumiłło. Rysunki z Azji”, której komisarzem była Barbara Pokorska¹⁵. Pokazano wówczas 12 prac Kobzdeja z Chin i 32 z Wietnamu. Wystawa była następnie prezentowana w New Delhi, Bratysławie, Moskwie (1994), Pradze, Lipsku i Weimarze (1995).

Według krytyków, to właśnie „podróż na Wschód” przyczyniła się do zasadniczych przemian w twórczości Aleksandra Kobzdeja. Według Juliusza Starzyńskiego: „Bezpośrednie zetknięcie z tradycją syntezy wizualnej w sztuce Dalekiego Wschodu, z tą tradycją znaku plastycznego, której sztuka nowoczesna tak wiele zawdzięcza – pozwoliło Kobzdejowi zrewidować nadmierną dosłowność środków wyrazowych realizmu socjalistycznego. Kobzdej znalazł się na drodze, która doprowadziła go w ciągu paru lat do nowych rozwiązań formalnych”¹⁶. Janusz Bogucki zaś napisał, że: „Podróż do Wietnamu w 1954 roku i przywiezione z niej rysunki były pierwszym krokiem odnawiającym wrażliwość i wyobraźnię artysty”¹⁷.

¹³ Obszerne cytaty w: B. Pokorska, J. Wasilewska, *Kobzdej, Kulisiewicz, Strumiłło. Rysunki z Azji*, Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa 1993, s. 5–10. Oryginał znajduje się w posiadaniu Maryny Kobzdej.

¹⁴ D. Płóciennik, J. Gola, *Aleksander Kobzdej 1920–1972 (wystawa w 20-lecie śmierci)*, Warszawa 1992.

¹⁵ B. Pokorska, J. Wasilewska, *op. cit.*

¹⁶ J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 102–103.

¹⁷ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 240.

Znaczące słowa wypowiedziane podczas rozmowy z Sokorskim w Hankou dały początek głębokim przemyśleniom. Nie od razu zmiana dała się zauważyć w twórczości Kobzdeja, jednak on sam potwierdzał przełomowe znaczenie doświadczenia azjatyckiego. W rozmowie ze Zbigniewem Herbertem pytał: „Zna pan z widzenia alfabet chiński? No więc niech pan sobie teraz wyobrazi pałac cesarza, którego ściany wypełniają te groźne i wspaniałe znaki... Nawet dla tego, kto nie potrafi ich odczytać, zawierają one potężny ładunek emocji. Jest w tym ogromny rozmach, coś jak komety szastające się po niebie, a także liturgiczny gest kapłana... Zaczętem naśladować ten gest...”¹⁸.

W 1957 r. powstała seria prac inspirowanych chińską kaligrafią – abstrakcyjnych, dynamicznych kompozycji w czerni i bieli. Rozpoczął się nowy rozdział w twórczości Aleksandra Kobzdeja.

Joanna Wasilewska

Aleksander Kobzdej in China. A Look of a Polish Artist in the 50ties of 20th Century

In 1953 the Aleksander Kobzdej (1920–1972), officially recognized painter of socialist realism and professor of Academy of Fine Arts in Warsaw, became a member of the Polish cultural delegation to China. During two months stay (September – November 1953) the delegation visited Beijing, Tianjin, Nanjing, Shanghai, Hangzhou, Canton, Shaoshan, Hankou, Shenyang. They admired both achievements of the new order and monuments of traditional culture.

During this travel Kobzdej was extensively drawing. Today, 38 of his Chinese works are preserved in The Asia and Pacific Museum in Warsaw and they inspired this paper. The choice of objects drawn seems to be influenced both by the political goal of the delegation: to see and to present the new, People's China, as well as by artist's interest in quite new forms, landscape, architecture, human faces.

It was an important artist's experience as the contact with a totally different environment and cultural tradition. Many critics point that – however the drawings from China and Vietnam are strictly realistic – the change in Kobzdej art began exactly after his travel to Asia. This change led him rapidly to the abstraction, informel art and matter painting.

¹⁸ B. Deptuła, *W szczelinie. Niedocenione malarstwo Aleksandra Kobzdeja (1920–1972)*, „Tygodnik Powszechny” 6 (2796), 9 II 2003.

Abstracts of the 1992 Annual Meeting of the American Sociological Association, August 1-5, 1992, San Francisco, California. The meeting was held at the Marriott Hotel, San Francisco, California. The program was organized into several sessions, including a plenary session, a presidential address, and several topical sessions. The plenary session was held on August 1st and featured a keynote address by Robert Merton. The presidential address was given by Howard S. Becker on August 2nd. The topical sessions were held on August 3rd and 4th. The meeting was attended by approximately 1,000 sociologists from around the world. The program was highly successful and provided a valuable opportunity for sociologists to share their research and ideas.

Abstracts of the 1992 Annual Meeting of the American Sociological Association, August 1-5, 1992, San Francisco, California.

The meeting was held at the Marriott Hotel, San Francisco, California. The program was organized into several sessions, including a plenary session, a presidential address, and several topical sessions. The plenary session was held on August 1st and featured a keynote address by Robert Merton. The presidential address was given by Howard S. Becker on August 2nd. The topical sessions were held on August 3rd and 4th. The meeting was attended by approximately 1,000 sociologists from around the world. The program was highly successful and provided a valuable opportunity for sociologists to share their research and ideas.

The meeting was held at the Marriott Hotel, San Francisco, California. The program was organized into several sessions, including a plenary session, a presidential address, and several topical sessions. The plenary session was held on August 1st and featured a keynote address by Robert Merton. The presidential address was given by Howard S. Becker on August 2nd. The topical sessions were held on August 3rd and 4th. The meeting was attended by approximately 1,000 sociologists from around the world. The program was highly successful and provided a valuable opportunity for sociologists to share their research and ideas.

Abstracts of the 1992 Annual Meeting of the American Sociological Association, August 1-5, 1992, San Francisco, California.

The meeting was held at the Marriott Hotel, San Francisco, California. The program was organized into several sessions, including a plenary session, a presidential address, and several topical sessions. The plenary session was held on August 1st and featured a keynote address by Robert Merton. The presidential address was given by Howard S. Becker on August 2nd. The topical sessions were held on August 3rd and 4th. The meeting was attended by approximately 1,000 sociologists from around the world. The program was highly successful and provided a valuable opportunity for sociologists to share their research and ideas.

Abstracts of the 1992 Annual Meeting of the American Sociological Association, August 1-5, 1992, San Francisco, California.

Yan Gong
Friedberg, Germany

Archaism, Emulation¹,
A Case Study of Dong Qichang's
Landscape Painting
in the Eighth Month of 1622

CZĘŚĆ II

Sztuka Chin
dawniej i dziś

Dong Qichang (1613–1686) was a significant figure to understand the complex relation between Chinese artists and their artistic convention. Not only did he make numerous paintings (either directly or indirectly related to the earlier painter), but he also emphasized learning from the old master in his books and the influence in his own works and the masterpieces that he collected. For him, creating artworks was inseparable from studying and understanding the tradition and it involved multi-level questions from pictorial conventions, lineage in art history to political implication. This essay is a case study on a work that he produced in the eighth month of 1622.

Discourse on the Identification and the historical context

In Shanghai Museum, there is a landscape painting by Dong Qichang. It is a hanging scroll, painted with ink and colour on paper. Its size is 73.5 centimeter high by 101.2 centimeter wide. On the upper-right corner is the inscription by the artist himself: "Hong Zhi (Gongqing, 1542–1594) has his *Warm and Green Lyrical Hills*. Although it has a wonderful quality its scenery is too sum. This is because he was not able of being about the full recognition of its energy. I think nothing can better fill a room with powerful scenery than the tacit strength of *Deiyuan* (Dong Yuan, 408–ca. 483). In the eighth month, autumn, of the twenty year (September 5 – October 6, 1622), Xuanxi (Dong Qichang) – following the inscription on two sides of the scroll: Dongyu Xuanxi (董允選) and Dongyu Qichang (董允欽)."

¹ This essay is dedicated to Prof. Sarah H. Franke. I thank for the advice from Prof. Esther Lathrop, Martin Curran and Bo Yung.

*** 董其昌 (1613–1686) 年，秋八月，二十一年 (九月五 – 十月六，1622)，宣喜 (董其昌) 仿 董元 的《暖翠山行图》。宣喜 (董其昌) 在画的两边题跋：董允选 (董其昌) 和董允钦 (董其昌)。

cz. II

Sztuka Chin
dawnej i dziś

Yan Geng

Heidelberg University

Archaism Emulation¹. A Case Study of Dong Qichang's Landscape Painting in the Eighth Month of 1622

Dong Qichang 董其昌 (1555–1636) was a significant figure to understand the complex relation between Chinese artists and their artistic convention. Not only did he make numerous paintings either directly or indirectly related to the earlier painters, but he also emphasized learning from the old masters in his books and the colophons in his own works and the masterpieces that he collected. For him, creating artworks was inseparable from studying and understanding the tradition, and it involved multi-level questions from pictorial conventions, lineage of art history, to political implication. This essay is a case study on a work that he produced in the eighth month of 1622.

Debate on the identification and the historical context

In Shanghai Museum, there is a landscape painting by Dong Qichang. It is a hanging scroll, painted with ink and colour on paper. Its size is 234.5 centimeter high by 101.2 centimeter wide. On the upper-right corner is the inscription by the artist himself, "Huang Zijiu [Gongwang, 黄公望, 1269–1354] has his *Warm and Green Layered Hills*. Although it has a wonderful quality, its scenery is too fussy. This is because he was not able to bring about the full configuration of its energy. I think nothing can better fill a room with powerful colours than the heroic strength of Beiyuan [Dong Yuan, 董源, fl. ca. 945–ca. 960]. In the eighth month, autumn, of the *renxu* year [September 5 – October 4, 1622], Xuanzai [Dong Qichang]"² Following the inscription are two seals of the artist: Dongshi Xuanzai (董氏玄宰) and Dongyin Qichang (董印其昌).

¹ This essay is dedicated to Prof. Sarah E. Fraser. I thank for the advice from Prof. Lothar Ledderose, Massimo Carrante and Bo Zheng.

² "黄子久有《层峦暖翠图》。虽精妙而景太繁。此未能取势也。余谓满堂动色不若北苑雄壮耳。壬戌秋八月。玄宰。" Both Chinese version and English translation see John Hay,

The debate about this painting concerns its title in current reproductions. In *Treasures from the Shanghai Museum* and *Dong Qichang huaji*, this painting is identified as *Fang Dong Beiyuan shanshui tuzhou* (《仿董北苑山水图轴》 *Landscape in the Style of Dong Beiyuan*)³. However, in *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555–1636*, John Hay entitled this painting as *Fang Huang Zijiu "Cengluan nuancui" tu* (《仿黄子久〈层峦暖翠〉图》 *After Huang Gongwang's "Warm and Green Layered Hills"*)⁴. Although these two titles are different, they share the same source. Indeed, Dong Qichang mentioned both Huang Gongwang and Dong Yuan in his inscription, but he did not write down "fang" directly. Rather than using the two titles given above, I prefer a simpler title, *Shanshui tuzhou* (《山水图轴》 *Landscape*).

This debate for the title connects to the historical context of this painting. In an inscription, Dong Qichang wrote, "there are two scrolls by Huang Zijiu [Gongwang] copying Dong Beiyuan [Yuan]. One is *Fulan nuancui* [《浮岚暖翠》 *Floating Mists, Warm Greenery*]..."⁵. John Hay proposed that *Fulan nuancui* was probably the same as *Cengluan nuancui*⁶. Although no evidence exists to prove John Hay's claim, an inscription by Chen Jiru (陈继儒, 1558–1639) further confirmed this complex relation among Dong Yuan, Huang Gongwang and Dong Qichang. Chen Jiru wrote:

I have seen tens of paintings by Huang Zijiu [Gongwang]. *Fulan nuancui* is the best. On the first day of the year *wuwu* [1618], Xuanzai [Dong Qichang] invited me to see a painting of Beiyuan [Dong Yuan]. I saw it and asked, "How did you get this?" Xuanzai said, "Several years ago I bought a painting of Dachi [Huang Gongwang] from Mo Tinghan [Shilong]. This morning I wiped [the dust off the painting] and suddenly saw the two characters 'Dong Yuan' among trees and stones. I was very happy so that I invited you to come to see this

"44 After Huang Kung-wang's 'Warm and Green Layered Hills.'" Wai-kam Ho, ed. *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555–1636*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City – University of Washington Press, Seattle, 1992, vol. 2, p. 57.

³ R.Y. Lefebvre d'Argence, ed. *Treasures from the Shanghai Museum: 6000 Years of Chinese Art*, Asian Art Museum, San Francisco 1983, color plate XXXV, p. 65; Che Pengfei 车鹏飞 and Jiang Hong 江宏 ed. *Dong Qichang huaji* 《董其昌画集》. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe 上海书画出版社, 1989, no. 44.

⁴ J. Hay, "44 After Huang Kung-wang's 'Warm and Green Layered Hills.'" From Wai-kam Ho ed., *op. cit.*, vol. 2, p. 57.

⁵ "黄子久临董北苑二幅。一为浮岚暖翠....." The inscription of Dong Qichang for the ninth leaf of the album *Ming Dong Qichang fang Song Yuan ren suoben huaba* 《明董其昌仿宋元人缩本画跋》, From Guoli gugong zhongyang bowuyuan lianhe guanlichu 国立故宫中央博物院联合管理处 ed. *Gugong shuhua lu* 《故宫书画录》. Taiwan: Taiwan shudian 台湾书店; Hong Kong: Jicheng tushu gongsi 集成图书公司, 1956, vol. 6, p. 70.

⁶ J. Hay, *op. cit.*, p. 57.

auspicious goodness of the year.” On the new year of *renshu* [1622], I said to Xuanzai, “For a long time you have not painted landscape in the manner of Zijiu. Please do a small painting for me”. This is *Fang Fulan nuancui*⁷.

Comparing the inscription, the seal, the dimension, and the painting materials, the current painting of Dong Qichang is very different from the record about his *Fang Fulan nuancui*⁸. Nevertheless, the inscriptions of Chen Jiru and Dong Qichang indicate the close relation between Dong Yuan and Huang Gongwang in the eyes of Dong Qichang concerning artistic style. In 1622, Dong Qichang did a painting *Fang Fulan nuancui*, and he considered this work of Huang Gongwang to be the exemplar of copying the art of Dong Yuan. Eight months later, he made this landscape painting, in which he commented on Huang Gongwang's *Cenghuan nuancui* in comparison with Dong Yuan.

Re-construction of art history

In *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》, Dong Qichang conceptualized the lineage of a painting school that he invented as “literati painting.” He wrote:

“Literati painting started with Wang Wei, and was developed by Dong Yuan, Ju Ran, Li Cheng, and Fan Kuan. Li Longmian [Gonglin], Wang Jinqing [Shen], Mi Nangong [Fu] and Hu'er [Mi Youren], all learned from Dong [Yuan] and Ju [Ran]. The lineage of literati painting was continued by the Four Masters of Yuan dynasty: Huang Zijiu [Gongwang], Wang Shuming [Meng], Ni Yuanzhen [Zan], and Wu Zhongkui [Zhen]. This was followed by Wen [Zhengmin] and Shen [Zhou] in our dynasty”⁹.

Both Dong Yuan and Huang Gongwang were mentioned here as literati painters. Dong Yuan was viewed to be very influential for the later artists. Huang Gongwang was placed in the first position of the Four Masters in the Yuan

⁷ “黄子久画余所见数十幅。独浮岚暖翠为第一。戊午元旦玄宰邀余过看北苑画。余见曰。安得有此。玄宰云。数年前曾买莫廷韩家大痴画一轴。今早拂拭。忽见董源二字在树石间。喜不自胜。以此邀过相赏此岁朝吉祥善事也。壬戌献岁。余谓玄宰。久不作子久山水。试为我图小卷。盖仿浮岚暖翠云。” Inscription of Chen Jiru for *Dong Wenmin fang Fulan nuancui tujuan* 《董文敏仿浮岚暖翠图卷》, from Zhang Dayong 张大镛 ed. *Ziyiyuezhai shuhua lu* 《自怡悦斋书画录》. Print of the twelfth year of Qing Daoguang 清道光12年 [1832] 刻本, vol. 8, p. 45.

⁸ “董文敏仿浮岚暖翠图卷 (*Dong Wenmin fang Fulan nuancui*)。绫本(on silk)。高七寸七长六尺六寸(23.947 cm high, 205.26 cm wide)。玄宰拟大痴笔意(inscription ‘Xuanzai imitating the brushwork of Dachi’)。董印其昌(seal ‘Dongyin Qichang’). *Ibidem*。

⁹ “文人之画自王右丞始。其后董源僧巨然李成范宽为嫡子。李龙眠王晋卿米南宫及虎儿皆从董巨来。直至元四大家黄子久王叔明倪元镇吴仲圭皆其正传。吾朝文沈则又遥接衣钵。” Dong Qichang, “Origin of Painting (画源).” From Dong Qichang, *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》, from Lu Fusheng 卢辅圣 ed. *Zhongguo shuhua quanshu* 《中国书画全书》. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe (上海书画出版社), 2000, vol. 3, p. 1016.

dynasty, because Dong Qichang thought he was the best painter among the Four Masters¹⁰.

Immediately following the clarification of literati painting lineage, Dong Qichang proposed his interpretation of Art history as the emulation of two schools: Southern and Northern. He wrote:

“The Southern and the Northern painting schools diverged in the Tang period...The Northern School is that of the coloured landscapes of Li Sixun and his son [Zhaodao]...The Southern School is that of Wang Mojie [Wei], who first used an elegant thinness [in ink monochrome paintings] and thus completely transformed the outline and [colour] wash technique. This was continued by Zhang Zao, Jing [Hao] and Guan [Tong], Guo Zhongshu, Dong [Yuan] and Ju [Ran], Mi Fu and his son [Youren], till the Four Great Masters of the Yuan Dynasty... Then the Northern School declined”¹¹.

Both Dong Yuan and Huang Gongwang were listed here again in the Southern School, but in the rivalry between the Southern and the Northern Schools, it is the literati painters of the Yuan dynasty who made the Southern School decisively superior over the Northern School. Dong Qichang also wrote: “In the Yuan dynasty, painting was most prosperous. Dong [Yuan] and Ju [Ran] were the most popular models”¹². In the dual frameworks of literati painter lineage and Southern and Northern Schools, Dong Qichang placed both Dong Yuan and Huang Gongwang in very important positions. They not only determined a historical transition but also became the irresistible models for all the followers.

More than once, Dong Qichang claimed that his process of learning to paint started from the Four Masters of the Yuan dynasty and then moved onto the Song and earlier painters¹³. Richard Vinograd argued: “History, in this

¹⁰ “元季四大家。以黄公望为冠。(Huang Gongwang is the best painter of the Four Masters.)” Dong Qichang, “Origin of Painting (画源).” From Dong Qichang, *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》, *op. cit.*, vol. 3, p. 1015.

¹¹ “画之南北二宗亦唐时分也……北宗则李司训父子着色山水—南宗则王摩诘始用渲淡。一变钩斲之法。其传为张璪荆关郭忠恕董巨米家父子。以至元之四大家……而北宗微矣。” Dong Qichang, “Origin of Painting (画源).” From Dong Qichang, *Huachanshi suibi*, 《画禅室随笔》 [trans. in James Cahill's, *The Distant Mountains*, New York: Weatherhill, p. 13], *op. cit.*, vol. 3, p. 1016.

¹² “元时画道最盛。惟董巨独行。” Dong Qichang, “Comments on Painting (论画).” From Dong Qichang, *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》, *op. cit.*, vol. 3, p.1023.

¹³ “余少喜绘业。皆从元四大家结缘。后入长安。与南北宋五代以前诸家血战。(I loved to paint from the childhood, and at that time I learned all from the Four Masters of the Yuan dynasty. Later, no until I went to Chang'an, did I struggle to learn from the painters of Song dynasty and Five Dynasties).” Dong Qichang, “Inscription to the Painting of Zhou Shanren (题周山人画).” From Dong Qichang, *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》 [trans. in James Cahill's, *The Distant Mountains...*], vol. 3, p. 1022.

conception, had an essentially instrumental function, as a behavioural guide for the present or implied commentary on current situations, and as a vehicle for making contact with and asserting affinities with exemplars from the past.¹⁴ Through his essay, Dong Qichang re-constructed the structure of Art history. For him the history served as a reference to motivate and testify his Art experiments and as a flexible border needed to be identified again.

Visual representation and political implication

In addition to re-constructing the history of art, Dong Qichang also engaged in making artworks in the manner of old masters. He wrote: "I learned from Zijiu [Huang Gongwang] from childhood, and then I made paintings in the manner of the Song dynasty artists. Now the paintings that I made in the Manner of Zijiu still do not completely resemble [his works]"¹⁵. In 1622 when he did this painting, Dong Qichang was sixty-seven years old, and he had already studied the paintings of both Huang Gongwang and earlier artists¹⁶. With his own experience, Dong Qichang suggested a connection between Huang Gongwang's works and the art of earlier masters, and implied a dynamic process between his perception of tradition and his artistic exploration.

Not until finishing an extensive study of art history did Dong Qichang think that he could understand and have a critical view of Huang Gongwang's works. In *Huachanshi suibi*, he wrote: "I have seen at least thirty paintings of Huang Zijiu [Gongwang]. Generally speaking, *Fuluan nuancui* [《浮峦暖翠》 *Warm and Green Floating Hills*] is the best one. Unfortunately the scenery is fragmentary"¹⁷. Here *Fuluan Nuancui* is probably the same as *Fulan nuancui*

¹⁴ R. Vinograd, *Vision and Revision in Seventeenth-Century Painting*, Wai-Ching Ho; Wai-kam Ho; Hin-cheung Lovell ed., *Proceedings of the Tung Ch'i-ch'ang International Symposium*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City 1991, p. 18.

¹⁵ "余少学子久山水。中复去而为宋人画。今间一仿子久。亦差近之。" (Dong Qichang, "Origin of Painting (画源)." From Dong Qichang, *Hua Chan Shi Suibi* 《画禅室随笔》, from Lu Fusheng 卢辅圣 ed., *Zhongguo shuhua quanshu* 《中国书画全书》. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe 上海书画出版社, 2000, vol. 3, p. 1018.

¹⁶ Both Dong Qichang and Chen Jiru wrote about this learning process of Dong Qichang. The words by Dong Qichang can be found in the previous footnote no. 12 and no. 14. Chen Jiru also wrote: "When Xuanzai [Dong Qichang] was in Chang'an, he took the Song painters as his teachers...after imitating and studying for thirty years, [he] returned to the Four Masters of the Yuan Dynasty (玄宰在长安, 宋人为师。……摹拟转学三十年, 复返元四家)." (Chen Jiru's inscription for *Dong Siweng [Qichang] Songlin Dushu tuzhou* 《董思翁松林读书图轴》, from Zhen Jun 震均, *Tianzhi Ouwen* 《天咫偶闻》, vol. 6. Quoted from Ren Daobin 任道斌 ed. *Dong Qichang xinian* 《董其昌系年》, Beijing: Wenwu chubanshe 文物出版社, 1988, p. 200).

¹⁷ "黄子久画以余所见不下三十幅。要之浮峦暖翠为第一。恨景碎耳。" Translation, see J. Hay, *op. cit.*, p. 57. Chinese version, see Dong Qichang, "Origin of Painting (画源)." From

[《浮岚暖翠》 *Floating Mists, Warm Greenery*] mentioned in the first part of the essay¹⁸.

Dong Qichang's criticism here, *sui* 碎 (fragmentary) is similar to his comment on *Cenglun nuancui*: "Although it has a wonderful quality, its scenery is too fussy (*fan*, 繁). This is because he was not able to bring about the full configuration of its energy (*Qushi*, 取势)". For Dong Qichang, the configuration of the energy (*qushi*, 取势) not only related to being fussy (*fan*, 繁) as discussed above, but also to being fragmentary (*sui*, 碎).

First settle the contours of a mountain. Only then add texture to it. People nowadays start from fragmentary places (*sui*, 碎), then pile up large mountains. This is an extremely serious weakness. Ancient [masters], when working on a large hanging scroll, would set out its compositional structure through only three or four major divisions. Although there would be many subsidiary sections of fragmentary detail (*sui*, 碎), the overall configuring of energy (*qushi*, 取势) would be dominant.¹⁹

Criticizing Huang Gongwang's work to be fragmentary (*sui*, 碎) and fussy (*fan*, 繁), Dong Qichang intended to point out the necessity of "the full configuration of its energy" (*qushi*, 取势).

Unfortunately, the original works of Huang Gongwang, *Warm and Green Layered Hills* and *Warm and Green Floating Hills* (or *Floating Mists, Warm Greenery*), are lost. According to *Qinghe shuhua fang*, "Dachi [Huang Gongwang] has two styles of painting. The first one is] with light colours. Many stones are

Dong Qichang, *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》. From Lu Fusheng 卢辅圣 ed., *Zhongguo shuhua quanshu* 《中国书画全书》, op. cit., vol. 3, p. 1016.

¹⁸ "黄子久画以余所见不下三十幅。要之浮峦暖翠为第一。" Dong Qichang, "Origin of Painting (画源)." From Dong Qichang, *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》, op. cit., vol. 3, p. 1016.

"董思翁画禅室随笔云。黄子久画以余所见不下三十幅。要之以浮岚暖翠为第一。" Yang Han 杨翰, *Guishixuan huatan* 《归石轩画谈》. Print of Qing Yangcheng in the twelfth year of Tongzhi 羊城, 清同治12年 [1873] 刻本, vol. 2, p.1.

"黄子久画以余所见不下三十幅。要之以浮峦暖翠为第一。" Inscription of Dong Qichang for his *Fang Huang Ziju Fuluan nuancui* 《仿黄子久浮峦暖翠图》. From Qingfu shanren 青浮山人, ed. *Dong Huating shuhua lu* 《董华亭书画录》. Print in the twenty-second year of Qing Guangxu 清光绪22年 [1896] 刻本, p. 12.

The three versions quoted above suggest that *Fulan nuancui* [《浮岚暖翠》 *Floating Mists, Warm Greenery*] is probably the same painting as *Fuluan nuancui* [《浮峦暖翠》 *Warm and Green Floating Hills*].

¹⁹ "山之轮廓先定。然后皴之。今人从碎处积为大山。此最是病。古人运大轴只三四大分合。所以成章。虽其中细碎处多。要之取势为主。" Dong Qichang, "Secrets of Painting (画诀)". From Dong Qichang, *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》, from Lu Fusheng 卢辅圣 ed. *Zhongguo shuhua quanshu* 《中国书画全书》, op. cit., vol. 3, p. 1015. English translation see J. Hay, op. cit., p. 58.

on the top of hills. The brush strokes are with heroic strength. The other is with ink. Few texture strokes are used and the brushwork is simple”²⁰. Huang Gongwang’s *Tianchi shibi tuzhou* (《天池石壁图轴》 *The Stone Cliff by the Pond of Heaven*) is painted with light colours, belonging to the first style, and it is considered to be similar to *Fulan nuancui*²¹.

Comparing Dong Qichang’s *Landscape* to Huang Gongwang’s *The Stone Cliff by the Pond of Heaven*, we can notice one obvious difference – Dong placed less stones on top of the hills than Huang did, and this may be connected with his criticism about Huang’s work being fragmentary (*sui*, 碎) and fussy (*fan*, 繁). As the method of painting proposed by him in *Huachanshi suibi*, Dong Qichang rendered the foreground and the mountains with ribbon-like “hemp fiber strokes”, a typical brushwork of Dong Yuan as shown in his *Xiaoxiang River*²². Although Huang Gongwang’s light-coloured paintings are famous for the brush stroke “with heroic strength” (*bishi xiongwei*, 笔势雄伟) as said in *Qinghe shuhua fang*, Dong Qichang borrowed the brush stroke of Dong Yuan to revise Huang Gongwang’s style with intention to reinforce the “heroic strength (*xiongzhuang*, 雄壮)” of the painting and to “bring about the full configuration of its energy (*qushi*, 取势).”

While re-formulating the history of Art, Dong Qichang proposed that the Northern School was launched by Li Sixun and his son Li Zhaodao with their coloured landscapes, while the Southern School started with monochrome ink paintings of Wang Wei, and this indicated a relation between media and different Art schools. From this perspective, Huang Gongwang’s *The Stone Cliff by the Pond of Heaven* represents a style in which some light colours were added to ink brushwork, and this demonstrates the dissolution of the factionalism between the Northern and the Southern Schools. In comparison, Dong Qichang used the colours in a much stronger way. By making colors simultaneously as attraction and distraction, Dong Qichang attempted to liberate from the factionalism that

²⁰ “大痴画格有二。一种浅绛色者。山头多岩石。笔势雄伟。一种作水墨者。皴纹极少。笔意尤为简远。”，Zhang Chou 张丑, *Qinghe shuhua fang* 《清河书画舫》 (Print of Qing Qianlong 清乾隆刻本). From Xu Shu 徐蜀 ed., *Guojia tushuguan cang guji yishu leibian* 《国家图书馆藏古籍艺术类编》, Beijing: Guotu chubanshe 北京国图出版社, 2007, vol. 11, p. 429.

²¹ “一峰此帧。与浮岚图。气韵相类。(This work of Yifeng [Huang Gongwang] is similar to *Fulan [Nucui]* in terms of spirit resonance)”. The inscription of Yang Fengxi 杨逢禧 for Huang Gongwang’s *Tianchi shibi tuzhou* 《天池石壁图轴》. From Guoli gugong zhongyang bowuyuan lianhe guanlichu 国立故宫中央博物院联合管理处 ed. *Gugong shuhua lu* 《故宫书画录》. Taiwan: Taiwan shudian 台湾书店; Hong Kong: Jicheng tushu gongsi 集成图书公司, 1956, vol. 5, p. 183.

²² “皴法用董源麻皮皴 (Texture with Dong Yuan’s hemp fiber strokes)”, Dong Qichang, “Secrets of Painting (画诀)”. From Dong Qichang, *Huachanshi suibi* 《画禅室随笔》, from Lu Fusheng 卢辅圣 ed., *Zhongguo shuhua quanshu* 《中国书画全书》, *op. cit.*, vol. 3, p. 1015.

he himself constructed for the history²³. This suggests a complex relation between the construction of conventions and his art practice as well as his ambition to create an art that would transcend traditions.

In addition, the particular way in which Dong Qichang made this painting also connected with his political life. According to *Rongtai wenji* 《容台文集》, Dong Qichang started the task of editing the Veritable Records of Taichang era 《泰昌实录》 in 1622 when he made this painting²⁴. In the *Landscape*, the foreground bears no continuity with the middle ground. Unlike the mutually reachable houses in the foreground and middle ground of Huang Gongwang's *Stone Cliff at the Pond of Heaven*, Dong Qichang separated the houses in the foreground from those in the middle ground. Meanwhile he elaborated the foreground houses where books can be seen on the desk, and depicted a dwelling place for literati within a reachable scope. This may imply his current duty to write the history for the corrupted court. In the irresistible confrontation with the retreat literati life described in the middle ground, this painting deeply configured the dilemma in his political life at that time.

The *Landscape* of Dong Qichang presents the issues concerning three dimensions – visual, historical and political. For his art, the archaism emulation serves as the dominant force in the continuity of art tradition, and manifests a productive clue to penetrate the strategies of making art within historical index.

²³ In fact, both Huang Gongwang and Dong Qichang insisted that the painting should not be evil, sweet, vulgar, and shameless.

“作画大要去邪甜俗赖四个字。”。From Huang Gongwang, *Xie Shansui Jue* 《写山水诀》, *op. cit.*, vol. 2, p. 762.

“士人作画……绝去甜俗蹊径，乃为士气。”“苦浙派日就渐灭。不当以甜邪俗赖者系之彼中也。” Dong Qichang, “Origin of Painting (画源).” From Dong Qichang, *Huachanshi suibi*, 《画禅室随笔》, vol. 3, p. 1016, 1018.

²⁴ Quoted from Zheng Wei 郑威, *Dong Qichang nianpu* 《董其昌年谱》, Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe 上海书画出版社, 1989, p. 145. John Hay wrote Dong Qichang “was just embarking on his task of editing the Veritable Records of the Wan-li era”. This is not precise. See J. Hay, *op. cit.*, p. 57.

Massimo Carrante

University of Heidelberg

Double Face of Modernity Calligraphy of Kang Youwei (1858–1927) and his Political Life

Kang Youwei (1858–1927) came from a family of scholar-officials. He is popularly regarded as a key figure in the intellectual development of modern China and one of the greatest men in his period: a great politician, thinker, and calligrapher, although in the West he is mainly known for his political activities.

As Richard Kurt Kraus states in his book *Brushes with Power*, the connection between calligraphy and politics is very strong, and Chinese calligraphy has traditionally been a hallmark of the ruling class and its authority.

Kang Youwei was deeply convinced that, to realize the radical changes that China needed in the early 20th century, it would also have been necessary to reform calligraphy, one of the most ancient and revered forms of Chinese art. In Kang Youwei's opinion, reforming calligraphy's aesthetic and philosophical principles meant breaking away from the restrictions of the artistic standards widely followed since the Tang period¹.

The historical context of *Guang yi zhou shuang ji*

In 1888, Kang Youwei was 30 years old and went to Beijing to sit for the imperial examination. By this time, the corruption and decadence of the Qing government brought about by China's defeat in two Opium Wars and in the Sino-French war further reinforced his belief that China's only hope lay in reform. As an ordinary citizen who does not wear the officer's uniform (*bu yi zhi shen* 布衣之身) Kang decided, to write a memorial to the Emperor, asking

¹ Kang Youwei, 康有为 *Guang yi zhou shuang ji zhu* (Cui Erping Jiaozhu), Shanghai Shuhua Chubanshe, Shanghai 2006. 广艺舟双楫注 崔尔平校注 上海书画出版社 二零零六年, p. 37, 60.

for radical reforms in order to save the country². Unfortunately he obtained no success and his attempt bore the sole result of drawing upon himself the scornful irony and the discontent of the conservative people close to the imperial court. Kang Youwei, disappointed in this failed attempt, retired in a place named by him as “Drifting Boat” (*han man fang* 汗漫舫) a court in the Nanhai townsmen Club known as “Hall of the Seven Trees” (*qi shu tang* 七树堂) – Kang Youwei was born in Nanhai, Guandong province – and located in Beijing, not far away from *Xuan wu men*. There he decided to rest devoting himself to his studies³.

In *Kang Nanhai zibian nianpu* (康南海自编年谱) Kang Youwei told us that in this personally and historically difficult period, his friend Shen Zengzhi (1850–1922), scholar-official and calligrapher who agreed with the content of the memorandum that he sent to the throne, suggested that he should not to become involved in the political life, but that he should travel and study calligraphy, especially those works carved on the stone tablets known as *bei* 碑. Therefore Kang Youwei wrote in his autobiography: “[...] I planned to write a book on stone inscriptions; but many other scholars were doing the same thing, so I wrote a continuation of the work by Bao Shichen (1775–1851), which I called, An Expansion of the Twin Oars of the Ship of the Art (*Guang yi zhou shuang ji*)”⁴.

At that time Kang Youwei “fell back” into calligraphy, devoting himself to the art. Seemingly, to make such a choice would mean to retire to private life, to recognize a defeat and to accept a makeshift solution, but for him it was not like that. In fact, even as a “simple” calligrapher and scholar he never gave up, never stopped thinking about politics and about the need to radical reforms in his country. Actually he used calligraphy as a tool to talk about politics, but in an indirect way. The ruling class, scholars, officers and intellectuals were very sensitive to this ancient art, and a request for a change in calligraphy would have had the same bearing as if asking for important political reforms. *Guang yi zhou shuang ji* is an essay on the art of calligraphy, through a criticism and a general complaint about this art trapped in the cage of old rules, the author talked about the importance of radical cultural and political reforms to refresh Chinese politics and society trapped by the same old rules⁵.

At that time, scholars and calligraphers were discussing the contraposition between the “model-book” school of calligraphy or *tiexue* 帖学 and the stele study

² Lo Jung-pang, *Kang Yu-Wei. A Biography and a Symposium*, University of Arizona Press, Tucson 1967, p. 15.

³ Lo Jung-pang, *op. cit.*, p. 47; Kang Youwei, 康有为 *Kang Nanhai Zibian Nianpu* (Autobiography of Kang Youwei), Zhonghua Shuju Chuban, Beijing 1992. 康南海自编年谱 (外二种), 中华书局出版, 一九九二年, p. 16.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Kang Youwei, *Guang yi zhou shuang yi zhu...*, p. 27, 29.

movement or *beixue* 碑学. During the reign of both the Qianlong (1735–1796) and Jiaqing (1796–1820) Emperors, *beixue* gradually gained more importance after ages of oblivion. It was in fact in the periods of Kangxi (1661–1722) and Qianlong Emperors, that a noticeable process of development started on the north side of the Yellow River, where a large number of new buildings were built. The excavation works brought to light objects of great archaeological interest, including many stone tablets *bei*.

In *Guang yi zhou shuang ji*, Kang Youwei appreciated *beixue* and criticized *tiexue*, affirming that while in the course of the history *tiexue* had a pre-eminent importance for the study of traditional calligraphy, *beixue* almost completely sank into oblivion. He stressed the point that, when an artistic movement develops for too long, then comes its natural decline, and as is the case with *tiexue*. In Kang Youwei's opinion, *beixue* is the original root of Chinese calligraphy and it would have been particularly important to go back to *beixue* in order to reach the very essence of the art⁶.

Kang Youwei's concept of change and reform in *Guang yi zhou shuang ji*

According to Kang Youwei's point of view, the change is something natural, only through the change living things can prosper and endure. In *Guang yi zhou shuang ji* he talks about the importance of the concept of change, which is connected to his theory both on calligraphy and politics. In Kang Youwei's opinion, the change goes according to the rules of nature, and cannot be controlled or hampered by human will⁷.

As far as calligraphy is concerned, we can say that Kang Youwei does not agree with the traditional and widespread point of view according to which, to study calligraphy, one must necessarily to model after/on Wang Xizhi's (303–361) works of art. In his opinion it would be better to take inspiration from Wang Xizhi's learning process rather than from his calligraphy per se. He stressed the fact that, if one wants to learn calligraphy in a correct way, it is necessary to do exactly what Wang Xizhi did: learning from different masters, and modelling after/on the calligraphy carved on a certain number – as wider as possible – of ancient stone tablets. Only after this stage of learning the fundamentals, one can try to create something new, putting his personal characteristics into the work.

In the book *Guang yi zhou shuang ji*, despite its author's great respect for *beixue*, at the same time he criticized the stone tablets *bei* of the Tang dynasty.

⁶ A.A.V.V. *Shufa yanjiu, Kang Youwei beixue lilun de sixiang zhi yuan* (Research on calligraphy, the origin of Kang Youwei's theory on beixue), Shanghai chuhua chubanshe, 2005 书法研究, 康有为碑学理论的思想之源, 上海书画出版社, 二零零五年十月, p. 38.

⁷ Kang Youwei, *Guang yi zhou shuang yi zhu...*, p. 37, 144.

After Song (960–1279) and Yuan (1271–1378) dynasties few people talked about the Wei and Jin *bei*, because a great number of scholars and calligraphers thought that to learn correctly *beixue* one had to start from the calligraphy carved on the Tang dynasty stele. Kang Youwei tried to change this trend, this traditional way to think. In his opinion, it would have been better to study the Northern Wei stone tablets, thus going directly to the source of *beixue*.

Kang Youwei's thought is quite radical; in his book he also criticized the calligraphic style of all the most important Tang calligraphers as Ouyang Xun (557–641), Yu Shinan (558–638), Zhu Suiliang (596–658), Yan Zhenqing (709–785) and Liu Gongquan (778–865). He expresses a very personal point of view, according to which the works of these famous calligraphers are not particularly valuable, considering as real *beixue* only the stone tablets of the Jin and Northern Wei dynasties. With the criticism towards Tang dynasty's *beixue* and *tiexue*, Kang Youwei actually complained about the passive application of the old rules represented by these artists, rules that made artistic renewal almost impossible⁸.

Kang Youwei's calligraphy

In *Guang yi zhou shuang ji* (*Shu xue di er shi san* 述学第二十三), Kang Youwei speaks in more detail about his personal learning experience of calligraphy, since he was young. According to what he narrates in this chapter, he firstly approached the study of calligraphy when he was ten years old, attending a course held by his grandfather Kang Zanxiu in Lianzhou 连州⁹. In that period he learnt calligraphy by studying Wang Xizhi's (344–388) masterpiece *Yue Yi lun* 乐毅论 and the style of Ouyang Xun through his work *Jiu cheng gong li quan ming* 九成宫礼泉铭¹⁰. Later in 1878 at the age of 20, he started to study under Zhu Jiujiang, a renowned Confucian scholar. At that time he attentively studied the calligraphic style of many stone tablets, among which we mention the *Dao yin bei* 道因碑 by Ouyang Tong and the *Yan jia miao bei* 颜家庙碑 which characters were traced by Yan Zhenqing¹¹. In the first month of 1879 he met a person by

⁸ *Ibidem*, p. 13, 53.

⁹ *Ibidem*, p. 173.

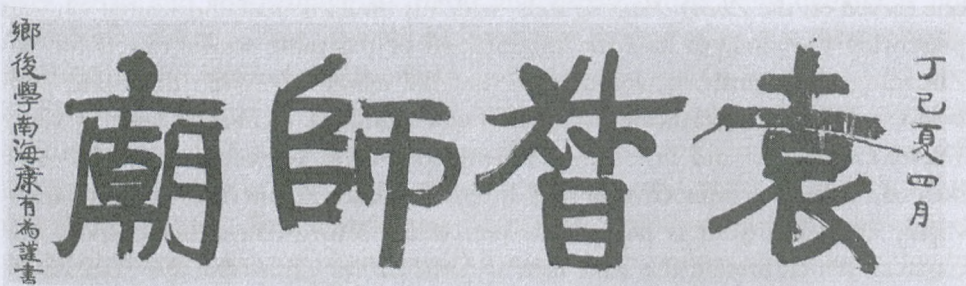
¹⁰ *Yue Yi lun* is a biographical essay on the warrior statesman Yue Yi, of the period of the Warring States (453 b.C.–221 b.C). It was transcribed by Wang Xizhi in small *kaishu* in 348, at the age of forty-one. *Jiu cheng gong li quan ming* is regarded as Ouyang Xun's masterpiece. The style of the characters carved in 632 on this stele were often praised for „combining the grace of the serpent and the vigour of the warrior“.

¹¹ *Dao yin bei* is the name of a stone tablet on which, in 663 the characters were carved that Ouyang Tong (?–691), fourth son of Ouyang Xun, wrote in memory of the buddhist monk Daoyin. *Yan jia miao bei* was written in 780 by Yan Zhenqing, at the age of 72. The style of this

the name of Zhang Yanqiu. As Kang Youwei wrote in his autobiography, "At that time Zhang Yanqiu was a compiler of the National Academy, and he told me: "the model-books (tie 帖) are only a copy, [to model after/on them] is not as [good as] studying the stone tablets *bei*. [...] I argued with him, but I did that because I was still following a *cliché*"¹².

After he met Zhang Yanqiu, Kang Youwei started to recognize the importance of the stele style, and he felt that the locations of northern Wei and southern Wu (in a period of covering roughly from 388 to 581), produced the finest calligraphy.

I present here a calligraphy of Kang Youwei written in regular style *kaishu* 楷书 in comparison with the character "miao" with the same character carved on two stone tablets which characters have been studied by Kang Youwei. The first is the Six dynasties stele *Zheng Wengong Xiabei* 郑文公下碑, attributed to Zheng Daozhao (455-516), a work of art that, again in *Guang yi zhou shuang ji*, Kang Youwei mentioned as an example of primary importance in order to understand the style and the technique of the Six dynasties' *bei* 碑¹³. The second is the already mentioned *Yan jia miao bei* 颜家庙碑.



writing appears particularly vigorous. His style is the most original among the Tang calligraphers, and represents a form of liberation from the dead weight of the past.

¹² Kang Youwei, *Guang yi zhou shuang yi zhu...*, p. 173.

¹³ *Ibidem*, p. 174. *Zheng wengong xia bei*: erected around 523, in memory of a man by the name of Zhang Menglong, is popularly regarded as one of the key masterpieces among the Northern Wei stone tablets.

This is one of the cases where it is possible to notice the influence exerted by the stele calligraphy on. Kang Youwei, although he always tried to create a writing style with his own personal characteristics.

The character written by him shares more similarities with the one carved on the Six dynasties stele. Their general structure looks more similar essentially for the fact that both of the characters are shaped in a quite horizontal way, in comparison with Yan Zhenqing's style. They do not express the typical strength which is inside the characters of Yan Zhenqing and where, according to what Chiang Yee affirms in his book "Chinese Calligraphy" "the chief characteristics are the heavy structure with the flesh (rou 肉) of the strokes tightly bound to the bones (gu 骨)". In a Chinese character the word "bone" can be interpreted as the brush strokes that communicate a sense of hardness. In a good calligraphy work, the brush strokes are controlled and modulated according to certain rules of distribution and they all work together to create a stable internal structure. Anyway, "the skeletal feeling is counterbalanced by ample flesh that finally builds up the external form of a character"¹⁴.

Also the first horizontal stroke, *heng* 横, shows to be more similar to the one carved on the *Zheng Wengong* stele, which is fundamentally horizontal without presenting the strength and the modulation of the same stroke traced by Yan Zhenqing. Apparently, it would seem that the relation between bone and flesh is less strongly interconnected than in Yan Zhenqing's character. Both in Kang Youwei's character and in *Zheng Wengong* stele these strokes seem to be more skeletal, with less flesh covering its internal structure, but they anyway show vigour and solidity. It is possible to notice this also in the other parts of the character which present the same lack of flesh. Ch'en, Chih-Mai says "Yan Zhenqing's style has always been surrounded by an aura of cold majesty and a general impression has grown up that his calligraphic pieces were neatly planned segments of a mosaic of form and morality rather than spontaneous act of artistic creativeness"¹⁵. On the contrary, in his calligraphy Kang Youwei always looked for a natural vigour, not a majestic one as in Yan Zhenqing's calligraphy. Therefore he shows in his works a great sense of freedom – especially from the technical orthodoxy of the Tang calligraphy (618–907) – in the way of using the tip of the brush; a freedom that does not alter the fundamental balancing of his writings.

Although Kang Youwei gives a particular importance to the method of using the brush (*bifa* 笔法), considering constant training and adequate technical

¹⁴ Lau Chak-Kwong, *Kang Youwei's Reformist Theories and Practice of Calligraphy: Inspirations from Japan and Impact on Japanese Recipients*, in *Literati Arts, Inheritance and Transformation*, Hong Kong 2003.

¹⁵ Ch'en Chih-Mai, *Chinese calligraphers and their art*, Melbourne University Press, 1966, p. 86.

qualification as something essential for a good calligrapher, it is possible to assert that his *bifa* is rather simple in terms of a fundamental absence of virtuosity and attention to small details¹⁶. This “simplicity” is characterized and inspired by the technique of the “ancient people” of the Jin (265–420) and Northern Wei dynasties, and this is particularly evident if we look through his works written in regular style (*kaishu* 楷书).

Political meaning of Calligraphy in *Guang yi zhou shuang ji*

The scholar Wang Guowei (1877–1927) stresses the point that, although Kang Youwei’s interest towards calligraphy was genuine, the main reason for him to write *Guang yi zhou shuang ji* was to present his political point of view¹⁷. He expressed his opinion on the history of Chinese calligraphy and presented his particular vision of change. Kang Youwei introduced the concept of evolution in calligraphy, talked about the relationship between the different schools of calligraphy, and explained the important idea that this art, exactly as any other elements in nature, changes constantly. Probably his way to appreciate Northern Wei *beixue* and complaining on *tiexue* and *beixue* of the Tang dynasty is not completely objective, but it would be important to remember that these remarks have mainly an ideological meaning.

Changes in Art may anticipate deeper cultural changes. In this case, by writing this book, Kang Youwei did something very important: he proved himself being able to support not only a revolution in the field of Chinese calligraphy, but also in politics. Through his essay he expressed his thought about the importance of change, a change that should concern both politics and calligraphy. In this way, he created a work of art criticism, to announce the necessity of a radical political change.

The dynamics between calligraphy and politics as the double face of modernity in Kang Youwei’s concept of reform

Kang Youwei was a politician, and the art of calligraphy occupied a second position. As we already said, one of the main purpose of *Guang yi zhou shuang ji* was to present the aspect of a renewed calligraphy through the criticism of *tiexue* and the revaluation of *beixue*, but through a criticism of the declining *tiexue*, Kang Youwei complained about the world and the rules that *tiexue* symbolized: the old Chinese political system, its conservative people and their short-sighted attitude, expressing weakness, political immobility, inability to evolve.

¹⁶ Kang Youwei, *Guang yi zhou shuang yi zhu...*, p. 159, 169.

¹⁷ *Shufa yanjiu...*, p. 45.

The author of *Guang yi zhou shang ji* stated that the calligraphy normally reflects the change of the social and political situation of the country in a precise historical time. Kang Youwei used it as a precious tool to speak about the necessity of reform, something that he also did and in a major way in politics.

Su-hsing Lin

Taiwan National University

Chahua and tonghua: the Illustrated Books and “Zeitgeist” in the Republican China

Along with the development of modern printing industry in the 20th century China, popular culture and art were widely spread to the masses and children. A new category of professional artist, like illustrator, was created. In 1935, Lu Xun (魯迅, 1881–1936) mentioned that: “Illustration has been welcomed [by the public] all the time. I remember when the illustrated version of *Strange Tales of Liaozhai* appeared in the end of the nineteenth century, it attracted many people to buy it. It was very pleasant. Some children bought the book because of illustrations, which led them to read the contents. I, therefore, think that illustration is not only interesting but also useful for people. However, due to the high expense of publications, publishers were not very willing to include illustrations. This was why very few illustrated books have been published recently”.

歡迎插圖是一向如此的，記得十九世紀末，繪畫的《聊齋誌異》出版，許多人都來買，非常高興的，而且有些孩子，還因為圖畫，才去看文章，所以我以為插圖不但有趣，且亦有益；不過出版家因為成本貴，不大贊成，所以近來很少插畫本¹。

From Lu Xun, we learn that illustrated books played a significant role in the development of graphic art and modern art education in China. However, Luo Jialun (羅家倫, 1897–1969), in 1931, alerted that: “Chinese historians [were the ones who most] disregarded pictorial images. To bring history books alive, pictorial images are powerful tools... that can make a deep impression on readers”. (中國史家最不注重圖畫。要使史書有生氣，圖畫是一種有力的幫助...使讀者

¹ “Lu Xun lun shuji zhuangzheng 魯迅論書籍裝幀,” *Lu Xun yu shuji zhuangzheng* 魯迅與書籍裝幀, Renmin meishu chubanshe, Shanghai 1981, p. 8–9.

腦筋有一個深刻的影子。)². To bring more attention to pictorial images, this paper examines fairy tales (*tonghua* 童話, “*tong*” literary means “children” in Chinese) and illustrations (*chahua* 插畫) of the Republican China in the light of the culture of the time. I will discuss two themes: individualism and modernity.

Historical Background

In China, the appearance of illustrations accompanying texts may be traced back at least to *The Diamond Sutra* of 868 C.E. In the Ming Dynasty, popular literature, such as dramatic novels, musicals, and primers, began to be read by the masses. To attract more readers to purchase books, illustrations began to play a significant role. Along with the growth of visual communication in popular literature, pictorial art began to reach the public. By the late Ming period, many artists, such as Ding Yunpeng (丁雲鵬, 1547–1628) and Chen Hongshou (陳洪綬, 1599–1652), joined in the creation of woodcut prints. For example, Chen made illustrations for *The Romance of the Western Chamber* (西廂記) and *Leaves of the Water Margin* (水滸葉子)³.

While woodcut prints have a long history in China, the first lithographic printing factory was only established in 1831 in Macao by W.H. Medhurst, a British missionary⁴. In 1872 an English trader Ernest Major established the Stone-touching Studio Lithographic Printing Press (點石齋石印書局) and began publishing *Shenbao* (申報)⁵, a lithographically printed newspaper aimed at Chinese readers, in Shanghai. Aimed to inform and enlighten readers by illustrating the wonders of the world, the success of the *Stone-touching Studio Pictorial* (點石齋畫報, 1884–1898) was a response to the growing demand for knowledge of the world outside China, and it did influence China's modernization and globalization⁶. Some of the subject matter and the manner of presenta-

² “*Hua zhong you hua: jindai zhongguo de shijue biaooshu yu wenhua goutu* [When images speak: visual representation and cultural mapping in modern China] (畫中有話: 近代中國的視覺表述與文化構圖), ed. Huang Ke-wu 黃克武, Taipei 2003.

³ Song Yuanfang 宋原放 and Li Baijian 李白堅, *Zhongguo chuaban shi* (中國出版史) (Beijing: Zhongguo shuji chubanshe, 1991), 164; J. Cahill, *The distant mountain: Chinese painting of the late Ming Dynasty, 1570–1644* (New York: Weatherhill, 1982), p. 315–328.

⁴ Song Yuanfang, 181; Xu Yingjian 許瀛鑑, ed. *Zhongguo yinshua shi luncong* 中國印刷史論叢 (Taipei: Zhongguo yinshua xuehui, 1997), p. 350.

⁵ C.A. Reed, *Re/Collecting the Sources: Shanghai's Dianshizhai Pictorial and its Place in Historical Memories, 1884–1949*, “Modern Chinese Literature and Culture”, vol. 12, No 2, Fall (2000), p. 49–50.

⁶ Xiaoqing Ye 葉曉青, *Popular Culture in Shanghai 1884–1898* (Ph.D. diss., Australian National University, 1991); R.G. Wagner, *Jinru quanqiu xiangxiang tujing: Shanghai de Dianshizhai huabao* 進入全球想像圖景: 上海的點石齋畫報, *Zhongguo xueshu* 中國學術 4 (2001):

tion still possessed traditional Chinese elements; however, Western influence on the content of the pictorial is apparent.

New Literature and Fairy Tales

Different from the illustrated fiction and papers published in the Ming and Qing dynasties, fairy tales carved out a new market niche in the booming publishing industry since the 1910s. According to Lu Runxiang (盧潤祥), the term *tonghua* began to appear in China in 1909 C.E., because the Commercial Press inaugurated a journal entitled “Tonghua” and the editor was Xun Yuxiu (孫毓修)⁷. In 1917, *Fairy Tales I* (童話第一集), published by the Commercial Press, appeared. In the October of the same year, *The Chinese Fables I* (中國寓言初編) was compiled by Sun Yuxiu and Mao Dun (茅盾, 1896–1981), and it was reprinted three times by November 1919⁸. Although Sun’s fairy tales were more like sermons and difficult for children to understand⁹, nevertheless, Sun’s role in the development of fairy tales cannot be ignored. He is, in fact, generally regarded as the father of fairy tales in China (中國童話的開山祖師)¹⁰.

In 1923 Lu Xun translated Vasilii Eroshenko’s (Ai-luo-xian-ke 愛羅先珂, 1890–1952) *Oblako persikovogo tsveta* into Chinese and entitled the book *Peach-Coloured Cloud* (桃色的雲). In addition to Russian fairy tales, Lu Xun translated many works by Hans Christian Andersen (1805–1875) and published them in the pages of “The Short Story Magazine” (小說月報)¹¹. In addition to fairy tales, bookstores published children’s magazines, such as “The World of Children” (兒童世界)¹² and books, such as *The Psychology of Children’s Drawings* (兒童繪畫之心理)¹³ and *Introduction of Children’s Autonomy* (兒童自治概論).

1–96; Li Xiaoti 李孝悌, “Zuoxiang shijie hai shi yongbao xiangye – guankan Dianshizhai huabao de bu tong shiye” (走向世界, 還是擁抱鄉野-觀看點石齋畫報的不同視野), *Zhongguo xueshu* 中國學術 3 (2002): p. 287–293; Reed, p. 44–71.

⁷ Lu Runxiang 盧潤祥, “Wo guo di yi pian tonghua ‘wu mao guo’ 我國第一篇童話《無貓國》”, *Shangwu yinshuguan yibai nian* 商務印書館一百年 (Beijing: Shangwu yinshuguan, 1998), p. 341–342.

⁸ Mao Dun 茅盾, “Shangwu yinshuguan bianyi suo he gexin de ‘xiaoshuo yuebao’ de qianhou 商務印書館編譯所和革新《小說月報》的前後”, *Shangwu yinshuguan jiu shi nian, 1897–1987* 商務印書館九十年, 1897–1987 (Beijing: Shangwu yinshuguan, 1987), p. 154–157, 161.

⁹ Zhao Jingshen 趙景深, *Tonghua lun ji* 童話論集 (Shanghai: Kaiming Bookstore, 1929), p. 65.

¹⁰ Mao Dun, *op. cit.*, p. 154.

¹¹ Duanmu hong liang 端木蕻良, “Ke’er qinqi caoyuan zai Kaiming” 科爾沁旗草原在開明, *Wo yu Kaiming* 我與開明 (Shanghai: Zhongguo qingnian chubanshe, 1985), p. 18.

¹² *The World of Children* was the first children’s magazine in China and it inaugurated by the Commercial Press in 1922; Zheng Erkang 鄭爾康, “Ertong shijie he Zheng Zhenduo 兒童世界和鄭振鐸”, *Shangwu yinshuguan yibia nian*, p. 176.

¹³ A.F. Jones, *The child as history in Republican China: A discourse on development*, “Positions: East Asia Cultures Critique”, vol. 10, No. 3, winter (2002): p. 695, 708.

These kinds of publications demonstrate how the subject of childhood became an important issue in the 1910s.

The interest in fairy tales in early Republican China was no mere coincidence. Between the 1910s and 1930s, Chinese intellectuals intensively discussed childhood. As China had a long tradition of Confucianism and as filial piety played a significant role in Chinese society, these intellectuals criticized Confucianism as a form of social repression and an obstacle to modernization. Thus, emphasizing the purity and individualism of children became for them a way to combat feudal Confucianism¹⁴. To promote the significance of individualism, intellectuals such as Lu Xun, Zhou Zuoren (周作人, 1885–1967), Hu Shi (胡適, 1891–1962), and Feng Zikai (豐子愷, 1898–1975) used various means such as writing poems, essays, and paintings, and by translating modern literature from the Japanese.

In a 1921 poem *A Prayer for Children* (*kodomo e no inori* 子供への祈り), Zhou Zuoren wrote, in Japanese, “You may peacefully go over there/ by jumping over me.”¹⁵ In the poem, Zhou encouraged children to challenge and exceed his own accomplishments. Zhou also translated Shiga Naoya’s (志賀直哉, 1883–1971) *Seibei to hyōtan* (清兵衛と瓢箪) to emphasize children’s keen powers of observation and to reveal how parents suppress children’s creativity¹⁶. Zhou’s essays *Humane Literature* (人的文學), published in the “New Youth” in 1918 (vol. 5 No. 6)¹⁷ and “Children Literature” (兒童的文學)¹⁸ a talk delivered at the Kongde Elementary School (孔德學校) in Beijing in 1920, vividly captured his view of childhood. In the “Children Literature” Zhou wrote: “It is only now that we have come to realize that biologically and psychologically, although they differ from adults to a certain extent, children are still complete individuals, and possess of their own inner and outer lives” (近來纔知道兒童在生理心理上, 雖然和大人有點不同, 但他仍是完全的個人, 有他自己的內外兩面的生活。)¹⁹. He then

¹⁴ Nishihara, Daisuke 西原大輔. “Chūgoku ni okeru kodomo no hakken 中國における子供の発見.” *Hikaku bungaku kenkyū* 比較文學研究 62 (1992), p. 5–6.

¹⁵ *Ibidem*, p. 35–36.

¹⁶ Shiga Naoya 志賀直哉, “Qingbingwei yu hulu 清兵衛與胡蘆,” from Zhou Zuoren, ed 周作人編譯, *Xiandai riben xiaoshuo ji* 現代日本小說集 (Modern Japanese short stories) (Shanghai: Shangwu yinshuguan, 1925), p. 220–227.

¹⁷ Zhou Zuoren 周作人, *Ren de wenxue* 人的文學, *Yishu yu shenghuo* 藝術與生活 (Shanghai: Zhonghua shuju, 1926), p. 11–30; *Idem*, *Humane Literature*, from *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893–1945*, ed. Kirk A. Denton, Stanford, California: Stanford University Press, 1996, p. 151–161.

¹⁸ Zhou Zuoren 周作人, *Ertong de wenxue* 兒童的文學, *Yishu yu shenghuo* 藝術與生活 (Shanghai: Zhonghua shuju, 1936), p. 43–61.

¹⁹ *Ibidem*, p. 44.

claimed that children should have their own literature, comprising children's songs (兒歌) and fairy tales (童話)²⁰.

In addition to Zhou Zuoren, Zhou's brother, Lu Xun, was an advocate of children's individualism. Lu Xun translated Arishima Takeo's (有島武郎, 1878–1923) short story *Chiisaki mono e* (小さき者へ) and published a description of his impression in the Chinese magazine, "New Youth" (新青年)²¹. Arishima's essay had influenced many Chinese intellectuals, like Zhu Ziqing (朱自清, 1898–1948), and his advocacy of children's liberalism strongly challenged traditional Confucian beliefs²². Lu Xun's essays, such as *What Kind of Fathers We Must Be Today* (我們現在怎樣作父親)²³ and *Diary of a Madman* (狂人日記), were the most powerful documents of the anti-Confucianist movement of this period. Lu wrote that "it is very common to liberate children" (論到解放子女, 本是極平常的事), and "the priority should be the children" (本位應在幼者)²⁴ yet, to liberate the Chinese children from suppression, in the *Diary of a Madman*, Lu concludes the tale with one of the most famous phrases in the modern Chinese literary canon: "Might there still be someone who hasn't eaten human flesh? Save the children..." (沒有吃過人的孩子, 或者還有? 救救孩子...)²⁵.

These essays, by Zhou and Lu, all dealt with childhood and individualism. More specifically, they encourage Chinese children to confront the elders' or parents' thoughts, and they express an ideal completely different from the established Confucian idea of filial piety and conformity.

Fairy Tales in Japan

The emphasis on individualism was a key concept in the Meiji Japan (1868–1912). To encourage and inspire children's creativity and imagination, intellectuals promoted fairy tales as a popular genre. Hans Christian Andersen's fairy tales began to be translated into the Japanese since the Meiji era. Under the

²⁰ *Ibidem*, p. 46.

²¹ Arishima Takeo, "Yu youxiao zhe 與幼小者," Lu Xun trans., from *Xiandai riben xiaoshuo ji*, ed. Zhou Zuoren, p. 129–146.

²² Liu Lishan 劉立善, *Riben baihua pai yu zhongguo zuojia* 日本白樺派與中國作家 (Shenyang: Liaoning daxue chubanshe 遼寧大學出版社, 1995), p. 95–96.

²³ It was originally published in "New Youth" in January, 1919; Lu Xun 魯迅, *Women xianzai zhenyang zuo fuqin* 我們現在怎樣作父親, *Lu Xun quanji* 魯迅全集, vol. 1 (Beijing: Remin wenzue chubanshe, 2005), p. 134–149.

²⁴ Lu Xun, *op. cit.*, p. 135, 137.

²⁵ Lu Xun, "Kuanren riji 狂人日記," *Lu Xun quanji* 魯迅全集, vol. 1 (Beijing: Remin wenzue chubanshe, 2005), p. 444–455; Lu Xun, *Lu Xun xiaoshuo xuan* 魯迅小說選, trans. Yang Xianyi 楊憲益 and Dai Naixuan 戴乃選, (Beijing: Foreign Languages Press, 2002), p. 34; Nishihara, p. 37–38; A.F. Jones, *op. cit.*, p. 705–708.

easy, comparatively liberal atmosphere of the Taishō era (大正時代, 1912–1926), illustrated fairy tales, children's songs, and children's drama (童話劇) reached a zenith²⁶. Not surprisingly, illustrated books and magazines for children also became quite popular at the time.

In Japan, the demand for newspaper and magazine illustrations greatly increased in the mid-Taishō period due to the introduction of the photomechanics and a boom in the publishing industry. Period from the mid-Taishō to the early Showa (昭和時代, 1926–1989), therefore, became the golden era for illustration in Japan²⁷. Many celebrated artists, such as Fujishima Takeji (藤島武二, 1867–1943), Takehisa Yumeji (竹久夢二, 1884–1934), and Fukiya Kōji 落谷虹兒 (1898–1979), contributed illustrations to magazines and novels. Among them, the most prominent was Takehisa Yumeji.

Takehisa Yumeji had a close connection with the Shirakaba (白樺) group, which was a representative literature society of the Taishō era and concerned with expressing “self” and individualism²⁸, and many works of Yumeji revealed the idealism of the Shirakaba group²⁹. Yumeji did many illustrations and cover designs for novels, such as *God of Mountain* (山の神, 1910), and adolescent magazines³⁰, such as “Adolescent Pictorial” (少女畫報)³¹. He had been famous in the art scene in Japan since 1905, the year when Yumeji's illustrations began to be published in journals and newspapers. He also painted pictures of children. In the 1920s he did many illustrations for the children's magazines, such as “The Friends of Kids” (Kodomo no tomo 子供の友) (il. 15). The movements and feelings that Yumeji captured are adorable and charming (il. 16).

Between 1900 and 1910, many cartoon magazines, such as “Tokyo Pakku” (東京パック, 1905) and “Osaka Pakku” (大阪パック, 1906), appeared, being aimed at the common people instead of elite circles. The first cartoon magazine for children, *Kodomo Pakku* (子供パック), was inaugurated in 1924, and its contributors included Yumeji, Takei Takeo 武井武雄 (1894–1983), who was an Okaya-born artist and illustrator of children's books, and others³².

²⁶ 童話の王様-アンデルセン (Japan, Kondansha, 2000), 110–122; *Takehisa Yumeji: kodomo no shiki* 竹久夢二: 子供の四季 (Tokyo: Heibonsha, 1985), p. 97–108.

²⁷ “Soga no ogon jidai 挿繪の黄金時代,” *Nihon bijutsu kan* 日本美術館 (Tokyo: Shōgakukan 小學館), 958; Lu Jinren 呂敬人, ed., *Riben dangdai chatu ji* 日本當代插圖集 (Anhui: Anhui meishu Publishing Company, 1994), p. 5–7.

²⁸ J. Menzies, ed., *Modern Boy Modern Girl: Modernity in Japanese art 1910–1935* (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 1998), p. 111–112; Liu Lishan, *op. cit.*, p. 25–27.

²⁹ *Takehisa Yumeji: kodomo no shiki*, p. 4–5.

³⁰ *Ibidem*, p. 113–117, 126.

³¹ Tadao Ogura 小倉忠夫, ed. *Nihon suisaiga meisaku zenshu*, vol. 3: *Takehisa Yumeji* 日本水彩畫名作全集: 竹久夢二 (Tokyo: Daiichi Hoki, 1982), p. 77.

³² Roberts, 171, *Fūshiga kenkyū* 諷刺畫研究 April 1993, p. 2.

Not only did Yumeji contribute illustrations for the children and cartoon magazines, but he also wrote children's songs and designed costumes for children's drama³³. Yumeji's artworks began to appear in China in the mid-1920s, therefore, he had a far-reaching impact on children's literature and graphic arts both in the twentieth-century Japan and China.

Fairy Tales in China

Along with the introduction of Japanese literature and art into China in the 1910s and 1920s, more and more people recognized that children possessed their own world. Childhood and individualism, thus, were much discussed among the Chinese intellectuals and became a symbol of modernization during this period³⁴.

During the 1920s, intellectuals associated with the May Fourth Movement, like Zhang Xichen (章錫琛) and Kuang Husheng (匡互生), established schools and publishing houses to serve their cultural mission. For example, Kuang established the Lida Academy in Shanghai in 1925. The Academy's objectives were whole-person education (全人教育), and liberal education (自由教育), which were unique in 1920s China; but, these goals were among the mainstream intellectual trends in Taishō Japan. The term "whole-person education" was first used by Kohara Kuniyoshi (小原國芳), the founder of Tamagawa Gakuen (玉川學園), in August 1921³⁵. Many faculty members of the Lida Academy, such as Feng Zikai and Liu Shuqin (劉叔琴), received their education in Japan during this period. It is, therefore, not surprising to find that the Lida Academy was based on Taishō educational thought³⁶. In September 1922, Qi Senhuan (祁森煥) and Liu Shuqin published an article, *Introduction of Japan's Liberal Education* (日本自由教育說之介紹), in the pages of *The Educational Review* (教育雜誌)³⁷. In March 1926, to advocate the whole-person education Liu Xunyu (劉薰宇)

³³ Takehisa Yumeji: *kodomo no shiki...*, p. 102–108.

³⁴ Nishihara, p. 5–6, 43–48.

³⁵ "Lida xueyuan zhiqu" 立達學園旨趣, *Kuang Husheng he Lida xueyuan jiaoyu sixiang jiaoxue shijian yanjiu* 匡互生和立達學園教育思想教學實踐研究 (Beijing: Beijing shifan University Press 北京師範大學出版社, 1993), p. 107–109; Nishimaki Isamu 西槓偉, "Lida xueyuan de jiaoyu sixiang yu dazheng shiqi ziyou zhuyi jiaoyu sichao" 立達學園的教育思想與大正時期自由主義教育思潮, *Kuang Husheng he Lida xueyuan jiaoyu sixiang jiaoxue shijian yanjiu*, p. 98; Cai Duan 蔡端, "Kuang Husheng jiaoyu sixiang qianjie" 匡互生教育思想淺介, *Kuang Husheng he Lida xueyuan jiaoyu sixiang jiaoxue shijian yanjiu*, p. 41–43.

³⁶ Nishimaki, *Lida xueyuan de jiaoyu sixiang...*, p. 96.

³⁷ Qi Senhuan 祁森煥, *Riben ziyou jiaoyu shuo zhi jieshao* (1) 日本自由教育說之介紹 (一), "The Educational Review" (教育雜誌), Vol. 14, no. 9 (1922), p. 20415–20423; Liu Shuqin 劉叔琴, *Riben ziyou jiaoyu shuo zhi jieshao* (2) 日本自由教育說之介紹 (二), "The Educational Review" (教育雜誌), vol. 14, No. 9 (1922): p. 20425–20432.

published an article, *The Origin of Whole-Person Education* (全人教育論發端), in "The Educational Review" (vol. 18, No. 3)³⁸. We, therefore, can see an intimate connection between the Lida Academy and the world of Japanese culture and education in the 1920s.

Besides the education system in schools, many publishing houses, like the China Bookstore, published *World Fairy Tales Collection* (世界童話叢書), to promote the education on children. Between 1927 and 1937 the Kaiming Book Company also published *World Juvenile's Literature Collection* (世界少年文學叢刊), with many translations from *Anderson's Fairy Tales*, like Carlo Collodi's (1826–1890) *Pinocchio: the adventures of a marionette* (木偶奇遇記) (il. 17), translated and annotated by Xu Tiaofu (徐調孚) in 1928.³⁹ With Zheng Zhen-duo's (鄭振鐸, 1898–1958) support, Ye Shengtao (or Ye Shaojun 葉紹君, 1894–1988) translated and wrote many fairy tales in Chinese, such as the *Scarecrow* (稻草人, 1932) and *Statues of Ancient Heroes* (古代英雄的石像, 1936). The *Scarecrow*, illustrated by Feng Zikai, was described by Lu Xun as "opening a creative way for China's own fairy tales" (給中國的童話開了一條自己創作的路)⁴⁰.

Although many illustrations published in the Republican China were directly copied from the West (or Japan) (il. 18), Feng Zikai created original images (il. 19). Feng encountered Yumeji's works in 1921 when he studied in Japan, and many of Feng's works revealed strong connection with Yumeji's thoughts and styles. In the middle of the 1920s, Feng created great numbers of illustrations of the behaviour and character of children. Feng believed in the innocence and sincerity of a child's mind, and his respect for children's individualism is revealed both in his writings and paintings. His superb personal essays, such as *The Diary of Huazhan* (華瞻的日記, 1926) and *To My Children* (給我的孩子們, 1926), clearly reveal how carefully Feng observed the things around him and how much he admired children's virtuousness. Through artworks, such as *Associations on the Cutting of Hedges* (剪冬青的聯想, 1949), in which a line of people are having their heads cut off as one would trim a hedge, and *Education* (教育), Feng criticized teachers who played the role of mould maker thereby destroying an individual's progression of learning. To Feng, the purpose of education was to discover the human nature and to encourage human beings' creativity. However, education in China at the time, on the contrary, posed a threat to the integrity and creativity of children.

³⁸ Liu Xunyu 劉薰宇, *Quanren jiaoyu lun faduan* 全人教育論發端, "The Educational Review" (教育雜誌), vol. 18, No. 3 (1926): 27449–27457.

³⁹ "Shijie shaonian wenxue congkan mulu" 世界少年文學叢刊目錄, *Zhong xuesheng* 中學生 October 1932, n.p.

⁴⁰ Zheng Erkang, 'Ertong shijie' he Zheng Zhenduo, p. 178.

In the 1920s and 1930s, Feng designed illustrations for fairy tales, journals and books, such as *Heart* (or *Coeur* [愛的教育]), the *Kaiming First English Book* (開明第一英文讀本, 1929) and *Grimm's Fairy Tales* (格林童話集) (il. 20). Accompanied by many illustrations, which was unusual at the time, the *Kaiming First English Book* circulated widely. Here is an advertisement for the book:

“As for illustrations, [we] especially invited the well-known artist Feng Zikai to do them, rather than inviting artisans who were good at the *xiuxiang* images. All the illustrations [done by Feng] have a Fine Arts sensibility. Each volume also includes a-skrešćić three-colour copperplate images, all of which are the work of famous Western artists. This type of illustration is, within the context of Chinese textbooks, the first of its kind”.

插圖方面，特請名畫家豐子愷先生擔任，不去請教那些描寫繡像式圖畫的畫匠，所作之圖，每幅都有美術的意味，各冊並插入三色銅版圖，均係西洋名畫家的作品。像這樣的插圖，在中國一切教科書中，可說是第一種。⁴¹

In addition, an advertisement for the *Statues of Ancient Heroes* said: “For young people, it [*Statues of Ancient Heroes*] is spiritual nourishment. Adults, however, will not regard it as a book only for kids. Mr. Feng Zikai did 20 illustrations [for this fairy tale]. It is most valuable.” (在少年青年，這是精神上的糧食；而在成年，也絕不看作專對孩子講的話。豐子愷氏作圖二十幅，極名貴。⁴² In July 1939, the Kaiming Book Company published Feng Zikai's *Illustrated Our Story of A-Q* (漫畫阿Q正傳). In the book's preface, Feng wrote, “I translated it [*Our Story of A-Q*] into painting in order to make it more convenient for the public to read. It was like I installed a microphone in Mr. Lu Xun's talk and made his voice louder.” (我把牠們譯作繪畫，使牠們便於廣大群眾的閱讀，就好比在魯迅先生的講話上裝一個麥克風，使他的聲音擴大)⁴³. The significance of illustration and Feng's contribution are observable.

Feng's illustrations brought a lot of profits to the publishing houses and had a great influence on the public. But, not all of Feng's art works were related directly to the contents of essays, thus revealing the immature state of graphic art in the early twentieth-century Chinese art world. For example, Feng's satirical cartoon *Double Famine* was originally published in issue number 54 of “The Juvenile Student” (April 1935), and it accompanied an article, *How to Study China's Financial Problems* (怎樣研究中國底金融問題). In addition, Feng's work, *Demonstration* (揮毫), was published in issue 50 of the same journal (December 1934), and it was accompanied by Feng's essay, *Art of the Monastery* (寺的藝術).

⁴¹ “Kaiming yingwen duben yinxing zhiqu” 開明英文讀本印行旨趣, *Zhong xuesheng* 中學生 February 1930, n.p.

⁴² *Zhong xuesheng* 中學生, June 1931, n.p.

⁴³ Feng Zikai, *Lu Xun huihua xiaoshuo* 魯迅繪畫小說 (Hong Kong: Wan ye Bookstore, 1954); Chen Xing, *Xianhua Feng Zikai*, p. 78.

Conclusion

Along with illustrations, fairy tales or illustrated books have enlightened many children or even adult since the 1910s. In the world of children's books or fairy tales, priority should be given to illustrators, rather than writers or editors. The pictures in the illustrated books are the major attraction for children.

Like Takehisa Yumeji, Feng Zikai's rise to prominence in the Chinese art scene had an intimate relationship with the children movement, the great demand for illustrated books, and the introduction of photomechanics. Art historians working on Chinese art have generally disregarded the significance of fairy tales and illustrated children books. In this paper, I aim to bring more attention to the important and independent role of the illustrations and illustrated children books, thereby filling a gap in the history of art in modern China.

Juliane Noth

Free University, Berlin

Evoking the Sublime: Shi Lu's Huashan of 1971 and its uses of Fan Kuan styles

1971 was a crucial year in the life of Shi Lu. As he recovering from mental illness and found himself temporarily safe from the political persecutions of the Cultural Revolution, Shi Lu's painting underwent a major change in style and subject matter. "The Sublimity of Huashan" (il. 21), painted in 1971, marks the turning point from his pre- to his post-Cultural Revolution painting style¹. As such, it can be seen as a painted manifesto of Shi Lu's political and artistic ideals. To clarify this point, it is necessary to look back to the earlier stages of his career².

Shi Lu was born in 1919 into a wealthy family in a small town in Sichuan. When he was twenty, he left his university at Chengdu and travelled to Yan'an, the capital of the Communist base areas in the remote and poor region of Northern Shaanxi. He stayed there for ten years, working in a propaganda group travelling through the villages. In the late 1940s, he worked in the most widespread medium of the Yan'an artists, the woodcut.

In 1950, he settled in Xi'an, as the party secretary of the newly founded local branch of the Chinese Artists Association. Obviously, he was mostly engaged in organisational work, and the few paintings from the early 1950s reflect the officially recommended style known as *caimohua* (colour-and-ink painting), combining the traditional Chinese media of ink and colour on paper with realist techniques adopted from European oil painting.

¹ This paper is based on a chapter of my forthcoming book *Landschaft und Revolution. Die Malerei von Shi Lu*, Berlin 2008.

² The reliable biographies of Shi Lu are in Chinese: Zhang Yi 張毅: *Shi Lu zhuan* 石魯傳, Xi'an 2001; Shi Guo 石果: "Shi Lu zhuanlüe 石魯傳略", in: *Shi Lu hualun* 石魯畫論, ed. Shi Guo, Zhengzhou 1999, p. 1–47.

From around 1957 on, Shi Lu started to study pre-modern Chinese painting and painting theory. He eventually became one of the most innovative Chinese artists of his time. This became obvious in *Fighting in Northern Shaanxi* of 1959 which he painted for the newly founded Museum of the Chinese Revolution on Tiananmen Square. Shi Lu was requested to do a history painting, but he did not depict battle scenes between Communist and Nationalist troops as might have been expected. Instead, he painted the solitary figure of Mao Zedong, standing high above the Loess Plateau in Northern Shaanxi. He is not contemplating the landscape stretching out beneath his feet as a wandering scholar in a classical Chinese painting might have, but is looking straight ahead to the horizon, in the pose of a socialist leader. Shi Lu is thus anticipating, through the relationship of the landscape and the figure of Mao Zedong, the future Communist victory.³

But in 1964, when the political atmosphere was tensing in the advent of the Cultural Revolution, a military leader viewing the picture said it showed Mao Zedong isolated and without followers, above an abyss that he was about to fall into. *Fighting in Northern Shaanxi* was taken out of the exhibition hall, and a catalogue of Shi Lu's *Collected Works* that was just being delivered to the book stores with *Fighting in Northern Shaanxi* as its first plate, was called back. It was subsequently destroyed, because Shi Lu refused to have the illustration removed.

In late 1965, Shi Lu was brought to hospital, suffering of schizophrenia. 1966 he was taken out of the clinic by the Red Guards. As a member of the party elite and as the proponent of a very individualistic interpretation of the term "socialist realism", he became the main target of the political struggles in the Xi'an art world. Finally, in 1970, he was allowed to live in a small house on the grounds of the Chinese Artists' Association, while most of his colleagues had been sent to work in the countryside for re-education. The reason why Shi Lu stayed behind in Xi'an was not his poor health, but he had allegedly criticised Mao Zedong and was about to be sentenced to death. A doctor saved him by testifying that Shi Lu's mental disease was not feigned. In 1970, his mental condition worsened, as is evident in a series of works from that year. His family took him to hospital again, and when he came out again in 1971, he seemed to have recovered from his schizophrenia. He took up painting again, abandoning socialist subjects and painting traditional subjects of the literati – landscapes and

³ For a more detailed analysis of this painting, see my forthcoming *Landschaft und Revolution. Die Malerei von Shi Lu*. See also J.F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, p. 236–238.

flowers. Because of the expressiveness of his late painting, he came to be termed China's Van Gogh after 1979⁴.

He became a heavy alcoholic, though, and from 1975 on he was in such bad health that he hardly painted any more in the following years up to his death at age 62 in 1982.

One of the first paintings Shi Lu painted after the turbulences of the early years of the Cultural Revolution is *The Sublimity of Huashan*, and it is probably the most complex.

Huashan is located around 50 km east of Xi'an in Shaanxi province. It is one of the Five Holy Mountains or Marchmounts of China, the Holy Peak of the West⁵. The religious adoration of holy mountains dates back into the Zhou period and is rooted in shamanistic practices. The mountains are revered as deities that guard the surrounding regions and bring rain. They also mediate between the emperor and Heaven, the highest Chinese deity. Shi Lu climbed Huashan in 1961, made many sketches during the climb and did a few paintings with this motif in that year. It was only in the 1970s that Huashan became the motif of the majority of his landscape paintings. Subsequently, critics came to view it as symbolizing Shi Lu's own personality⁶. This view may not be convincing for every one of Shi Lu's Huashan paintings, but it is surely the case with *The Sublimity of Huashan*.

Rising up in the centre of the painting, we see the West Peak, also known as Lotus Peak, of Huashan. As can be seen from the photograph (il. 22), its cliffs that rise from the foot of the mountain straight up to the peak have a characteristic structure that Shi Lu translated into his nervous brushwork.

At the foot of the peak, we can see lower rock boulders that are drawn quite close to the main peak. The shadows of the pines growing on the boulders are falling on the rock faces. To the right, there is another mountain form depicted in a fragmented way that gives it a rather contorted appearance. To the left of the picture, an area of loosely applied grey washes is traversed by a white path

⁴ This comparison was first made by Wu Guanzhong 吳冠中: "Shi Lu de 'qiang' ji qita 石魯的“腔”及其他”, in: *Meishu*, no. 9, 1983, repr. in: *Jinian zhuoyuede renmin meishujia Shi Lu shishi san zhounian huiyiwenji* 紀念卓越的人民美術家石魯逝世三週年回憶文集, special edition of *Meishu tongxun* 美術通訊, Xi'an 1985, p. 111.

⁵ The other four Holy Peaks are: Taishan in the East, Huoshan in the South, Hengshan in the North and Song Heights (Songgao) in the Centre, cf. Aat Vervoorn: "Cultural Strata of Huashan, the Holy Peak of the West", in: *Monumenta Serica* 39, 1990–91, p. 5.

⁶ Ye Jian: "Yi gui duchuang, you gui yu renpin 藝貴獨創, 尤貴於人品", in: *Yanbe* 延河, no. 2, 1981, repr. in: *Jinian zhuoyuede renmin meishujia Shi Lu shishi san zhounian huiyiwenji* 紀念卓越的人民美術家石魯逝世三週年回憶文集, special edition of *Meishu tongxun* 美術通訊, Xi'an 1985, p. 115.

with steps. Right next to it, a seal-like cartouche with the words *Huayue canglong*, “Green Dragon (Ridge) of Holy Mt. Hua”, gives the information which view of Huashan is depicted. The only connection between North Peak and the higher peaks is an extremely steep and narrow ridge called the Green Dragon Ridge.

There are two major differences between the actual topography of Huashan and Shi Lu’s depiction of it. One is the sheer distance between the foreground and the rock faces below West Peak that seems to be reduced to a narrow gorge in Shi Lu’s painting. The other is the additional peak to the right of the picture that is non-existing in the actual landscape.

I would like to argue that Shi Lu’s depiction of Huashan can be traced to two earlier paintings. One is Shitao’s Huashan painting in the collection of Lingyanshan Monastery in Suzhou (il. 23). Not the fragmentation of the additional peak, but its textual structure and its winding forms are derived from the painting of Shitao. The shadows of the pines falling on the blank area beneath Shi Lu’s fragmented peak resemble the grass drawn against the white space in Shitao’s painting that suggests a cave filled with numinously lighted mists.

The second, and for the interpretation of Shi Lu’s *Huashan* the more important, source is Fan Kuan’s (d. after 1023) *Travellers among Streams and Mountains*⁷. Comparing Shi Lu’s *Huashan* to this masterpiece of Northern Song landscape painting, it becomes evident that he transferred the topography of the mountain into the composition of the *Travellers* scroll: Both paintings feature a central peak rising vertically on the central axis of the picture plane. In both cases, it is flanked by two lower mountains. To adopt this composition, Shi Lu added the aforementioned peak to the right and squeezed Green Dragon Ridge into a steeply ascending form. The mountain boulders in the foreground that I identified as North Peak are modelled on the middle ground of the *Travellers*: The two paintings share an approximately bipartite structure in front of a tripartite main massive. Both are given in the same proportional height, as the main mountain is three times as high as the boulders below. The white mists that serve to connect and at the same time separate the middle- and backgrounds in Fan Kuan’s painting are transferred into dark shadows in Shi Lu’s work. These shadows negate the distance between the picture planes.

But why did Shi Lu model his Huashan on Fan Kuan’s composition? Obviously, he did this for several reasons:

The first is the biographical association of Fan Kuan with the region of Huashan. According to his biography in the *Xuanhe huapu*, the Catalogue of the

⁷ *Travellers Among Streams and Mountains* 蹊山行旅圖, hanging scroll, ink and light colours on silk, 206,3 x 103,3 cm, National Palace Museum, Taipei; reproduced in: *Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum*, ed. Taipei Wen C. Fong, J.C.Y. Wyatt, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, pl. 59.

imperial painting collection in the Xuanhe era (1119–1125), Fan Kuan lived in the surroundings of Huashan. His landscapes have ever since been associated with the Guanzhong region (the central region of Shaanxi Province), and especially with the landscape of the Zhongnanshan mountains of which Huashan is part⁸. The landscape of the *Travellers* has also been associated with Huashan, as can be seen in a handscroll by the Ming dynasty painter Song Xu depicting the Five Holy Peaks. He clearly modelled Huashan on the landscape of the “Travelers” (il. 24). The same is true of a painting Shi Lu made in 1961, shortly after his visit to Huashan (il. 25). Again, Huashan is rendered in a tripartite form, the right-hand peak of the 1971 scroll already anticipated, and Green-Dragon-Ridge completely omitted for a layer of white mist separating foreground and main mountain.

Although Shi Lu's Huashan paintings of 1961 and 1971 share similarities with Fan Kuan's *Travellers*, a comparison serves to clarify the essential difference between the two and at the same time the second reasons for Shi Lu's adaption of the Song composition: In 1961, Shi Lu depicted Huashan as Holy Peak, referring to the iconography of Northern Song monumental landscape painting. His painting, like Fan Kuan's, draws upon the concept of landscape embodying natural order. The tripartite structure is derived from the Chinese character for mountain 山. It also stands for a hierarchical world order, the main mountain being equated with a sovereign with his vassals attending at court⁹. Thus, the natural order in the painting stands for a stable political order under a legitimate ruler.

But in Shi Lu's *Huashan* of 1971 this stability is disrupted. The mountain is rising precipitously, pushed together, fragmented, and contorted. In its function as Holy Peak that represents the country as well as in its reference to Fan Kuan's iconography of a world in order, it can be read as a representation of China in disorder, thrown into crisis by the illegitimate policy of the Cultural Revolution.

Shi Lu renders the structure of the cliffs with a nervous and quite unorthodox brushwork: The texture of the mountain is built up by two main layers: Fine, black strokes painted with a slanting brush running over the paper, pausing at irregular intervals to form short, counter-running lines dominate the painting and render the characteristic structure of the cliffs of Huashan. These thin lines

⁸ For more detailed biographical information, see the dissertation of Caron Smith, *The Fan Kuan Tradition of Chinese Landscape Painting*, Ph.D. dissertation, New York University 1990, p. 39–87.

⁹ This equation of natural order embodied in a landscape and political order has been described by the Northern Song painter Guo Xi in his *Linquan gaozhi* of 1080, cf. Susan Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Mass. 1985, p. 153.

constitute an energetic structure that is partly covered by a layer of splashed ink dots of a lighter tonality. These dots seem to describe the same surface texture but they don't correspond to the underlying strokes, creating an antagonistic tension between the two layers. Through this highly idiosyncratic brushwork, the national crisis of the Cultural Revolution is identified with the personal political and psychological crises that Shi Lu suffered during those years.

There is yet another layer of meaning attached to the Fan Kuan iconography, one that can primarily be drawn from textual sources:

In the 1070s, Guo Ruoxu (active late 11th c.), the earliest author to write on Fan Kuan, characterized his painting with the words: "The works of Master Fan [include] full massive peaks and summits, and general effects of virile strength. (峰巒渾厚。勢狀雄強。)"¹⁰. This phrasing is typical for the later interpretation of Fan Kuan's work in several respects. Most important in relation to Shi Lu's *Huashan* is Guo's use of the word *xiong* 雄, translated as virile. The basic meaning of the term is male, but it can also assume meanings like "majestic" or "heroic". Similar to attributes like *zhuang* 壯 or *zhuangwei* 壯偉, *xiong* can be read as a Chinese equivalent to the aesthetic concept of the sublime. Yet it is not identical with the sublime in the writings of Edmund Burke or Immanuel Kant (given as *zhuangmei* 壯美 in modern Chinese translations), but is used to describe a certain type of landscape: high and massive mountains of wild beauty, heroic rather than elegant (*xiu* 秀) mountain forms, and northern rather than southern landscapes¹¹. Fan Kuan's landscapes by the time became the point of reference for this type of heroic landscape.

That Shi Lu intended to paint a landscape of this type by referring to its most prominent proponent is underscored by the long poem of his inscription. He uses the word *xiong* twice, and prominent enough that it became part of the painting's title: *Huayue zhi xiong* – the sublimity of Huashan:

Holy Mt. Hua is high as the skies, the moonlight is slanting
 With knitted brows and cold eyes he guards the mighty gorges
 Since antiquity there have been iron stairs of a thousand feet
 I climb the sky and walk about laughing
 To the East you see the blue ocean's waves
 To the West soaring peaks enclose the firmament
 Crossing the Green Dragon I ascend the high peaks

¹⁰ Kuo Jo-hsü's *Experiences in Painting: An Eleventh Century History of Chinese Painting Together With the Chinese Text*, transl. and annot. by Alexander C. Soper, Washington, D.C., 1951, p. 19.

¹¹ For a discussion of the "Chinese sublime" in comparison to Western aesthetics, cf. Kin-yuen Wong: *Negative-positive Dialectic in the Chinese Sublime*, in: Ying-hsiung Chou (Hg.): *The Chinese Text. Studies in Comparative Literature*, Hongkong 1986, p. 119–158.

Looking up the cosmos is infinite
 I feel my breast raised and the air is fresh
 Nothing trivial obscures the grand view
 This is what you call majestic
 There is nothing as sublime as the peaks of Hua!

華嶽天高月色斜
 橫眉冷眼鎮雄峽
 古有千丈之鐵梯
 登天而笑走
 東觀蒼海之波濤
 西有橫絕天穹之峨標
 登蒼龍而上高峰
 仰觀宇宙之無極
 頓覺胸高而氣爽
 無瑣乎宏觀
 是謂之偉也
 莫如華峰之雄矣

Xiong is used in the second and in the last line: the poem opens with the image of a towering and menacing mountain that guards the “mighty gorges” (雄峽). Throughout the following description of the ascent – alluding to famous sites along the way up – Shi Lu constantly refers to phrases from the tradition of the “mourning of autumn” poetry. This ancient poetic theme is closely linked to the misery of the loyal but exiled official¹². Shi Lu found himself in a comparable situation, being a Communist cadre removed from office through the struggles of the Cultural Revolution, by a political group that he regarded as illegitimate. That he saw himself in the role of an incorrupt and loyal official is also revealed in a poem he wrote in 1969. Here he compares himself to the poet Qu Yuan (c. 340–278 BC), the paragon of all despairing exiled officials who drowned himself. But in this poem as well as in his inscription to the *Huashan* of 1971, Shi Lu gives his allusions to the poetry of exile an optimistic turn: He concludes his *Huashan* poem with a view from the peak over the whole country and the Universe. The subject is elevated by the height of the mountain and the vastness of the universe that he is thus able to embrace. He is thus able to partake in the incomparable sublimity of *Huashan* invoked in the last line of the poem.

Not only are Shi Lu's personal crisis and the political turbulences of China during the Cultural Revolution interwoven in his image of *Huashan*. The

¹² The tradition of the „mourning of autumn” (*beiqiu* 悲秋) poetry reaches back to the „Nine Arguments” of Song Yu 宋玉 (c. 290–223 BC), included in the *Songs of Chu* (*Chuci* 楚辭). Cf. *Ch'u Tz'u. The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology*, transl. D. Hawkes, Oxford 1959, p. 92–93.

Anna Pawlak

Muzeum Narodowe w Warszawie
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Od widoku do wizji: malarstwo Chena Qikuana

Nelson Wu powiedział kiedyś, że Chen był twórcą „pierwszym od trzystu lat”. Mówiąc „pierwszy od trzystu lat”, pragnął podkreślić, że na przestrzeni trzech stuleci – od dynastii Qing – nie pojawił się w Chinach tak oryginalny malarz jak Chen Qikuan (Chen Chi-kwan, 1921–2007).

Nie sądzę, by Chen Qikuan przewyższał mistrzów: Shitao, Bada czy też Qi Baishi. Nie ulega jednak wątpliwości, że jest on pierwszym chińskim malarzem, który interpretując zachodnie koncepcje, wyznaczył nowe horyzonty w sztuce chińskiej. Ogromne znaczenie miał jego wrodzony talent, ale także fakt, że Chen stał całkowicie poza chińską tradycją – nigdy tak naprawdę nie był „wewnątrz” niej. Nigdy nie otrzymał tradycyjnego wykształcenia w akademiach sztuki. Nie był także zwolennikiem malarstwa epok Ming i Qing.

Sam odkrywał nowe rodzaje ekspresji. Wyzwolenie się od tradycji nie oznaczało jednak w jego przypadku całkowitego jej porzucenia. Chen uwolnił się jedynie od ograniczeń narzucanych przez tradycyjne szkoły i style malarskie.

Chińscy malarze, ze względu na szczególną naturę kultury chińskiej, podkreślają rolę inspiracji, podziwiają nieskrępowanego ducha i pogardzają wszystkim, co racjonalne. Tak przynajmniej wyglądały teoretyczne podstawy malarstwa uczonych. Tradycyjni malarze posługiwali się zazwyczaj tylko papierem, pędzlem i tuszem. Pociągnięcia pędzlem nie można było poprawić, dlatego artysta musiał „mieć w sobie kompletny obraz bambusa” i skończyć obraz jednym pewnym pociągnięciem. Dopiero ukończony rysunek mógł być uzupełniony o kolory, cieniowanie, ewentualny retusz i inskrypcję. Takie wymogi formalne sprawiały, że malarze chińscy już w wyobraźni tworzyli gotowe kompozycje. Tym sposobem praca artysty stawała się spontaniczna i mogła pełnić rolę zabawy. To powód, dla którego dzieła malarzy chińskich są tak liczne. Taki sposób tworzenia sprawia też

jednak, że w dorobku wielu chińskich malarzy można znaleźć wiele prac słabych lub znacznie uproszczonych.

Malarstwo Chena zaczyna się od pomysłu, na który składa się temat i kompozycja mające przedstawiać konkretną myśl lub pogląd. Malarz musi się w tym momencie zastanowić, jak sprawić, by końcowe dzieło było nasycone wewnętrzną treścią. Chen wykorzystuje swoje wykształcenie architekta, aby – zanim zacznie malować obraz – starannie opracować aranżację obrazu tak, żeby w pełni spełniał jego wymagania. Jego prace zaskakują tak wielu krytyków, gdyż przedstawiają koncepty za pomocą bardzo dojrzałych i dopracowanych technik. Skończony obraz Chena ma w sobie piękno i przesłanie, i ani śladu rzemiosła, którym tak gardzi sztuka chińska.

Chen nie należał do żadnej szkoły malarskiej, nie ulegał wpływom popularnych trendów ani ruchów w malarstwie; nie był zainteresowany przyjmowaniem uczniów. Od lat sześćdziesiątych miał ugruntowaną pozycję jako malarz, kaligraf i architekt. Pod wpływem zachodnich idei podkreślających pierwszeństwo sztuki wizualnej udało mu się w oparciu o swoje tradycyjne korzenie stworzyć nowe koncepcje w tradycyjnym malarstwie chińskim.

Od kiedy malarstwo zachodnie epoki renesansu odkryło perspektywę, malarze skupiali się na analizie realizmu. Malarstwo chińskie rozwijało się w zupełnie innym kierunku. Od czasów dynastii Yuan malarze „zapisywali” swoje uczucia, nie stosując perspektywy. Niestety, wielu malarzy takich jak Lin Fengmian, Xu Beihong czy Fu Baoshi, w okresie Chińskiej Republiki Ludowej reformowało swoją twórczość, odchodząc od tradycyjnej koncepcji ruchu w chińskim malarstwie. Tajwańczyk Chen Qikuan dzięki studiowaniu architektury i ogromnej wyobraźni zdołał zawrócić z tej drogi i ponownie odkryć zalety ruchomego punktu widzenia.

Od czasu powstania ChRL artyści dostosowywali proporcje swoich obrazów do obrazów zachodnich i najczęściej tworzyli obrazy kwadratowe lub owalne. Obraz owalny ma jedną perspektywę i wystarczy zaledwie jedno spojrzenie, by się z nim zapoznać. Chen Qikuan zawsze jednak wolał bardzo długie obrazy. Jego niewielkie prace są zbliżone kształtem do kwadratu; większe dzieła to zwoje – dość szczególny chiński wynalazek, który pozwala na wyrażanie czasu i przestrzeni w obrazie.

W malarstwie chińskim stosowano zazwyczaj perspektywę, w której punkt widzenia poruszał się w górę i w dół, w prawo i w lewo. Współczesne malarstwo chińskie, pod wpływem fotografii, przyjmuje jeden konkretny punkt widzenia. We wczesnych dziełach Chena punkt widzenia w uproszczony sposób porusza się w górę i w dół, zmienia się jak na nieregularnym wykresie. W swoich pracach z ostatnich lat artysta każe patrzeć w górę – na niebo, i w dół – na ziemię, tworzy nagłe zmiany perspektywy i stale poszerza swoje „konceptualne spojrzenie”.

Chińscy krytycy sztuki nie żywią wiele szacunku dla technicznych umiejętności twórcy, uważają bowiem, że niebezpiecznie zbliża to sztukę do rzemiosła. W chińskim malarstwie najtrudniejszym wyzwaniem było zawsze takie opanowanie umiejętności, aby nie zostać uznanym za rzemieślnika.

Chen Qikuan świetnie opanował techniki malarskie i doskonale rozumiał, że technicznych umiejętności nie da się oddzielić od dzieła. Przyjął założenie, że jego obrazy muszą być widoczne z pewnej odległości, a jednocześnie dobrze wyglądać z bliska.

Współczesne malarstwo tuszem, zwłaszcza obrazy abstrakcyjne, przeznaczone jest tylko do oglądania z daleka. Dzieła malowane z wielką dokładnością prezentują się lepiej z bliska, z daleka nie zawsze wyglądają dobrze. Z pewnej odległości jesteśmy w stanie ocenić dynamikę dzieła i jego kompozycję; przypatrując się z bliska zwracamy uwagę na umiejętności artysty, zastosowane techniki i dopracowanie szczegółów.

Tylko patrząc na prace Chena z pewnej odległości, można ujrzeć koncepcję dzieła. W miarę jak zbliżamy wzrok, odkrywamy, że to, co z daleka uznaliśmy za jednolite pociągnięcia pędzla, to w rzeczywistości góry i kamienie stworzone za pomocą cieniutkiego pędzelka *gongbi*. A z odległości około 10 centymetrów od obrazu zauważymy, że wśród drzew latają ptaki, a w stawach pływają ryby – i to właśnie może się okazać głównym tematem obrazu. Chenowi udało się to, czego nie osiągnął nikt przed nim: tworzy głębię dzięki technice i swoim umiejętnościom, jednocześnie zaskakuje patrzącego i sprawia, że czerpie on ogromną przyjemność z oglądania obrazu.

Warto wspomnieć, że oprócz stosowania klasycznych technik malarstwa tuszem, Chen wymyślał też nowe sposoby działań artystycznych. Na przykład linie proste w swych obrazach uzyskiwał za pomocą struny umoczonej w tuszu, naciągniętej na narzędzie stolarskie. Malował też tuszem drugą stronę płótna, a tusz przesączał się i dawał efekt miękkich, rozmytych konturów. W pierwszych latach swej twórczości artysta nie ujawniał tej techniki nikomu. Po latach, kiedy stała się powszechnie znana, wywarła duży wpływ na wielu artystów.

Chen próbował też swych sił jako malarz abstrakcyjny. W latach pięćdziesiątych XX w. Nowy Jork ogarnęło szaleństwo: malarze zapomnieli o swoim narzędziu – pędzlu – a zafascynowali się efektami, jakie dawały chlapanie, kapanie, pryskanie i rozlewanie strumieni farby na płótnie. Zainspirowało to Chena do eksperymentowania z różnymi barwnikami, by uzyskać nową metodę „modelowania faktury pociągnięć pędzla”. Każda plama koloru i każde pociągnięcie pędzla musiało być, zgodnie z jego koncepcją, łagodne dla oka, tak aby oglądanie z bliska, nawet przy użyciu lupy, było dla odbiorcy możliwe.

Wiele dzieł Chena, zwłaszcza we wczesnym okresie twórczości, powstało w wyniku inspiracji architekturą. Do lat osiemdziesiątych artysta często stosował

w swoim malarstwie techniki znane z architektury, a nawet korzystał z przekrojów. Jednym z typów rysunku w architekturze jest rysunek czysto techniczny: plany pięter (piętra widziane z góry), widok boczny (budynek widziany z boku) i rzuty (uproszczony widok wewnątrz). Chen Qikuan posłużył się nim w swoich wczesnych pracach z lat pięćdziesiątych w obrazach takich jak *Kanał*, *Port* i *Scena uliczna*.

Dzieła Chena można podzielić na dwie grupy. Pierwszą stanowią prace, które opierają się na malarstwie tuszem: spontaniczne, szybko namalowane obrazy, przedstawiające najczęściej mały. Obrazy takie mają swoje korzenie w historii, jednak i tutaj Chen wprowadza innowacje i oryginalne podejście do tematu. Wspólne pochodzenie malarstwa i kaligrafii podkreślano już w starożytności. Wzajemne przenikanie się malarstwa i kaligrafii było widoczne na początku dynastii Qing, ale dopiero wraz z nastaniem ChRL zostało wyraźnie ukazane. Mimo że już w starożytności mały stanowiły przedmiot twórczości, te malowane przez Chena są niezwykle. Pociągnięcia pędzla – raz grube, raz cienkie – tworzą w jego obrazach rytm, w jakim powstają chińskie ideogramy. Dzięki wnikliwej obserwacji, zwierzęta przedstawione są bardzo realistyczne, a troska, jaką artysta wykazał przy malowaniu nadaje im wiele czysto ludzkiego humoru.

Drugą grupą dzieł Chena są krajobrazy, w tym namalowany z lotu ptaka *Kanał*. Malarstwo pejzażowe zawsze było w głównym nurcie malarstwa chińskiego. Sposób malowania pejzaży przez Chena sprawia jednak, że jest on – malarz współczesny – bliski epoce Tang ze swoim ciągle zmieniającym się punktem widzenia umieszczonym wysoko nad ziemią. Jego prace mają wiele wspólnego z obrazami uczonych, ale zawierają w sobie ponadto tajemniczość sztuki ludowej.

W dziełach artysty powstałych w ostatnich latach jest obecnych wiele elementów chińskiej wiary w przeznaczenie i sens życia. W niektórych obrazach Chena Słońce i Księżyc pojawiają się obok siebie i często stanowią główny element kompozycji (tak jak w obrazie *Powrót czy Kwadratowy garniec*). Cykle Księżyca i ruchy Słońca oraz gwiazd (zwane Trzema Talentami) były dla Chińczyków bardzo ważne; wierzono, że mają one wpływ na naturę i ludzkie losy. Niebo, Ziemia i Człowiek były nierozłączne. Zanim jeszcze człowiek stanął na Księżycu, Chen malował obrazy, na których obok siebie pojawiają się „Złoty Ptak” (Słońce) i „Jadeitowy Królik” (Księżyc).

Sam artysta tłumaczy obecność Słońca i Księżyca tym, że patrzy on na Ziemię jakby był w Kosmosie. Prace są pełne tajemniczości i dramatyzmu, cech zupełnie obcych tradycyjnej twórczości chińskiej. Dramatyzm, uznawany dotychczas za cechę malarstwa zachodniego, pojawił się w malarstwie chińskim dopiero po modernizmie¹.

¹ Jin Xuezi, *Xiandai yishishi* [Historia sztuki nowoczesnej], Taipei 1990, s. 30.

Podsumowując, nowatorskie podejście Chena do procesu tworzenia sprawia, że jego prace są bardziej innowacyjne niż Xu Beihonga, Lin Fengmiana czy Fu Baoshi, a jednocześnie jest on w głębszym sensie bardziej tradycyjny niż oni.

Wpływ na współczesne malarstwo chińskie wywarło także połączenie przez artystę chińskiego konceptualizmu z nowym, materialnym spojrzeniem jego czasów. Powierzchniom, na których maluje, nadaje wartość narracyjną i wydobywa arystokratyczną atmosferę pięknego otoczenia – przez co w pełni udaje mu się uchwycić ducha chińskiej tradycji ludowej. Wprowadził on do malarstwa ruch przekraczający czas i przestrzeń oraz uczucia dzięki architektonicznemu planowaniu i projektowaniu. Nikt jak Chen nie łączy tradycji z nowoczesnością.

To wszystko sprawia, że Chen Qikuan uzyskał sławę i uznanie za granicą i w ojczyźnie. Ponad 30 lat temu, gdy kraj dopiero się rozwijał, artysta po długoletnim pobycie w Stanach Zjednoczonych wrócił na Tajwan. Nie miał tam jednak aż do 1981 r. ani jednej wystawy swych prac. Był jednym z nielicznych wielkich intelektualistów pochodzenia chińskiego, którego wcale do Chin nie ciągnęło. Chen Qikuan opierał się w swojej twórczości głównie na koncepcjach zachodnich, nie przywoływał malarzy chińskich jako źródła swojej inspiracji. Mimo to uważam, że pozostaje *par excellence* malarzem chińskim.

Anna Pawlak

An Attempt at Interpreting Chen Qikuan's Painting

In the 20th century Chinese painting saw major changes and appearance of an incredibly prolific, innovative and creative painter Chen Qikuan. He introduced numerous innovations to the traditional Chinese painting philosophy under the influence of new Western ideas on the role of the artist and skill in art. He also developed painting techniques. He changed and invented new painting styles with the help of architecture, architecture drawing, Western modernist painting experiments and his own inventions. By changing perspective in the painting he managed to transcend the spatial and temporal boundaries of a painting. But despite all the innovations, Chen Qikuan is still seen as deeply rooted in Chinese tradition.

Monika Szmyt

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Między współczesną sztuką w Chinach a jej recepcją w Europie

Spektakl polityczny w służbie reform

Dzień krwawego stłumienia wystąpień studenckich, 4 czerwca – *si liu* – funkcjonuje jako symboliczna data w języku chińskim. W czerwcu 1989 r. kadr ukazujący czołgi na Placu Bramy Niebiańskiego Spokoju zogniskował uwagę całego świata na Chinach. Istnieje dopełniająca ogląd zdarzeń politycznych teza amerykańskich historyków Josepha Eshericka oraz Jeffrey Wasserstroma, którzy dowodzą, iż dla społeczeństwa chińskiego pekińskie demonstracje w 1989 r. miały, ponad wymiar polityczny, także charakter symboliczny oraz były teatralną formą publicznej wypowiedzi¹. Znaczące dla czerwcowego masowego wyrażenia niezadowolenia społecznego, zdaniem badaczy, były wystąpienia studenckie ruchu 4 Maja 1919 r. Autorzy analizują wydarzenia roku 1989 w kategoriach „teatru politycznego” i rytuałów politycznych, zapoczątkowanych przez środowiska akademickie z początku XX w. Sugerują dalej, iż w Chinach dla społecznej percepcji demonstracji istotna była symbolika spektaklu politycznego adresowanego do rządzących. Ich władzę legitymizował fakt uwzględnienia ich w tym rytuale jako odbiorców.

Obieg informacji ze zdjęciami czołgów na placu Tiananmen nie przyczynił się do ujawnienia tych tradycji oraz zamiarów, a wskazywał przede wszystkim na fakt bulwersującego zastosowania przemocy przez władzę komunistyczną przeciwko zwolennikom demokracji. Jednocześnie ówczesne wydarzenia w Polsce, aksamitna rewolucja w Czechach oraz w innych krajach dawnego bloku komu-

¹ J. Esherick, J.N. Wasserstrom, *Acting Out Democracy: Political Theater in Modern China*, [w:] *Popular protest and political culture in modern China*, ed. J.N. Wasserstrom, E.J. Perry, Oxford 1992, s. 28–67.

nistycznego kreowały specyficzny kontekst dla odbioru doniesień o demonstracjach w Pekinie, a także sugerowały perspektywę interpretacji wystąpień chińskich studentów głównie w kategoriach przemian ustrojowych podjętych spontanicznie, analogicznie do procesów środkowoeuropejskich².

Od momentu wznowienia fali cenzorskich poczynań władzy ujawnia się dwupłaszczyznowość percepcji wydarzeń 1989 r. W samej Chińskiej Republice Ludowej demonstracje studenckie na placu postrzegano także przez pryzmat politycznego rytuału, którego tradycje sięgają korzeniami początków XX w. oraz mają źródło w wystąpieniach ruchu 4 Maja. Dla Zachodu znaczenie przypisywane czerwcowi 1989 r. włączone było w kontekst przemian w Europie Środkowej i tamtejszych antykomunistycznych zrywów. Dla zachodniej opinii demonstracje mogły spełnić rolę skutecznego „wytrychu”, który otworzyłby wrota komunistycznego i totalitarnego gmachu, gdyby nie brutalna ingerencja chińskich władz.

Wystawy „szyte na miarę” polityki

Ukształtowany przez wydarzenia na Placu Bramy Niebiańskiego Spokoju wzór percepcji Państwa Środka na Zachodzie – przez Jana Rowińskiego nazywany „syndromem placu”³ – utrwalił się oraz zdeterminował w znacznym stopniu również zainteresowania współczesną kulturą Chin. Najdosadniej obrazują tę tendencję praktyki wystawiennicze stosowane przez zachodnich kuratorów w kreowaniu ekspozycji chińskiej sztuki, w doborze i metodzie promowania chińskich artystów.

Określając model tych działań, warto w tym miejscu przytoczyć rozważania nad źródłosłowem pojęcia „wystawa” Piotra Piotrowskiego⁴, które stanowią preludeum do jego analizy sposobu recepcji sztuki środkowoeuropejskiej na Zachodzie po upadku muru berlińskiego w książce *Awangarda w cieniu Jałty*. Autor, odwołując się do angielskiego *exhibition*, rozwija jego etymologię w oparciu o grekę i konstatuje, że oznacza to „przedstawienie czegoś do publicznej oceny, osądu, przedłożenie do kontroli, czy też inspekcji”. Przekładając efekt tych językoznawczych dociekań na rzeczywistość, dochodzi do wniosku, iż wystawy sztuki Europy Środkowej w tamtym okresie można odczytać jako „swoistego rodzaju inspekcję twórczości artystycznej” dokonywaną przez Europę Zachodnią. Przywołanie

² J.N. Wasserstrom, *Afterword: history, myth, and the tales of Tiananmen*, [w:] *Popular protest...*, s. 245. Szerzej różnicę między wydarzeniami w Europie i w Chinach w 1989 r. omawia B.L. McCormick w: *The 1989 Democracy Movement: A Review of the Prospects for Civil Society in China*, „Pacific Affairs”, vol. 65, No. 2, Summer 1992, s. 182–203.

³ J. Rowiński, *Chiny – Europa Środkowo-Wschodnia w latach 1989–1993*, Warszawa 1994, s. 9.

⁴ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 18–20.

rozwinęcia angielskiego terminu ułatwia, jak przekonuje Piotrowski, zrozumienie praktyk wystawienniczych stosowanych z wyjątkowym upodobaniem przez anglojęzycznych kuratorów w stosunku do współczesnej chińskiej sztuki. Ich metody działań i wybór strategii wystawienniczych dotyczą również analogicznego, jak w kwestii stosunku Europa Środkowa – Europa Zachodnia, problemu podporządkowania dzieła władzy spojrzenia członków oceniającego jury. W aspekcie relacji Zachód – Chiny z kolei taki system relacji przywołuje dyskurs postkolonialny.

Najbardziej reprezentacyjnym przykładem funkcjonowania modelu takich inspekcyjnych praktyk są działania, które doprowadziły do organizacji i ekspozycji drugiej wystawy malarstwa chińskiego poza granicami ChRL, „Mao Goes Pop”⁵. Począwszy od 1990 r. Chang Tsong-Zong, właściciel galerii Hanart TZ w Hongkongu, wraz z Li Xiantingiem, prominentnym krytykiem sztuki chińskiej, współorganizatorem legendarnej wystawy „Chiny / Awangarda”, skoncentrował swoje wysiłki wokół pomysłu ekspozycji, która „zdefiniowałaby nowego ducha lat dziewięćdziesiątych”⁶. W efekcie powstała wystawa zatytułowana „China’s New Art: Post-89”, którą pokazano w 1993 r. jako wizytówkę sztuki chińskiego „mainlandu” w ramach Hongkońskiego Festiwalu Sztuk w galerii *Hanart*. Zgromadzono wówczas około 150 prac, w tym płótna, instalacje oraz rzeźbę – co wyjątkowo ciekawe, pomimo oficjalnego zakazu prezentowania poszczególnych prac w ChRL, władze wyraziły zgodę na ich „eksport” do Hongkongu.

Od 1994 r. ekspozycja zaczęła odbywać „światowe tournée”, przyczyniając się do szczególnej „kariery” autorów dzieł. Znamienna stała się zmiana wizerunku wystawy po opuszczeniu Azji. Kształt „China’s New Art, Post-89” poza kontynentem azjatyckim dostosowywano do oczekiwań i światopoglądu zainteresowanych tym przedsięwzięciem miejscowych kuratorów. W okrojonej formie oraz pod zmienionym, bardziej jednoznacznym tytułem „Mao Goes Pop” gościła po raz pierwszy w Sydney Museum of Contemporary Art. Od 1994 do 1997 r. trafiła do sześciu innych miejsc, w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Jak przyznaje Chang Tsong-Zung, był to zabieg, który mógł nie tylko zwiększyć „s e n s a c y j n ą [podkr. własne] jakość wystawy, lecz także ograniczyć ją do funkcji biernego politycznego głosu”⁷.

W podobny sposób „kanalizowana” była sztuka za pośrednictwem ambasad oraz w trakcie specjalnych pokazów organizowanych dla cudzoziemców w samych Chinach. Kluczową postacią dla tego rodzaju dystrybucji chińskiej sztuki był Li

⁵ Pierwszą poza granicami ChRL retrospektywną wystawą była „The Stars: 10 years” w Hongkongu i Taipei (1989).

⁶ Chang Tson-Zung, *Beyond the Middle Kingdom: „An Insider View”, [w:] Inside Out. New Chinese Art*, ed. Gao Minglu, The San Francisco Museum of Modern Art, 1998, s. 70.

⁷ *Ibidem*.

Xianting⁸, który jako kurator zajmował się promocją politycznego popu oraz cynicznego realizmu, głównie wśród członków wspólnoty dyplomatów w Pekinie. Należy dodać, że epicentrum tej fali zainteresowania i produkcji gatunku sztuki był, podobnie jak po roku 1978, Pekin⁹. Pi Li, chiński badacz, w swojej analizie systemu funkcjonowania sztuki eksperymentalnej przytacza słowa Wanga Li, nieostrożnego, sichuańskiego krytyka sztuki: „Tak zwane trendy artystyczne w Pekinie nie są wprowadzane przez krytyków, lecz inicjują je partie ambasadorskie. W efekcie [współczesna] kultura jest kulturą kolonialistów, która reprezentuje polityczny ogólnoswiatowy centralizm”¹⁰.

Analizując z perspektywy postkolonialnej fenomen „wędrującej wystawy” „Mao Goes Pop” oraz promocyjne poczynania krytyków, warto w tym miejscu przywołać koncepcje Edwarda Saïda oraz Homi Bhabhy. W *Orientalizmie* Saïd¹¹ twierdził, że narzucanie państwu Orientu siatki poznawczej zbudowanej wyłącznie na doświadczeniach europejskich stanowi kulturową przemoc. Z kolei Bhabha w *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse* zwracał uwagę na fakt¹², iż wiedza taka staje się narzędziem kontroli, a wzory kulturowe przyjęte przez lokalne społeczeństwo mają na celu podporządkowanie oraz upodobnienie do „kultury narzuconej”. A zatem konstruowanie „publicznej świadomości” chińskiej sztuki na świecie oraz wytwarzanie zapotrzebowania na pewien rodzaj artystycznej ekspresji jedynie w oparciu o klucz polityczny stworzony po wydarzeniach na Placu Tiananmen, jest do pewnego stopnia działaniem kolonizatorskim. Wielu niezależnych chińskich kuratorów nazywa takie praktyki Zachodu postkolonialnymi roszczeniami¹³. Zapominają jednak o tym, iż jedną z istotnych – jeśli nie najważniejszych – przyczyn pojawienia się takiej formy promowania sztuki chińskiej była także restrykcyjna polityka władzy wobec kultury.

⁸ Pi Li, *Systems of Chinese Experimental Art in 1990*, [w:] *The first Guangzhou triennial. Re-interpretation: A decade of Experimental Chinese Art (1990 – 2000)*, ed. Wu Hung, Guangdong 2000, s. 76.

⁹ Li Cheng i L.T. White nazywają sztukę stolicy „sztuką szoku”, zbyt dosłowną, by nieść jakiegokolwiek znaczące przesłanie reformatorskie, a sztuka tworzona w komunach artystów określana jest mianem „politycznego cliché”. Li Cheng, L.T. White, *Dialogue with the West. A political message from Avant-Garde Artist in Shanghai*, „Critical Asian Studies”, 35:1 (2003), s. 71.

¹⁰ Pi Li, *op. cit.*, s. 78.

¹¹ E.W. Saïd, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991, s. 74.

¹² H. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 28 (1984), s. 125–133.

¹³ Wu Hung, *Experimental exhibitions of the 1990s*, [w:] *The first Guangzhou triennial...*, s. 84.

Sztuka na eksport i „judaszowe” oko

Dyskurs stworzony wokół wydarzeń czerwca, który przyczynił się do pojawienia się na międzynarodowej scenie współczesnej sztuki chińskiej oklaskiwanej przez zachodnich krytyków, stworzył także miarę dla popularności określonych sposobów ekspresji twórczej podejmowanych w Chinach. Kwestię powstawania nowych stylów może przybliżyć metafora funkcjonowania „judasza” albo „wizjera”. Judasz to, jak podaje Władysław Kopaliński¹⁴, „mały, przesłaniany z zewnątrz otwór w drzwiach do celi, zdradzający (ujawniający) strażnikom, co czynią więźniowie”. Ten kto, jest obserwowany i to co jest obserwowane, podporządkowuje się spojrzeniu obserwującego, lecz za każdym razem, widok ograniczany jest przez światło judasza. Wizjer nie oferuje zatem pełnej panoramy, a jedynie wycinek sceny rozgrywającej się w przestrzeni oddzielonej drzwiami.

Sposób określania przez judasz pozycji obserwującego i obserwowanego przypominają mechanizm funkcjonowania sztuki chińskiej po 1989 r. Perspektywa środkowoeuropejska, w którą wpisane zostały wydarzenia na placu Tiananmen, stworzyła „polityczny” wizjer również na kwestię sztuki, ujawniając jej jeden wymiar. Tej właśnie optyce, niczym więźniowie spojrzenia ograniczanego przez judasz, chińscy artyści podporządkowali się czynnie, tworząc dzieła, jakie były preferowane na Zachodzie oraz rozpoznawalne częściej, a także bardziej znane w zachodnich galeriach niż w samych Chinach¹⁵. Z kolei sytuacja wymuszająca taki rodzaj relacji między chińską sztuką eksperymentalną a jej międzynarodowymi odbiorcami brała swój początek w represjach narzuconych przez komunistyczne władze w ChRL oraz w izolacji, wynikającej z ustanowienia swoistego rodzaju muru, w którym musiał działać judasz.

Taka recepcja sztuki chińskiej uformowała dwa uznawane za charakterystyczne kierunki: polityczny pop i cyniczny realizm stały się też dla publiczności międzynarodowej gotowym kluczem do przyswojenia i zrozumienia sytuacji w sztuce całych Chin¹⁶. Artyści związani z nurtem politycznego popu oraz cynicznego realizmu, osiągając niebywały sukces komercyjny na Zachodzie, wywołali także efekt „kuli śniegowej” w Chinach¹⁷, powołując do życia wiele lokalnych szkół tego rodzaju malarstwa.

¹⁴ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2001, s. 442.

¹⁵ Wu Hung, *Transience. Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Chicago 1999, s. 22.

¹⁶ Hou Hanru, *Towards an 'Un-Official Art'. De-ideologicalisation of China's Contemporary Art in the 1990s*, „Third Text”, nr 34, Spring 1996, s. 37.

¹⁷ M. Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China*, Berkeley 1996, s. 278. Autor podaje, że wykładowcy w akademiach zmuszali studentów do malowania obrazów w preferowanych na Zachodzie stylach, po to, by móc je sprzedać.

Cyniczny realizm, którego nazwa została ukuta przez organizatorów wystawy „China New Art: Post-1989”, był stylem wykreowanym przez pokolenie dwudziestolatków znających technikę malarstwa olejnego wykształconych w państwowych akademiach¹⁸. Cytowany Li Xianting wskazuje na elementy nudy oraz zwątpienia dominujące w twórczości cynicznych realistów, a wynikające, jego zdaniem, z reakcji na wydarzenia czerwca 1989 r. „Standaryzowane” twarze ogolonych na tyso młodych mężczyzn o przymrużonych oczach i z uśmiechami bez emocjonalnego wyrazu – motyw przewodni obrazów olejnych Fang Lijuna, jak na *Nr 2, Seria 2* – miałyby wyrażać, według krytyków, bezideowość, pozorną indyferencję, a także bezradność wobec sytuacji politycznej. Należy jednak pamiętać, iż ów obraz apatii kierowany był głównie na „eksport”.

Realizm cyniczny, abstrahując od przypisywanej genezy politycznej, wpada jednakże w pułapkę solipsystycznego dyskursu konsumpcyjnej kultury masowej i władzy promującej tę kulturę. Cyniczni realisci z kręgu Fang Lijuna utwierdzali mechanizmy władzy poprzez „seryjność” masowo produkowanych obrazów, wspierając kapitalizm. Podobnie jak w przypadku politycznego popu, usiłowali łączyć status dysydentów i zarazem nuworyszki. I tak np. Fang Lijun w wywiadach odżegnuje się wyraźnie od podejmowania się misji politycznej w sztuce: „Oczywiście chcę cieszyć się życiem, wyjść na spacer z psem, zarabiać mnóstwo pieniędzy, malować piękne obrazy i stać się sławnym”¹⁹. Nie jest to z pewnością opinia twórcy, pielęgnującego etos społecznika, który chce stanąć w szranki z nieludzką totalitarną władzą.

Mniej eksponowanym w literaturze niż Fang Lijun twórcą, zaliczanym do cynicznego realizmu, jest Wang Jingsong – absolwent Akademii Sztuk w Hangzhou²⁰. Wskazując na przynależność jego malarstwa do cynicznego realizmu, krytycy podkreślają element cynizmu wyrażający się w mimice i ekspresji ukazywanych bohaterów – klasy średniej. Obecność jego nazwiska wśród twórców tego nurtu może sugerować inny kierunek interpretacji obrazów cyników. Jerome Silbergeld w znakomitym kompendium o współczesnym kinie chińskim, *China into film*, pisze: „Wang Jinsong jest fanem chińskiego teatru, który rozumie, że umiejętnością aktora jest przekształcać się w kogoś innego, zmieniać jedną rolę na drugą”²¹. Analizując dalej *Wspaniałe jasny dzień* komentuje, że na obrazach Wanga postaci: „Są jak lalki Ken i Barbie, mogą zmienić osobowość tak szybko jak zmieniają stroje: ubrani, rozebrani, nadzy, podążają za przewodnikiem. Reali-

¹⁸ Wu Hung, *op. cit.*, s. 20.

¹⁹ Chang Tsong-Zung, *Art of the progressive intellectual*, [w:] „Quotation marks”: *Chinese contemporary paintings*, red. D. Ronte, W. Smerling, E. Weiss, Singapore 1997, s. 54.

²⁰ *China avant-garde: Counter-currents in Art and Culture*, red. N. Jochen, Oxford-Nowy Jork 1994, s. 156.

²¹ J. Silbergeld, *China into film*, Londyn 1999, s. 278.

styczne przedstawione głowy w połączeniu ze szkicowo oddanymi ciałami, albo odwrotnie, plastikowe ciała rozpadające się na szwach, z odczepianymi ramionami i przełamanymi torsami, bez twarzy i stóp²².

Ten trop interpretacyjny pozwala skonstatować, iż dla Wanga Jingsonga ważniejszym element sposobu obrazowania niż cynizm stanowi teatralność. Mniejsza precyzja w realistycznej reprezentacji ukazanych ciał przywodzi na myśl ustawiane w atrakcyjnych turystycznie punktach płaskie, malowane makiety scenograficzne z wyciętymi otworami, w które swoje głowy wkładały osoby zainteresowane posiadaniem wypreparowanej fotografii pamiątkowej. *Wspaniały jasny dzień* z 1991 r. to najciekawszy i wręcz dosłowny przykład zapożyczenia takiej strategii. Scenograficzny, sceniczny układ wiążący przedstawione postaci odsyła do teatru chińskiego, który charakteryzował zwyczaj zmiany kostiumu na scenie²³, czyli ujawnianie się aktora w jego roli przed publicznością. Konstrukcja obrazów Wanga, prowizoryczność łączenia postaci ze strojami oraz scenografią oraz łatwość zmiany przez nich kreacji, sugeruje także elastyczność w traktowaniu ról i masek oraz fakt demaskowania się aktorów na scenie.

Kontekst teatru oraz zonglerki maskami i strojem w odniesieniu do malarstwa Wanga tworzy także istotną perspektywę interpretacyjną dla innych twórców określanych mianem cynicznych realistów. Z kolei taki trop wyjaśniający podważa istotę samej nazwy nurtu, stworzonej na Zachodzie. Tak zatem, powracając do analizy obrazów Fang Lijuna, w przypadku niemal jednakowych bohaterów jego płócien, z niezmiennym, „cynicznym” uśmiechem nasuwa się refleksja, iż ich twarze stanowią rodzaj jednorodnych masek — ze względu na dużą „syntetyczność” wyrazu oblicza nie są zbieżne z realistyczną reprezentacją. Podobnie jak u Wanga, elementem generującym teatralność oraz grę jest maska. Dla Wang Jingsonga różnorodność i rotacja masek potwierdza uczestnictwo bohaterów w spektaklu; dla Fang Lijuna ich identyczność, rodem z reklamówek telewizyjnych, wprowadza napięcie między przedstawieniem realistycznym a teatralną grą.

„Twarz”, słowo o podobnych konotacjach w Chinach co w Europie, jest czymś, co można łatwo stracić, zamienić ze względu na wymogi społeczne. „Twarz społeczna”, chińskie *mianzi* w odróżnieniu od twarzy fizjonomicznej *lian*, jest odbiciem statusu społecznego i miejsca w hierarchii wspólnoty jej właściciela oraz właściwą granicą pomiędzy „ja” a wspólnotą²⁴. W „rządzie” homogenicznych „masek” Fang Lijuna ginie „twarz społeczna”, która określa hierarchię opierającą się na zaufaniu społecznym. Wystarczy ukryć się za zasłoną „wymuszonego” teatralnego uśmiechu, by dołączyć do przedstawienia szeregu identycznych,

²² *Ibidem*.

²³ M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003, s. 236.

²⁴ A. Zito, *Silk and Skin: Significant Boundaries*, [w:] *Body, Subject & Power in China*, red. A. Zito, T.E. Barlow, Chicago, Londyn 1994, s. 119.

bezosobowych, i chciałoby się rzec – bezwolnych, unikających jakichkolwiek zobowiązań, postaci wypełniających szczerze obrazy Fang Lijuna.

Realizm cyniczny należałoby odczytać jako krytyczną refleksję na temat etycznych postaw społeczeństwa chińskiego, jako zarzut skrywania się pod maską i jego cynicznej reakcji wobec zmieniających się wytycznych władzy oraz dwuznacznych standardów życia. W mniejszym stopniu jest to sztuka odwołująca się do bezpośredniego rezonansu po wydarzeniach politycznych z 4 czerwca 1989 r., jak chcieliby tego wymieniani już czołowi współtwórcy krytyki oraz nurtu cynicznego realizmu i politycznego popu.

Obok cynicznego realizmu stylem „masowo uprawianym” przez artystów w Chinach, pod wpływem popularności na Zachodzie, był polityczny pop. Wielu krytyków, ze względu na analogiczny dobór środków ekspresji artystycznej, wiąże polityczny pop z rosyjskim Socartem²⁵. Artyści tego nurtu wykorzystywali postaci z radzieckiego „jaśniejszego” panteonu marksizmu oraz leninizmu i łączyli je z elementami wizualnymi reprezentującymi nieosiągalną kulturę masową Zachodu. Z kolei młodszy brat „leninizmu” – maoizm był inspiracją i źródłem ikonograficznym dla chińskiej sztuki. Polityczny pop łączył analogicznie estetykę plakatów propagandowych z czasów Rewolucji Kulturalnej z logotypami firm kojarzonych z zachodnią, fetyszystyczną kulturą konsumpcji. Tworząc satyryczną ilustrację do wizji propagowanej przez partię o funkcjonowaniu kapitalizmu w ramach komunistycznych ram chińscy artyści, tak jak twórcy spod gwiazdy kremlowskiej, wpisywali się w mechanizmy wolnego rynku, a przez to uczestniczyli w budowaniu kompromisu z rzekomo kontestowaną władzą²⁶.

Wang Guangyi, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Hangzhou oraz czołowy artysta wystawy „China New Art: Post-1989” ustanawiającej kierunek politycznego popu, w obrazach z 1990 r. z serii *Wielki krytycyzm – Kodak* stosuje poetykę mariażu sprzecznych semantycznie symboli dwóch, nie w pełni zgodnych systemów – kapitalizmu i maoizmu. Na płótnach Wanga efekt ideologicznej interferencji sprzecznych doktryn stanowi ich karykaturalne zniekształcenie. Tło stworzone w oparciu o przerys konturów z propagandowych wizerunków jest opatrzone znakiem firmowym wielkich korporacji. Propagandowa estetyka sprowadzona została do drugorzędnej roli tła dla logo zachodniej firmy. Aplikacja kolejnych warstw: rozproszonych po całym płótnie serii numerów oraz „ikony” Kodaka w lewym dolnym rogu, zawieszają propagandową lekturę pierwotnego wizerunku. Ta siła agitacyjnego orędzia przypisana zostaje w przerysowanej formie światowej firmie produkującej filmy dostępne w supermarkecie w każdym zakątku

²⁵ Gao Minglu, *Toward a Transnational Modernity*, [w:] *Inside Out...*, s. 30 oraz Li Xianting, *The imprisoned Heart: Consuming Mao*, [w:] G.R. Barme, *Shades of Mao. The posthumous cult of the great leader*, Londyn 1996, s. 216.

²⁶ Hou Hanru, *op. cit.*, s. 39. Por. też Gao Minglu, *op. cit.*, s. 29.

świata. Efektem wizualnym dualizmu semantycznego serii *Wielki krytycyzm* jest przerafinowanie oraz groteskowa zależność znaczeniowa. Gao Minglu, znany metaforysta chińskiej współczesnej kultury, tworzy odrębną przenośnię dla tego rodzaju praktyk artystycznych, określając je mianem „podwójnego kiczu”²⁷.

Entuzjastyczna recepcja zachodnioeuropejskich teoretyków sztuki i kuratorów politycznego popu sprawiła, że wielu artystów zaczęło swoje obrazy niemalże zwyczajowo ukraszać politycznymi symbolami. Dla twórców politycznego popu ikona Mao Zedonga pozostawała inspiracją. Zaś przedstawienie, które zainicjowało styl politycznego popu, było bezprecedensową dyskusją z obrazem sternika. *Mao Zedong Nr 1* z 1988 r. stał się wizytówką stylu. Eksperyment artystyczny sprowadzał się „do chirurgicznego cięcia na wizualnej sferze ideologii”. Na oficjalny portret przywódcy Wang Guangyi nałożył siatkę regularnych linii, rozbijając obraz na drobne prostokąty. Uwzględniając kratę wyznaczoną przez linie, znany w Stanach Zjednoczonych chiński krytyk, kurator wystawy *Chiny/Awangarda*, Gao Minglu dopatruje się w tym przedstawieniu rodzaju uwięzienia w „analitycznej ramie” utopii, za którą opowiadał się chiński lider.

Sięgnijmy jednak do wcześniejszych prac artysty, aby zrozumieć jego strategię artystyczną zastosowaną w obrazie *Mao Zedong Nr 1*. W 1987 r. Wang Guangyi, zainspirowany *Śmiercią Marata* Davida z 1793 r., stworzył własną interpretację obrazu – chińską odpowiedź dla francuskiego mistrza. W *Postklasycznej serii: Śmierć Marata* artysta z przedstawienia oryginalnego wypreparował postać mężczyzny, następnie sprowadził ten wycinek do rzutu przestrzennej formy geometrycznej, którą w kolejnym etapie podwoił. Te dwie identyczne figury zestawiał po obu stronach poziomej osi symetrii pola obrazowego, w taki sposób, iż trudno doszukać się w obrazie inspiracji malowidłem francuskiego artysty. Dzięki tym technicznym zabiegom ostatecznej „krystalizacji” postaci powstał obraz bardzo syntetyczny, „malewiczowski”, abstrakcyjny, uprzywilejowujący geometrię nad źródłowe przedstawienie realistyczne. Zważywszy na upodobanie artysty do demontażu zachodnich realistycznych przedstawień za pomocą matematycznej strategii, można przyjąć, iż ta namalowana kratka w *Mao Zedongu Nr 1* jako element pomocniczy w odwzorowywaniu części oryginału, niczym renesansowa siatka służąca do lepszego uchwycenia i zakomponowania postaci modelu w perspektywie, była krokiem wstępnym do parcelacji wyidealizowanego portretu Mao i wariacji z fragmentami wizerunku *per analogiam* do *Postklasycznej serii*.... Przesuwając interpretację „ikonicznego” dla kultury wizerunku w sferę pojęć, *Mao Zedong Nr 1* Wang Guangyi był preludium do ideowej dekonstrukcji maoizmu.

Wnikliwsza lektura prac związanych z dwoma dominującymi po 1989 r. na chińskiej scenie artystycznej kierunkami: z cynicznym realizmem i politycznym

²⁷ Gao Minglu, *op. cit.*, s. 30.

popem, odsłania ich podobną komercyjną zależność oraz wpływ dwóch perspektyw. Odwołując się do metafory „judasza” – pod wpływem oglądu „z zewnątrz” sztuka po wydarzeniach na Placu Tiananmen jest efektem postkolonialnych wyobrażeń Zachodu o sytuacji społecznej i politycznej w Państwie Środka. Z drugiej strony, w ramach widoku z wewnętrznej sceny, poddającej się wizualnej inspekcji, dokonania artystów aktywnych po przełomowym roku 1989, mogą być interpretowane jako produkt uboczny polityki państwa, które zastąpiło propagandę maoistyczną równie intensywnym nawoływaniem do kapitalizmu i aktywnego udziału w wolnym rynku.

Monika Szmyt

Between the Contemporary Art in China and Its Reception in Europe

The contemporary Chinese art becomes stronger and stronger. Its scintillating career in the Western auction houses, galleries and museums does not confirm the Western recipients' understanding of the power of their interest, which reaches China.

I am interested in the mechanism of constructing Western mythology around the two most important styles, which have dominated the Chinese Art scene since 1989: political pop and cynical realism. In analyzing the state of its reception, in reflecting upon the mythologies accumulated around these styles, I found the objects of Art: paintings, sculpture, installations very helpful. In other words the Art by Chinese artists fights off the potential ideologisation of meaning and is open for interpretations closer to Chinese culture rather than – often postcolonial – imaginations.

Magdalena Furmanik-Kowalska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Artystki chińskie o sobie i swojej kulturze

W swojej książce *Wzory kultury* (1934) Ruth Benedict pisze o zależnościach pomiędzy kulturą a tożsamością. Uważa, że każda jednostka jest ściśle powiązana z tradycją i obyczajami swojego narodu. Stwierdza, iż: „Żaden człowiek nie patrzy nigdy na świat absolutnie czystym wzrokiem. Odbiera go za pośrednictwem określonego zespołu zwyczajów, instytucji i sposobów myślenia. [...] Historia życia każdej jednostki jest przede wszystkim procesem przystosowywania się do wzorów i zasad przekazywanych przez tradycję społeczności, w jakiej żyje. Zwyczaje społeczeństwa kształtują doświadczenia i zachowania jednostki od chwili narodzin. Zanim nauczy się mówić, jest już małym tworem kultury, a zanim dorośnie i stanie się zdolna do brania udziału w jej działalności, zwyczaje właściwe jej kulturze są już jej zwyczajami, wierzenia jej wierzeniami, trudności nie do pokonania jej trudnościami”¹. Wynika stąd, że to, kim się stajemy, zdeterminowane jest przez kulturę, w której wyrosliśmy, przez sposób, w jaki nas wychowano, wzorce społeczne, które nam wpojono.

Benedict, rozwijając temat zależności pomiędzy jednostką a kulturą, zauważa: „Kultura społeczeństwa dostarcza surowego materiału, z którego jednostka formuje swoje życie. Jeśli surowiec ten jest ubogi, cierpi na tym jednostka; jeśli jest bogaty, jednostka zyskuje szansę wykorzystania swych możliwości. Wszelkie prywatne zainteresowania każdego mężczyzny i każdej kobiety wzbogacają tradycyjne zasoby ich kultury”². Dodatkowo: „Żadna jednostka nie może osiągnąć nawet progu swych możliwości bez kultury, w której partycypuje. I odwrotnie, żadna cywilizacja nie zawiera ani jednego składnika, który w ostatecznej analizie nie byłby

¹ R. Benedict, *Wzory kultury*, Warszawa 2002 (wyd. II), s. 79–80.

² *Ibidem*, s. 348–349.

wkładem jakiejś jednostki”³. Kultura wpływa na jednostkę, ale ta jednocześnie poszerza i wzbogaca tamtą, szczególnie w przypadku artystów. Ilustracją tej tezy może być twórczość chińskich artystek omówiona poniżej na przykładzie wybranych prac.

Krwista czerwień kobiecości

Wielkie, pomarszczone, krwistoczerwone liście bananowców. Więdzące, lecz zarazem pełne buchającej od nich energii. To wielokrotnie powracający motyw w twórczości Cai Jin (ur. 1965, Tunxi, prowincja Anhui). Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku rozpoczęła ona serię *Banana Plant*, obrazów olejnych inspirowanych plantacją bananowców rosnących w jej rodzinnej prowincji Anhui, we wschodnich Chinach. Odkryła ją dla swojej sztuki podczas sentymentalnej podróży do miejsc z dzieciństwa. Wrażenia doznane wówczas zapisała w swojej twórczości. Wspomina: „Czerwień doprowadza mnie do szaleństwa... Czerwień w moim malarstwie wydziela silny odór, który rozszerza moje zmysły i moją duszę. Woń ulatnia się z moich pędzli, a nadto z mojej duszy i znajduje miejsce w moich obrazach”. Intensywna czerwień w większości kultur symbolizuje krew, menstruację, seksualność, przemoc, kobiecość, a także – również w Chinach – oznacza ochronę przed złem.

W instalacji *Banana* (1997) pojawia się również motyw bananowca, lecz tutaj pozwijanymi liśćmi okazują się kobiece pantofle pomazane czerwoną farbą. Uroda stóp, a właściwie ich niewielkość, była do XX w. wyznacznikiem statusu społecznego Chinki oraz określała jej wartość jako przyszłej żony. W tym kontekście wydaje się istotne wykorzystanie przez artystkę w tej instalacji kobiecego obuwia. Cai Jin snuje zatem poprzez swoje prace opowieść o kobiecej seksualności i jej emanacjach.

Dekonstrukcją tradycyjnego pojęcia „kobiecości”, a jednocześnie poszukiwaniem tego, co „kobiece” zajmuje się w swojej twórczości Chen Lingyang (ur. 1975, prowincja Zhejiang). W cyklu fotografii *Twelve Flower Months* (1999–2000) artystka nawiązuje do znanej z chińskiej poezji koncepcji 12 kwiatowych miesięcy. Każdy miesiąc ma przypisany mu kwiat: styczeń – narcyz, luty – magnolię, marzec – brzoskwinie, kwiecień – peonię, maj – kwiat granatu, czerwiec – tulipan, lipiec – orchideę, sierpień – jaśmin, wrzesień – chryzantemę, październik – poinsecję, listopad – kamelię, a grudzień – śliwę. Zestawia je autorka z erotycznymi fragmentami kobiecego ciała, z waginą lub udami, które odbijają się w antycznych lustrach. Nawiązuje tu do znanego motywu z tradycyjnego malarstwa, lustrzanego odbicia twarzy Piękności. Jej zabieg ma służyć esencjalistycznym poszukiwaniom

³ *Ibidem*, s. 350.

„tego, co kobiece”, stworzeniu nowego wizerunku kobiety wykreowanego przez nie same, dowartościowaniu kobiecej seksualności. W większości prac pojawia się również cieknąca po ciele krew menstruacyjna, artystka przekracza w nich tabu z nią związane, bowiem wydzieliny ciała, szczególnie kobiecego, były uważane w bardzo wielu kulturach, w tym także chińskiej, za nieczyste i poddane ostrej kulturowej kontroli.

Zatrzymany czas, utrwalony obraz

Szare, naturalnej wielkości sylwetki wykonane z tworzywa sztucznego, młode dziewczyny o wschodnim typie urody, zatrzymane w codziennych sytuacjach i niecodziennych scenkach. Uchwycone grymasy twarzy, zatrzymane gesty i ruchy ciała. To rzeźby Xiang Jing (ur. 1968, Pekin). Skupia się w nich ona przede wszystkim na ukazaniu ludzkich emocji, szuka portretu współczesnej kobiety, nie uniwersalnego, lecz wielokrotnego, rejestrując otaczającą ją chińską rzeczywistość. W pracy *Bang!* (2002) uchwycona została scenka z parą dziewcząt. Jedna z nich udaje, że oddaje tytułowy strzał, druga natomiast kuli się, jako ofiara ataku – przygarbiona, z wyrazem strachu na twarzy, podczas gdy pierwsza promienieje radością. Dzięki takiemu zestawieniu artystce udaje się zilustrować obok siebie przeciwstawne emocje. Zaś realizm oddania postaci wzmaga niepokój odbiorcy. Czy jest to obraz niewinnej gry pomiędzy bohaterkami, czy sytuacja, gdzie mamy do czynienia z formą przemocy i opresji?

Wszystkie prace Xiang Jing cechuje ta dwuznaczność odczytania zatrzymanej w czasie sceny. Znaleźć można to również w pracy zatytułowanej *Your body* (2005) prezentowanej przez galerię Saatchi w Londynie. Jest to ponad 2,5-metrowa, siedząca na drewnianym stołku, naga postać kobieca z zatroskaną miną. Zapomniana, wielka bogini, obdarta z szat i godności. Budzi ambiwalentne uczucia. Jednocześnie przytłacza swoją gigantyczną sylwetką i porusza swoją bezbronnością.

Mieszane emocje towarzyszą również odbiorowi pracy wideo *Lady's* (2000) autorstwa Cui Xiuwen (ur. 1970, Harbin). Spotykamy w niej młode chińskie dziewczyny w damskiej toalecie nowoczesnej dyskoteki⁴. Poprawiają makijaż, czeszą włosy, śmieją się, rozmawiają. Wielokrotnie przedstawiany w malarstwie motyw kobiety podglądanej podczas zabiegów kosmetycznych został przez artystkę wprawiony w ruch. Niewinna voyerystyczna scena nabiera jednak innego znaczenia, kiedy z wypowiedzi bohaterek dowiadujemy się, że jest to ich chwila wolnego od pracy w roli prostytutek. Skrywają się one damskiej toalecie, w enklawie kobiecości, aby nad chwilę oderwać się od świata zewnętrznego.

⁴ Por. K. Bergquist, *Light on female sexuality in China*, <http://www.culturebase.net/artist.php?1295>.

Kwestia kobiecej seksualności oraz jej ograniczeń w chińskiej rzeczywistości jest głównym tematem większości prac wideo artystki. Podgląda ona i rejestruje zachowania kobiet, zarówno w przestrzeni publicznej, jak w intymnej. Tak też czyni w pracy wideo *Underground*⁵ (2001). Nieświadoma tego kobieta, malujące się na jej twarzy zdumienie, zniecierpliwione gesty rąk utrwalone zostają na taśmie. Jej czerwona garsonka wyróżnia ją spośród towarzyszy podróży, przykuwa uwagę.

Chińską przędzą utkane

Portret kobiety uwikłanej w przestrzeń kulturową tworzy również Lin Tianmiao (ur. 1961, Tayuan). Wykorzystuje w nim swój własny wizerunek, nowe technologie i elementy tradycyjnego rzemiosła, tkactwa. Tworzy w ten sposób m.in. autoportretową serię *Focus* (2001–2006)⁶, gdzie fotografie jej twarzy pokrywają dodatkowo kłębki bądź strzępki przędzy jedwabnej⁷. W Chinach hodowla jedwabników, wyrabianie nici, tkanie materiałów, szycie z nich i haftowanie odzieży było zajęciem kobiet. W ciągu wieków, będąc ich codzienną pracą, stawało się też częścią ich tożsamości.

Aby zbudować pracę pt. *Braiding* (1998) artystka użyła tych samych środków artystycznych, jak w opisaney powyżej serii. Do swojego portretu zawieszono jak chorągiew domontowała pasma nici, spływające obficie na podłogę galerii. Wątki te stanowią dla Lin Tianmiao metaforę wszystkich obyczajów i zwyczajów stanowiących kulturę chińską, która może być doświadczana, jako przywiązująca/wiążąca, a wtedy trudno się od niej uwolnić. W innej pracy noszącej znaczący tytuł *Bound and Unbound* (1995–1997) użyte nici również oznaczają tradycję. Owija nimi artystka przedmioty codziennego użytku, w ten sposób ilustrując zauważalne napięcia pomiędzy kulturą a nowoczesnością we współczesnych Chinach.

Kobiece tkactwo jest także elementem twórczości Chen Qingqing (ur. 1953, Pekin). Prace z serii *Unearthed Relics Copy – Wei Jin Dynasty Dress* (2002) czy *Artificial Artifact – Ming* (2005) to instalacje wykonane z niezwyklej materiałów: suchych kwiatów, konopi i ziół. Artystka tka z nich i szyje niecodzienne suknie naśladowujące wzory historycznych strojów chińskich. Delikatny i efemeryczny materiał ma według niej symbolizować dawną kobiecość. Nie bez znaczenia jest wykorzystanie tego właśnie surowca do budowy prac, ponieważ jako plon przy-

⁵ Por. *Nowa strefa. Sztuka Chińska* (katalog wystawy), red. M. Brewińska, Warszawa 2004.

⁶ Przykładowe prace artystki dostępne są: http://www.brooklynmuseum.org/easfa/feminist_art_base/gallery/lintianmiao.php?i=810

⁷ Por. *Global feminisms. New directions in contemporary art* (katalog wystawy), red. M. Reilly, L. Nochlin, Londyn, Nowy Jork 2007.

rody/natury dodatkowo dookreśla on ich płciowość. Jednak na całość instalacji obok sukni składa się również światło, które uwydatnia wszelkie walory surowca użytego przy szyciu i ma również swoje symboliczne znaczenie. Jest ono w chińskiej filozofii tao pierwiastkiem męskim. Zainspirowana tradycyjną poezją i malarstwem oraz studiująca ziołarstwo i medycynę naturalną, tworzy Chen Qingqing pełne harmonii i dopełniających się elementów dzieła. Analizuje przy tym dawną i współczesną „kobiecość”.

Tradycyjne i nietradycyjne przedmioty

Biała sala wypełniona bambusowymi wachlarzami zawieszonymi w przestrzeni, niewielki nawet prąd powietrza powoduje ich lekkie drganie, szum. To bardzo ascetyczna i zmysłowa instalacja Qin Yufen (ur. 1954, prowincja Shandong) zatytułowana *Silent Wind* (2000). Prostota wykorzystanych środków artystycznych tworzy niezwykle nastrój, nastraja do medytacji. Odnaleźć można w niej wpływ buddyzmu chan. Artystka traktuje swoją twórczość jako nośnik kultury, podkreśla to w słowach: „Chciałabym, żeby osoby oglądające moje prace odnajdowały spokój, który w europejskim życiu w znacznym stopniu się gubi”. Poszukiwany efekt pogłębiają wybierane przez nią do budowania instalacji przedmioty. Są nimi instrumenty (jak w pracy *Flute*, 1999) lub rzeczy wydające odpowiednie odgłosy. Muzyka, czy raczej dźwięki, stanowią istotny element twórczości artystki. Drugim jest specyficzne budowanie przestrzeni. „Moje instalacje są pod silnym wpływem chińskiej architektury ogrodowej. [...] Forma musi podlegać zasadzie harmonii, która jest jak wdychanie i wydychanie, otwieranie i zamykanie. Moje instalacje są jak chiński ogród z zawartymi w nim przeciwieństwami. Są jednocześnie symetryczne i nieregularne, dynamiczne i zatrzymane w bezruchu” – interpretuje swoje prace Qin Yufen. Z przedmiotów zwykłych i niezwykłych zarazem, tradycyjnych i nietradycyjnych tworzy poetyckie pejzaże, obrazujące jej wewnętrzną wrażliwość zakorzenioną kulturowo.

W innym kontekście, ale równie ważne są przedmioty dla Niny Kuo (ur. Nowy Jork), córki emigrantów chińskich w Stanach Zjednoczonych, która w poszukiwaniu swojej tożsamości odbyła podróż do kraju przodków. Doświadczenia z tym związane, jak również spotkanie z babką odcisnęły się silnie na jej twórczości. W 2000 r. powstała instalacja *Mini Chi Pao Noir: Shoeless Lady*⁸, złożona z białej, lnianej sukienki z nadrukiem sceny z filmu z lat trzydziestych–czterdziestych XX w., przedstawiającej chińską piękność ubraną w modnym wówczas stylu zachodnim. Silny jest kontrast białego płótna z szykowną damą z obrazka. Artystka w tej i innych pracach z tej serii stara się pokazać efemerycz-

⁸ Praca ta jako była eksponowana w ramach wystawy *Femininity in Contemporary Asian Art*.

ność mody, jej destrukcyjne działanie na ciało oraz bezsensowne poświęcenie kobiet próbującym jej sprostać. Instalacje te są także jej refleksją związaną z „kwiatami lotosu”. Małeńkie nóżki stały się bowiem, zwłaszcza po opanowaniu Chin przez dynastię mandżurską, częścią tożsamości chińskich kobiet.

Artystka w swoim malarstwie wykorzystuje kod kulturowy, jaki nosi w sobie strój, a także przedmioty, ilustrując w ten sposób styk tradycji z nowoczesnością. Na jej płótnach Chinki odziane w historyczne kostiumy zajmują się czynnościami przypisanymi gospodyni domowej: odkurzaniem czy praniem, używając do tego współczesnych nam, elektronicznych przedmiotów codziennego użytku. Na jednym z nich *Han Dynasty Figure, Hair Dryer* (2000) historycznej bohaterce wkłada autorka do ręki suszarkę do włosów, zaś na innym obrazie – odkurzacz (*Tang Housewife, vacuum cleaner-purple*, 2000)⁹. Ta postmodernistyczna gra z odbiorcą/odbiorczynią ma uświadomić mu/jej płynność granic kulturowych we współczesnym świecie. Pomimo tego Nina Kuo odwołuje się do swoich chińskich korzeni, aby opowiadać o teraźniejszości widzianej swoimi oczyma.

To tylko kilka przykładów mogących ilustrować tezę Ruth Benedict. Wybór subiektywny, mający jednak zwrócić uwagę na wykorzystanie różnych mediów artystycznych i wielość ukazanych przez nie zagadnień. Co łączy prezentowane artystki? Co powoduje, że ich sztukę można określić jako chińską? Niektóre z nich urodziły się i żyją w Chinach, inne są emigrantkami lub ich córkami. Wszystkie natomiast przedstawiają nam swoje spojrzenia na kobietę w kontekście chińskiej kultury. Każda poprzez sztukę opowiada również o sobie, wzbogacając tym samym kulturę o własne doświadczenia i refleksje.

Magdalena Furmanik-Kowalska

Chinese Women Artists about Themselves and about Their Culture

In *Patterns of Culture* (1934) Ruth Benedict is writing about connection between culture and identity. From her point of view everyone is bound by tradition and behaviours of his/her nation. Creativity of Chinese women artists could be an illustration of her opinion.

Cai Jin is an author of oil painting, which show her fascination with the banana plant growing in her native Anhui province in southern China. Her fruit is blood-red coloured. On the other hand Chen Lingyang is inspired by traditional poetic Chinese concept of twelve flowers months. Her work explores the beauty of female bodies, which are also subject of creativity of other artist – Xiang Jing. Her sculptures show human emotions in common and uncommon situations. Cui Xiuwen in her video-works depicts female sexuality in Chinese

⁹ A. Chang, *Caught Between Worlds: Artist Nina Kuo*, “asiance. magazine for asian American women” 2006.

reality. Using the same medium, Lin Tianmiao creates amazing self-portraits, in which she connects new media with traditional women's craft techniques. On the other hand Chen Qingqing creates unusual dresses, which are similar to historical Chinese clothes patterns using flowers and other plants as material. The same parts of installations of Qin Yufen are elements of the culture like bamboo fans or flutes. In turn Nina Kuo paints the Chinese figures in historical costumes with contemporary objects; for example she gives a hair dryer to Han Dynasty woman.

Some of those artists were born and live in China, other are immigrants. What makes that their art seems like the Chinese art? Despite of their using different medium and different kind of art expression, all of those female artists depict various images of woman in context of Chinese culture and at a time they tell about themselves and about their identity.

Teatr, film, ruch

Zbigniew Ostrowski

Gdańsk, 1981

Grotowski w Chinach (lato 1962 r.) i znaczenia tego pobytu

CZĘŚĆ III

Teatr, film, ruch

W całej polskiej recepcji Mei Lanfang i opery chińskiej akcentowana jest „egzotyczność”. Właściwie jednakym znaczeniem, ślady klasycznej opery chińskiej (wzagała się by naprawdę pomieścić polskiego widzowi w odniesieniu do określenia „wzajemnej rozumności” byłoby drugą połową lat pięćdziesiątych XX w. Jednakże i w tym wypadku rolę stygmatyzanta odegrał światowy sukces odniesiony w 1955 r. w Paryżu przez operę chińską. Zaś, jak zauważa się w Polsce, niekiedy okazało się, że „orientalizacja” Japonii, która przysłała z Zachodu, niezapłała z napięciem „mude ni fute” rozwinęła „gimnastykę”. Wzajemność wstępy chińskich zespołów wyjechały polski i pisarzy i krytyków do Chin, artykuły publikowane w polskiej prasie – to było za mało.

Najbardziej okazało się w końcu inspirację oddziaływanie klasycznej opery chińskiej na dwóch artystów teatru: Karola Frycia i Jerzego Grotowskiego.

Grotowski przebywał w Chińskiej Republice Ludowej jako delegat Zespołu do Spraw Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki. W „Trybunie Opolskiej” z 2 sierpnia 1962 r. naprzynajmniej z artystów i zespołów (teatr Laboratorium) do Rządów krytyk Jerzy Falkowski w nieformalnej o charakterze tego wyjazdu: „W czasie pobytu w Chinach dyrektor opolskiej sceny eksperymentalnej nawiązał liczne kontakty artystyczne z wieloma artystami i zespołami chińskiego teatru [...] oraz studiował będzie zagadnienia stylu, formy i teorii tego teatru.”

Grotowski wyjechał na własne życzenie, nie mając wcześniej zankonkretnych powierzył jego prowadzili kolebry (aktorstwo, reżyseria, scenografia) dyrektorowi

1. J. Falkowski, „Grosz” (opowiadanie) w: „Kultura” (opowiadanie) 1962, nr 10, s. 128.

in 1890

Teatr, film, kuch

Zbigniew Osinski

Uniwersytet Warszawski

Grotowski w Chinach (lato 1962 r.) i znaczenie tego pobytu

W całej polskiej recepcji Mei Lanfanga i opery pekińskiej akcentowana jest „egzotyczność”. Właściwie jedynym momentem, kiedy klasyczna opera chińska okazała się być naprawdę pomocna polskiemu teatrowi w dążeniu do określenia własnej tożsamości, była druga połowa lat pięćdziesiątych XX w. Jednakże i w tym wypadku rolę stymulatora odegrał światowy sukces odniesiony w 1955 r. w Paryżu przez operę pekińską. Zatem, jak zazwyczaj w Polsce, niezbędne okazało się potwierdzenie jakości, które przyszło z Zachodu, pieczętka z napisem „made in Paris” rozwiązała sytuację. Wcześniejsze występy chińskich zespołów, wyjazdy polskich pisarzy i krytyków do Chin, artykuły publikowane w polskiej prasie – to było za mało.

Najistotniejsze okazało się w końcu inspirujące oddziaływanie klasycznej opery chińskiej na dwóch artystów teatru: Karola Frycza i Jerzego Grotowskiego.

Grotowski przebywał w Chińskiej Republice Ludowej jako delegat Zespołu do Spraw Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki. W „Trybunie Opolskiej” z 2 sierpnia 1962 r. zaprzyjaźniony z artystą i zespołem Teatru Laboratorium 13 Rzędów krytyk Jerzy Falkowski tak informował o charakterze tego wyjazdu: „W czasie pobytu w Chinach dyrektor opolskiej sceny eksperymentalnej nawiąże bliższe kontakty artystyczne z współczesnymi twórcami chińskiego teatru [...] oraz studiować będzie zagadnienia stylu, formy i tradycji tego teatru”¹.

Grotowski wyjeżdżał na własne życzenie, nie mając właściwie konkurencji, ponieważ jego zawodowi koledzy (aktorzy, reżyserzy, scenografowie, dyrektorzy

¹ J. Falkowski, *Opolski eksperyment na światowym forum*, „Trybuna Opolska” 2 VIII 1962, nr 128.

teatrów) zainteresowani byli w tamtych latach głównie wyjazdami do krajów Europy Zachodniej i USA. Kiedyś powiedział mi, że do jego wyjazdu doszło właściwie dlatego, że w ramach oficjalnej wymiany między ministerstwami kultury obu krajów znalazło się akurat wolne miejsce. Było to zaledwie rok po zakończeniu tzw. polityki Wielkiego Skoku mającej prowadzić do szybkiego uprzemysłowienia Chin, w oparciu o masową mobilizację popartą rewolucyjnym entuzjazmem. Efektem tej polityki był wielki głód: w latach 1959–1961 zmarło z głodu i zimna 40–60 milionów ludzi.

Jak na człowieka teatru z Europy, Grotowski mógł być przed swoją podróżą do Chin zupełnie nieźle przygotowany pod względem merytorycznym, ponieważ w latach jego studiów aktorskich i później reżyserskich chińskie zespoły niemalże każdego roku przyjeżdżały do Polski z przedstawieniami, w których pokazywano m.in. klasyczne opery.

Dzięki „Dziennikowi chińskiemu”² – jak nazwałem notes, odnaleziony przeze mnie w jednym z kartonów przekazanych przez Grotowskiego po jego definitywnym wyjeździe z Polski w sierpniu 1982 r. bratu, profesorowi Kazimierzowi Grotowskiemu – znamy dokładne terminy pobytu Jerzego w Chinach.

Wyleciał z Warszawy do Pekinu 11 sierpnia 1962 r., w dniu 29. rocznicy swoich urodzin³. Według Eugenia Barby miał tam przebywać trzy tygodnie⁴, a według Falkowskiego, na podstawie informacji pochodzącej z pewnością od samego Grotowskiego – pełny miesiąc⁵. Odnaleziona niedawno fotografia z opolskich *Dziadów* według Adama Mickiewicza, z datowaną odręczną dedykacją na jego rewersie: „Pekin, 10 września [19]62. Reżyserowi Sun Wej-Szy na pamiątkę konkretnej, rzemieślniczej rozmowy. Jerzy Grotowski. Opole, Rynek 4, Teatr Laboratorium «13 Rzędów»”⁶, wydaje się rozstrzygać tę kontrowersję na rzecz

² „Dziennik chiński” zawiera 143 zapisane częściowo czarnym i niebieskim długopisem strony (bez paginacji) w podręcznym notesie Polskich Linii Lotniczych LOT, formatu 10 x 14,7 cm; papier biały, obecnie pożółkły i zawilgocony. Należał on do ściśle prywatnego zbioru dokumentów Jerzego Grotowskiego, które nie zostały nigdy przekazane do zbiorów archiwalnych Teatru Laboratorium. Decyzją profesora Kazimierza Grotowskiego, któremu jesienią 1982 r. zbiory te zostały przekazane i u którego przez 25 lat znajdowały schronienie, zostały one latem 2007 r. przekazane do Działu Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

³ W moich książkach (*Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 105 oraz *Teatr „13 Rzędów” i Teatr Laboratorium „13 Rzędów”. Opole 1959–1964. Kronika – bibliografia*, Opole 1997, s. 97), podałem błędną datę wyjazdu „15 sierpnia 1962”.

⁴ E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce oraz 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby*, tłum. M. Gurgul, red. Z. Osiński, Wrocław 2001, s. 68.

⁵ J[erzy] F[alkowski], *op. cit.*

⁶ W maju 2005 r. Zygmunt Molik przekazał ją Archiwum Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. Informację o tym wraz z kserokopią fotografii przekazał mi Bruno Chojak. Nie znam powodów, dla których Grotowski przywiózł tę fotografię z powrotem do Opola.

Falkowskiego. W każdym razie pierwsze zajęcia w Opolu z jego udziałem odbyły się 19 września, o czym świadczy zapis w dzienniku Reny Mireckiej pod taką właśnie datą: „Początek sezonu 1962/1963. Pierwsze zajęcia [Ćwiczenia z plastyki]”. Warto również przypomnieć wcześniejszy list Grotowskiego do zespołu Teatru Laboratorium 13 Rzędów. Przed kolejnymi wyjazdami najpierw na VIII Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Helsinkach (od 29 lipca do 6 sierpnia 1962 r.)⁷ i wkrótce potem do Chin pozostawił następującą dyspozycję, datowaną 21 lipca tegoż roku:

„W wypadku, gdyby w wyniku jakiejś awarii przyjazd mój uległ opóźnieniu (po 16 września) kierownictwo artystyczne przekazuję kol[edze] Flaszenowi, a kierownictwo prac studyjnych kol[eżance] Mireckiej.

W wypadku, gdyby nie było na miejscu kol[egi] Flaszena, kier[ownictwo] artystyczne przekazuję kol[eżance] Mireckiej.

W oczekiwaniu na mój przyjazd należy prowadzić intensywne (minimum 6 godzin dziennie, łącznie z niedzielą, z wyjątkiem dnia wolnego) prace studyjno-treningowe: plastyka (Mirecka), rytmika (Cynkutis), dykcja (Molik), etiudy (Barba).

Prócz tego kol[ega] Barba lub kol[eżanka] Mirecka obowiązani są zrobić próbę (1–2) powtórkową tekstu do *Akropolis*.

Po dniu 16 września kol[eżanka] Komorowska obowiązana jest przystąpić do współpracy z kol[eżanką] Czajkowską (stopniowe przejmowanie funkcji).

Zwracam uwagę na ład, czystość etc. pomieszczeń teatralnych”⁸.

Pierwszy tydzień, od 17 do 24 sierpnia, spędził w Pekinie, 24 sierpnia w południe wyjechał do Nankinu (przebywał tam trzy dni, od 25 do 28 sierpnia godzin południowych), po czym udał na pięć dni (od 28 sierpnia do 2 września) do Szanghaju, a stamtąd jeszcze na dwa dni do Handżanu (faktycznie Hangzhou), 4 września o 18.30 wrócił do Szanghaju i o 23.30 zaczął podróż koleją do Pekinu, gdzie przebywał od godziny szóstej rano 6 września do 9 września. Wiadomo, że we wszystkich czterech miastach – powtórzmy: Pekinie, Nankinie, Hangzhou i Szanghaju – odwiedził uczelnie teatralne i teatry. Nazwisko Mei Lanfang zapisywał na trzy sposoby: „Myi Lan Fan”, „Myj Lę Fą”, „Myj Lą Fą”. Może to świadczyć o tym, że przed wyjazdem do Chin w ogóle o nim nie słyszał, z całą zaś pewnością nie znał prawidłowej pisowni nazwiska. Oto zapiski na kartkach „Dziennika”:

17 sierpnia 1962, strona 5: „Wystawa poświęcona Myi Lan Fan”.

⁷ Por. Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium...*, s. 105; idem, *Teatr „13 Rzędów”...*, s. 96–97

⁸ Dwie strony zapisane niebieskim atramentem, na papierze w kratkę wyrwanym z zeszytu. W zbiorach Reny Mireckiej.

18 sierpnia, strony 10–11, znakami chińskimi i po polsku: „Myj Lę Fą”, „Opera Pekinńska”.

21 sierpnia, strona 79: „W Muz[eum] Rew[olucji] cała hist[oria] Chin, b[ardzo] przedłużona wstecz. P[rzewodnik], że chodzi o chronologię marksistowską. [...] Czyżby reforma Myj Lę Fą była nawrotem? W każdym razie tak była widoczna. A może tylko w trad[ycyjnej] op[erze] pek[ińskiej] orkiestra była złem. Ale w Pałacu scena (stara!)”.

22 sierpnia, strona 83: „Wystawa Myj Lę Fą w Pałacu Król[ów]. Urządzenie sceny: tło pięknie haftowane, 2 wejścia, wycięte zasłony. Orkiestra z prawej?”

Strona 85: „Wystawa Myj Lę Fą ze starych rys[unków]. Dekoracja nieco oper[owa] europ[ejska], ale piętrowa (jedna z wielu prop[ozycji] MLF). [...] Foto[grafia] z Meyerh[oldem]. Foto[grafia] ze St[anisławskim] – trzymają się za ręce. Książki o własnej pracy”.

27 sierpnia, strona 104. Nankin: „Ćwiczenie oczu. Myj Lę Fą przymocowywał gołębiom dzwonki i prowadził wzrokiem”.

We Wrocławiu zachował się również przywieziony przez reżysera z Chin egzemplarz książki *Chuan ju dan jiao bioyan yishu*⁹, co można przetłumaczyć „Sztuka sceniczna emploi «dan» w operze syczuńskiej” albo „Sztuka wykonywania ról kobiecych «dan» w operze syczuńskiej”, ze wstępem Mei Lanfanga „Moje doświadczenia twórcze”. Liczącą 120 stron książkę zredagował Yang Youhe, a opublikował w 1960 r. Chiński Instytut Teatrológiczny w Pekinie. Egzemplarz zawiera odręczne uwagi poczynione ręką Grotowskiego, przede wszystkim pod fotografiami aktora czy aktorów; są to bez wyjątku uwagi o charakterze technicznym. Można powiedzieć, że zmarły rok wcześniej Mei Lanfang był stale obecny podczas jego pobytu. To tłumaczy, dlaczego przywiózł do Opola jego fotografie i mówił o nim swoim aktorom.

Grotowski przebywał w Chinach w okresie daleko już zaawansowanych prób *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze Laboratorium. Na próżno byłoby jednak szukać bezpośrednich związków między tym przedstawieniem, a tym, co zobaczył i czego doświadczył w Chińskiej Republice Ludowej. W tym wypadku związek był o wiele głębszy i znacznie bardziej subtelny: dotyczył stosunku reżysera i aktora do ich pracy, a także precyzji przedstawienia. Nie ulega bowiem wątpliwości, że żadne z wcześniejszych przedstawień Grotowskiego nie zostało zrobione z taką precyzją oraz takim mistrzostwem rzeźbienia w ciele i głosie aktora każdego detalu jak *Akropolis*. W moim przekonaniu to właśnie była główna lekcja wyniesiona ze spotkań

⁹ *Chuan ju dan jiao bioyan yishu*, red. Yang Yoyhe, wstęp Mei Lanfang, Beijing 1960. Egzemplarz znajduje się w Bibliotece i Archiwum Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu.

z chińskimi aktorami i ich nauczycielami, zastosowana we własnej pracy w końcowej fazie prób. Wnioski z tej lekcji pozostały trwałe, podczas gdy estetyki teatralne różniły się zasadniczo. Nie jest zresztą wykluczone, że sam Grotowski dążył już do podobnej precyzji, a u chińskich aktorów znalazł tylko jeszcze jedno potwierdzenie własnych intuicji i pragnień. I to w materii rzemiosła, co zawsze stanowiło dla niego decydujący argument.

Jeszcze ponad 30 lat po tym wyjeździe powiedział mi, że – zgodnie z obowiązującą wtedy procedurą przy wyjazdach służbowych – złożył obszerne sprawozdanie z pobytu w Chinach, w którym wskazał m.in. na wyraźne już wtedy symptomy tego, co niedługo potem zaczęło się na dobre, czyli „rewolucji kulturalnej”. Szukałem tego sprawozdania w archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki przy Krakowskim Przedmieściu oraz w Archiwum Akt Nowych przy Hankiewicza w Warszawie, gdzie złożone zostały stare dokumenty Biura Współpracy z Zagranicą MKiS. Niestety, w obu miejscach bez rezultatu. Najprawdopodobniej dokumenty te poszły na przemiał. Również kopie sprawozdań z zagranicznych wyjazdów Grotowskiego nie zachowały się wśród dokumentów przewiezionych przezeń z Opolą do Wrocławia na przełomie lat 1964 i 1965.

Na szczęście odnalazł się „Notes chiński”. Ponadto okres ten zupełnie dobrze zapamiętał Maciej Prus, który jako młody aktor przyszedł wtedy do Teatru Laboratorium 13 Rzędów, rezygnując z etatu w Starym Teatrze w Krakowie. W rozmowie z Agnieszką Wójtowicz, przeprowadzonej w lutym 1997 r., tak o tym opowiedział:

„Gdy przyjechałem na pierwsze próby do *Akropolis*, to Grotowski dopiero co wrócił z wyprawy do Chin. [...] Przyjechałem angażować się do teatru tuż przed wakacjami. Zatrzymałem się u Ryśka Cieślaka na jego poddaszu. [...] I wtedy, w Opolu, Rysiek szedł właśnie na próbę *Akropolis* i nie miał żadnego pomysłu na jedną scenę. «Co jeszcze można robić w obozie?». Przypomniałem sobie moją daleką ciotkę, która będąc w obozie nie mogła już wytrzymać, nie miała siły i postanowiła rzucić się na druty. Ale na szczęście w ten właśnie dzień wyzwolili obóz. Powiedziałem mu: «rzuc się na druty», takiego epizodu jeszcze w spektaklu nie było. Podsunałem Ryśkowi jedno z zachowań w obozie. Pamiętam jak *Akropolis* miało wyglądać na początku: w obozie koncentracyjnym zamknięte postacie – symbole XX wieku, stworzone przez artystów, a więc miał się tam znaleźć na pewno tramp Chaplina, chyba Gelsomina. Potem wszystko uległo ewolucji, więc Biblia, Grecja i obóz. Przyjechałem do pracy po wakacjach i okazało się, że wyrzucili Ewę Lubowiecką i wszedłem do spektaklu za nią. Grałem Pannę, Klio, Helenę, czyli zastępstwo za Ewę. W *Akropolis* wszedłem właściwie w gotowe przedstawienie. [...] Trzeba było natychmiast wejść w rolę. To Ewa brała udział w próbach. Ja po prostu wszedłem do przedstawienia za nią. Do tego została od razu, na pierwszej próbie, zbudowana teoria, w której Grotowski powoływał się

na swoją podróż do Chin. Opowiadał o fantastycznej sprawności chińskich aktorów, którzy w wieku sześćdziesięciu, siedemdziesięciu lat grają szesnastoletnie dziewczyny. Nie pomnę, jak się nazywał ten najślynniejszy aktor chiński, którego Grotowski w Chinach oglądał, nawet gdzieś w domu mam jego zdjęcie. [Było to zdjęcie Mei Lanfanga¹⁰]. Siedziałem obok Ryśka i pomyślałem, że zdaje się ta przemowa jest do mnie. I co się okazało, że zostałem powołany do roli po Ewie Lubowieckiej. Zrobiłem to w błyskawicznym terminie normalnego zastępstwa teatralnego. Nie wiem, czy trwało to tydzień, czy półtora. Przyjechałem do Opolą we wrześniu, premiera była 10 października 1962 i grałem; stąd wniosek, że musiałem błyskawicznie wejść w gotowe przedstawienie¹¹.

Powyższy cytat wymaga komentarza. Urodzony w 1937 r. Maciej Prus ukończył krakowską PWST w 1961 r., na swój pierwszy sezon aktorski 1961/1962 został zaangażowany w Starym Teatrze w Krakowie, pod dyrekcją Władysława Krzemińskiego. 30 maja 1962 r. podpisał umowę o pracę w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów w Opolu na następny sezon, rozpoczynający się 1 września 1962 r. Podczas pierwszego pobytu przebywał w Opolu zaledwie parę dni, był też na kilku próbach *Akropolis*, jednak sam rozpoczął próby i ćwiczenia aktorskie w połowie września. Zaraz po swoim powrocie Grotowski zaczął próby od zebrania zespołu, podczas którego opowiadał o swoich doświadczeniach zgromadzonych w Chinach. Zaś w jednym z „Kwartalników Opolskich” znajduje się notatka o spotkaniu z Grotowskim na temat klasycznego teatru chińskiego, które 28 września 1962 r. zorganizował Teatrzyk Małych Form Wojewódzkiego Domu Kultury¹². Cały zespół artystyczny Teatru Laboratorium uczestniczył w tym spotkaniu.

W przywołanej rozmowie Maciej Prus zwraca także uwagę na związek niektórych ćwiczeń aktorskich w Teatrze Laboratorium, przede wszystkim ćwiczeń głosowych (tzw. rezonatorów) i akrobatycznych, z tym, co Grotowski zaobserwował w Chinach. Przy czym omawiając ten problem, dodaje swój jednoznacznie krytyczny komentarz:

„Chińczycy ćwiczą głos i rezonatory od dziecka. To jest wpisane w ich tradycję i kulturę. A my, w wieku dwudziestu kilku lat, wychowani w zupełnie

¹⁰ W rozmowach telefonicznych z 12 i 18 stycznia 2005 r. Maciej Prus powiedział mi, że podczas wakacji 1962 r. jego kolega, aktor Maciej Robakiewicz, ofiarował mu fotografię Mei Lanfanga, o którym z kolei Grotowski opowiedział zespołowi w Opolu zaraz po swoim przyjeździe z Chin, na pierwszej po wakacjach próbie *Akropolis*. Prus wyznał, że do dzisiaj zastanawia go to zestawienie faktów.

¹¹ „I dystans do tego świata nie pozwalał mi tam zostać”. Z Maciejem Prusem rozmawia Agnieszka Wójtowicz, oprac. G. Janikowski, „Pamiętnik Teatralny” 2001, z. 1–2, s. 164–165. Przekład w: A. Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004, s. 240–241.

¹² *Kronika kulturalna. Lipiec – grudzień 1962 r.* „Kwartalnik Opolski” 1963, nr 2, s. 85.

innej kulturze, mieliśmy nagle opanować wszystkie rezonatory. Najtragiczniejszy był rezonator tak zwany petyliczny, który miał dawać głos niezwyklej cienkości, pisk po prostu. Skończyło się tak, że wszyscy zaniemówiliśmy. Te ćwiczenia nie dawały żadnych efektów, człowiek nie opanowywał rezonatora, tylko robił to gardłem i tracił głos. Grotowski nie wyszedł od teorii, miał tylko przecucie czegoś, potrzebę przekroczenia pewnego progu. Droga do tego była na oślep. Mówię tu o dochodzeniu do środków, które powinien mieć aktor. I często były to rabunkowe posunięcia. Czulem czasami to okrucieństwo i nigdy nie zapomnę, jak zaczęły się naprawdę ostre ćwiczenia gimnastyczne. Wynajęto salę gimnastyczną [przy ulicy Sempołowskiej]. Nic przecież nie umieliśmy, a zaczynaliśmy nie od rozgrzewki, tylko od salta. I nie było «nie», tylko «trzeba». [...]

Przy pierwszych ćwiczeniach [Grotowski] zawsze był obecny, nadzorował nas. Nie było mowy, że ktoś nie chciał, nie mógł w nich uczestniczyć. To nie wchodziło w rachubę. I myśmy posłusznie wykonywali te salta¹³.

Również sam Grotowski często mówił wtedy o znaczeniu chińskich inspiracji w codziennym treningu swoich aktorów. Tak było m.in. podczas dwóch publicznych z nim spotkań, w których uczestniczyłem: 16 grudnia 1962 r. w Studenckim Klubie „Od Nowa” w Poznaniu i 15 marca 1963 r. w Opolu z redakcją „Pamiętnika Teatralnego”. Powiedział wtedy:

„Codziennie odbywają się u nas ćwiczenia, od dwóch do czterech godzin. Są to następujące rodzaje ćwiczeń: 1) Wokalno-oddechowe, **oparte głównie na ćwiczeniach aktorów chińskich**. Uczymy się posługiwania pięcioma rezonatorami. Wchodzi w to również ćwiczenia dykcyjne: aktor musi się nauczyć zamykania krtani. 2) Plastyczne, oparte przede wszystkim o Delsarté'a: ruchy dośrodkowe i odśrodkowe. 3) Rytmiczne, które są zarazem nauką skupienia. Do ćwiczeń rytmicznych należą też kompozycje słuchowe, polegają one na rozłożeniu ruchów na nuty, wartości słuchowe. Praktykował je Stanisławski. 4) Gimnastyczno-akrobatyczne, **inspirowane treningiem aktora chińskiego**. 5) Etiudy interpretacyjne. Jest to swego rodzaju majsterkowanie we własnym cieles, bardzo rzadko stosowane w teatrze przez aktorów¹⁴.

Zatem oddziaływanie to uwidoczniło się najbardziej w ćwiczeniach wokalno-oddechowych i gimnastyczno-akrobatycznych.

W rozmowie z Jerzym Falkowskim, zamieszczonej we wrocławskiej „Odrze” z czerwca 1964 r., Grotowski tak odpowiada na pytanie o to, co jest najważniejsze w teatrze i co w nim pozostanie:

„Pozostanie aktor. Pozostanie to, co aktor umie. Myślę o aktorach, którzy znają swój fach [...]. Przedstawienie musi być muzyczne, ale to gra aktora ma być

¹³ „I dystans do tego świata...”, s. 167. Przedruk w: A. Wójtowicz, *op. cit.*, s. 242.

¹⁴ Por. Z. Osiński, *Zapiski ze spotkań 1962–1963*, „Notatnik Teatralny” 2000, nr 20–21, s. 110–111. Podkr. Z.O.

muzyczna. Znakomita rola zawsze jest po trosze muzyką i po trosze tańcem. Dlatego w aktorze-mistrzu rzemiosła upatruję jeden z najistotniejszych atutów teatru. Na tle powszechnej praktyki teatralnej postulat ten może wydawać się utopijnym, aktorów-fachowców bowiem jest niezmiernie mało. Nie ze względu na brak talentów, lecz ze względu na przerażający brak... pracowitości. Powtórzę tutaj prawdę tak starą, że wydaje się truizmem: pianista nie może mieć koncertów, jeśli codziennie nie ćwiczy «palcówek», tancerz, który nie odbędzie codziennego treningu, nie wytrzyma dłuższego występu. Ale aktor czuje się uprawniony do występowania na scenie bez codziennej, parogodzinnej porcji ćwiczeń głosu, dykcji, plastyki gestu i ruchu, ćwiczeń fizycznych i etiid, tj. wprawek kompozycyjnych. – «Mamy próby i przedstawienia» – odpowiadają ludzie teatru. A więc należy ćwiczyć poza próbami i przedstawieniami. «Kiedy? To przekroczy ośmiodziesiętny dzień pracy!». Chciałbym widzieć dobrego pianistę, który kieruje się wymogami ośmiogodzinnego dnia pracy...

Zresztą każdy wybitny i szanujący się aktor uprawia taki trening codzienny (np. spośród najwybitniejszych aktorów polskich – Jacek Woszczerowicz, nie mówiąc już o aktorach w klasycznym teatrze orientalnym, których codzienna pracowitość i osiągnięte efekty przekraczają wszelkie nasze wyobrażenia)¹⁵.

Oto inna jego wypowiedź, pochodząca z tej samej rozmowy:

„Szczególną wagę przykładam się w naszym teatrze do treningu aktorskiego i badania praw rządzących rzemiosłem. Oprócz prób i przedstawień, aktorzy ćwiczą codziennie przez dwie do trzech godzin (ćwiczenia, o których już wspominałem). Przypomina to także trochę pracę naukowo-badawczą. Próbuje się wykrywać pewne obiektywne prawa rządzące ekspresją człowieka. Wstępny materiał dostarczają tutaj wypracowane już systemy gry aktorskiej, jak metody Stanisławskiego, Meyerholda, Dullina, szczególne systemy treningu w klasycznym teatrze chińskim i japońskim czy dramacie tanecznym w Indiach, jak wreszcie poszukiwania wielkich mimów europejskich (np. Marceau) oraz praktyków i teoretyków wyrazistości, a także badania psychologów zajmujących się mechanizmem reakcji ludzkich (Jung i Pawłow). Można bez przesady powiedzieć, że każda «laboratoryjna» jest okupiona ciężką, niemal «katorżniczą» pracą ośmioosobowego zespołu aktorskiego»¹⁶.

Również w późniejszych tekstach, takich jak *Głos* z roku 1969, Grotowski powołuje się na doświadczenia, które zaobserwował podczas pobytu w Chinach:

„[...] w Szanghaju miałem możliwość zetknąć się ze szkołą naukową dra Linga. Dr Ling był jednocześnie profesorem Akademii Medycznej i profesorem Opery

¹⁵ *Teatr – godzina niepokoju. Rozmowa z Jerzym Grotowskim. Rozmawiał J. Falkowski*, „Odra” 1964, nr 6, s. 57.

¹⁶ *Ibidem*, s. 58.

Pekińskiej. On sam pochodził z rodziny aktorskiej z opery klasycznej i w młodości pracował jako aktor; było to przyczyną jego zainteresowania pracą głosem pod kątem praktycznym. U niego właśnie po raz pierwszy zrozumiałem, czym jest krtań¹⁷.

W tym miejscu przytoczę inny fragment z *Ziemi popiołu i diamentów* Barby:

„Zauważył [Grotowski], że chiński aktor rozpoczyna ruch w kierunku przeciwnym niż docelowy. Jeśli chce przemieścić się w lewo, robi krok w prawo, a dopiero potem osiąga cel po lewej stronie. Obserwację tę, którą ochrzcziliśmy mianem «zasady chińskiej», skutecznie wykorzystaliśmy w pracy. Pod taką nazwą weszła również do terminologii i praktyki Odin Teatret.

Grotowski był pod wrażeniem spotkania w Szanghaju z doktorem Lingiem, specjalistą od głosu. Doktor Ling pokazał mu, jak rozpoznać, kiedy mówiący aktor ma otwartą, a kiedy zamkniętą krtań. Tę metodę kontroli włączyliśmy do treningu, a ja sam opisałem ją pieczołowicie na stronie 142 mojej książki *Alla ricerca del teatro perduto*¹⁸.

W jednej z rozmów w Valicelle pod Pontederą Grotowski powiedział mi, że nie spotkał się z samym doktorem Lingiem, tylko z jego współpracownikami i uczniami. Może nie jest to w końcu aż tak ważne. Niewątpliwie ważne jest natomiast to, że „zasada chińska” w działaniu aktorskim oraz metody pracy nad głosem praktykowane przez doktora Linga zainspirowały go, a poprzez niego również Barbę, i okazały się potem przydatne w ich pracy z aktorami.

Trzy miesiące po swoim powrocie z Chin i ponad dwa miesiące po pierwszych pokazach *Akropolis*, 29 grudnia 1962 r. Grotowski wysłał życzenia „na ręce Towarzysza Tunga” w Pekinie. Zakończył je zdaniem: „Z jaką serdecznością myślę o Waszym kraju i Waszym niezrównanym teatrze klasycznym. Gr.”¹⁹.

W przytoczonym tekście, a zwłaszcza w jego zakończeniu, dostrzegalbym coś więcej niż tylko zadośćuczynienie konwencji. Potwierdzi to pięć lat później w liście do Maurice’a Bójarta z 17 października 1967 r.:

„Otrzymałem Pana kartkę z Japonii i myślę, że zebrał Pan tam nowe skojarzenia, nowe bodźce; zresztą również i dla mnie fenomen teatru *nō* zawsze był niezmiernie pociągający. Z ostatnich egzotycznych wrażeń wspomnę, że byłem

¹⁷ J. Grotowski, *Głos*, [w:] idem, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, red. J. Degler, Z. Osiński, Wrocław 1999, s. 122.

¹⁸ E. Barba, *op. cit.*, s. 68–69. Por. idem, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova 1965, s. 142–143.

¹⁹ List na białym papierze, napisany na maszynie, odręczny podpis na dole strony i u góry (pomiędzy datą i tekstem głównym) „Tung, Pekin”, jedna strona. Archiwum Ośrodka Grotowskiego we Wrocławiu,teczka 444: „Życzenia, świąteczne, wakacyjne itp.”, zakreślona kółkiem cyfra „8”.

w Persji [latem 1967 roku], a także, że oglądałem na świeżo indyjski teatr kathakali. Pod względem estetyki to bardzo piękne widowisko, ale technicznie rzecz biorąc aktorstwo w Operze Pekinńskiej stało jednak nieporównanie wyżej”²⁰.

Jest to ważne wyznanie, ponieważ jego sens zdecydowanie burzy stereotyp, panujący na świecie zarówno wśród badaczy, jak i praktyków. Według tego stereotypu Grotowski miałby być niemal bezkrytycznym admiratorem klasycznego teatru indyjskiego. Tymczasem okazuje się, że twórca Teatru Laboratorium wcale nie miał ślepego uwielbienia dla teatru indyjskiego i wszystkiego, co indyjskie. Spośród znanych mu z autopsji teatrów klasycznych zdecydowanie wyżej niż kathakali stawiał zarówno japońskie *nō*, jak i operę pekińską. Nie jest również prawdą, że jego przedstawienia znajdowały się pod wyraźnym wpływem estetyki któregoś z klasycznych teatrów orientalnych, co jest przekonaniem dość powszechnym na świecie. To, co było dla niego rzeczywiście ważne, odnosiło się do techniki aktora, a przede wszystkim stosunku do pracy, pojmowanej jako zawód i powołanie jednocześnie.

Skądinąd dokonania Grotowskiego i jego zespołu z okresu „teatru przedstawień” potwierdzą trafność hipotezy sformułowanej w 1949 r. przez Witolda Jabłońskiego:

„Wpływ teatru chińskiego [i jego znaczenie dla Zachodu] może się zrealizować na innej drodze niż adaptacja: przez analizę laboratoryjną poszczególnych technik aktorskich, drogą nie naśladowania, ale transponowania ich w odpowiednie sytuacje”²¹.

To rozpoznanie autorstwa jednego z najwybitniejszych polskich sinologów, profesora Uniwersytetu Warszawskiego, pragnę tutaj mocno podkreślić. Jaką rolę miały w tym rozpoznanie intelekt i wiedza uczonego, a jaką intuicja? W każdym razie praca Grotowskiego i jego zespołu nad *Akropolis* (1962 r. oraz kolejne wersje spektaklu pokazywanego przez siedem lat) i później *Studium o Hamlecie* „na tekstach Williama Szekspira i Stanisława Wyspiańskiego” (1964) w pełni potwierdziły jego trafność: laboratoryjna analiza poszczególnych technik aktorskich drogą transponowania ich w odpowiednie sytuacje okazały się w tym przypadku właściwą drogą.

²⁰ We francuskim przekładzie, w jakim list dotarł do adresata – wyglądało to następująco: „Je viens de recevoir votre carte du Japon et je suppose que vous y avez recueilli une multitude d’associations des idées et de stimulations nouvelles; j’avoue que pour moi aussi le théâtre *nō* a été toujours un phénomène extrêmement passionnant. Quand à mes dernières impressions exotiques, je dois ajouter que j’ai eu l’occasion de visiter la Perse et, d’un autre côté, de voir le théâtre indien kathakali. Du point de vue esthétique, c’est un spectacle magnifique, mais du point de vue de la technique de l’acteur, il serait difficile à la comparer à celle des acteurs de l’Opera de Pekin”. – Maszynopis polski i francuski. Archiwum Ośrodka Grotowskiego we Wrocławiu,teczka 445: „Okolicznościowe życzenia, korespondencja kurtuazyjna, 1965–1969”, s. nlb.

²¹ W. Jabłoński, *Teatr chiński*, „Problemy” 1949, nr 9, s. 611–616. Cytat na s. 616.

Do swojego pobytu w Chinach i wyniesionych stamtąd doświadczeń Grotowski odwoływał się kilkakrotnie w swoich wykładach w Collège de France. Podczas wykładu z 2 czerwca 1997 r. w Odéon-Théâtre de l'Europe (Teatrze Odeon) ustosunkował się do pojęcia „teatr orientalny”:

„Używa się pojęcia «klasyczny teatr orientalny». To prawda. Lecz mówimy też «opera pekińska». Powstaje wtedy natychmiast pytanie: czy jest to teatr, czy też opera? Jak widać, mamy tu do czynienia z ogromną względnością definicji. W różnych kulturach, w różnych rodzajach ludzkich doświadczeń, w każdym zakątku świata. Dziś kwestia ta jest już bardziej zrozumiała, ale jeszcze dwadzieścia, trzydzieści lat temu była ona niezwykle skomplikowana. Ludziom naprawdę trudno było to zrozumieć.

Na przykład takie pojęcie jak «teatr klasyczny». Czym, dla przykładu, jest teatr klasyczny we Francji? Teatr klasyczny we Francji to jest prawdopodobnie Comédie Française, podczas gdy teatr klasyczny w Indiach, w Chinach to są bardzo starożytne formy, które przekazywane są z pokolenia na pokolenie i które są rekonstruowane, rewidowane, uprawiane przez każde nowe pokolenie. Jest to coś niezwykle złożonego i można powiedzieć – sztucznego. [...]

Zatem już w samym zastanawianiu się nad kwestią, czym jest «teatr klasyczny», widać, że granice oddzielające teatr od rytuału stają się niewyraźne. Więcej jeszcze: weźmy przykład opery pekińskiej. Czy jest to opera, czy teatr? I co to jest teatr? Bardzo trudno jest odpowiedzieć na to pytanie. [...] Chodzi o to, że nie można ograniczać jakiegoś gatunku. Gatunek, jeśli jest żywy, przybiera różne formy. [...] W największych formach teatralnych, w największych spektaklach – arcydziełach zawsze jest tak, że granice oddzielające poszczególne gatunki przemieszczają się. Przykładem może być *Carmen* w reżyserii Petera Brooka. To było bardzo żywe przedstawienie. Ale czy to była opera, czy teatr dramatyczny?”²².

Był to w końcu jeden z podstawowych problemów całego cyklu tych wykładów.

Zbigniew Osinski

Grotowski in China (Summer 1962) and the meaning of this stay

The subject of the study is the visit of Jerzy Grotowski in China in 1962. During few weeks spent mainly in Beijing, with trips to Nanjing, Hangzhou and Shanghai, Polish theatre artist gathered numerous experiences and observations of Chinese theatre tradition. He was especially interested in actor's training, with its discipline, self-control and precision of technics.

²² Spisane z taśmy dźwiękowej. Przekład Leszka Demkowicza, zweryfikowany przeze mnie za zgodą tłumacza.

After return to Poland the influence of this journey was clearly visible in Grotowski's work with the actors of Laboratorium Theatre; he introduced some voice and body exercises inspired by Chinese training, he also told about his observation from China. Although critically approached by some of his actors, these methods undoubtedly made an impact on Laboratorium work.

This early artistic journey of Grotowski and his reception of Chinese performative arts frequently stays in the shadow of his later and much better known fascination with Indian theatre. However, as the author shows in this thorough analysis, this event was also extremely important for development of his idea of theatre and creative practice.

Lidia Kuchtówna

Instytut Sztuki PAN, Warszawa

Impresje Karola Frycza o sztuce i teatrze chińskim

We wrześniu 1919 r. Ministerstwo Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej powołało misję dyplomatyczną na Daleki Wschód, z Józefem Targowskim – ministrem pełnomocnym i wysokim komisarzem na Syberię. W skład misji jako attaché do spraw prasowo-informacyjnych wchodził wybitny scenograf Karol Frycz (1877–1963)¹.

28 grudnia tegoż roku dyplomaci polscy odpłynęli z Marsylii na francuskim parowcu „Amazone” do Szanghaju. Etapy pobytu Frycza w Chinach można odtworzyć na podstawie jego szkiców wspomnieniowych oraz dziennika prowadzonego przez Targowskiego². Podróż miała następujący przebieg:

W lutym 1920 r. statek dotarł do Singapuru. W czasie jednodniowego postoju Frycz oglądał tutaj po raz pierwszy przedstawienie chińskiego teatru. Z Singapuru statek wyruszył do Indochin i deltą rzeki Mekong wpłynął na trzy dni do Sajgonu, gdzie Frycz zwiedzał pagody buddyjskie w chińskiej dzielnicy Cholon i znów oglądał spektakl teatralny. Dalej w Hongkongu zwiedzał miasto chińskie. 22 lutego „Amazone” dotarła do Szanghaju. Przez dwa tygodnie oczekiwano na Targowskiego, który tymczasem w Pekinie ustalał w poselstwach alianckich zakres działań polskich dyplomatów, których po naradach zamiast na Syberię skierowano 3 marca do Harbinu.

W kwietniu Targowski został mianowany posłem na Chiny. 6 maja Frycz razem z całą misją opuścił Harbin i udał się do Pekinu, zatrzymując się po drodze w Mukdenie. Zwiedzał tu starą dzielnicę, pałac cesarski i grobowce ostatniej

¹ O udziale Karola Frycza w polskiej misji dyplomatycznej na Dalekim Wschodzie szerzej: L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 181–204.

² Maszynopisy dziennika Józefa Targowskiego znajdują się w Archiwum PAN, sygn. 45; w zbiorach rodziny; w Instytucie Józefa Piłsudskiego w Ameryce, zespół arch. 100.

dynastii mandżurskiej. Następnie podczas tygodniowego postoju w Pekinie oglądał miasto, pałace cesarskie w Mieście Zakazanym, grobowce chińskich cesarzy, cesarskie obserwatorium astronomiczne. Obserwował nabożeństwo w klasztorze lamajskim, modły buddyjskich mnichów nad morzem, obchody święta wodnego smoka. Najpewniej już z Pekinu wyruszył na zwiedzenie Chińskiego Muru.

17 maja misja dotarła do Szanghaju i zamieszkała w koncesji międzynarodowej. Frycz intensywnie wypełniał swoje obowiązki attaché prasowego, a w Chinach interesowało go dosłownie wszystko – obyczaje, stroje, krajobraz, architektura. Studiował historię narodu i kraju, zgłębiał sytuację polityczną. Malował obrazy, przedstawiające świątynie, budynki, wnętrza, ludzi. Chodził do teatrów i do biblioteki cesarskiej, gdzie zapoznał się z historią kaligrafii. Odwiedził wybitnego filozofa Gu Hongminga, odbywając z nim dysputy na temat cywilizacji chińskiej i europejskiej, rozprawiając również o dziejach Polski. Na wypoczynek udał się do słynnej z zabytków i urody miejscowości Hangzhou. Zwiedzał tu klasztor Schronienia Czystych Duchów i księżnicę, do której włączono cesarski księgozbiór.

W sierpniu Frycz opuścił Chiny, bo misja przeniosła się do Japonii. W Szanghaju pojawił się jeszcze we wrześniu, załatwiając sprawy służbowe zamiast chorego Targowskiego. Potem w lutym 1921 r. zatrzymał się tu przez kilka dni, w drodze powrotnej do kraju. Pożegnał się z chińskimi przyjaciółmi i ostatni raz zajrzał do teatru.

W okresie pobytu na Dalekim Wschodzie Frycz był już znanym i wszechstronnym twórcą. Malarz, grafik, karykaturzysta, twórca plakatów, sztuki użytkowej i sakralnej, dekorator wnętrz i wystaw, projektant mozaik, witraży i mebli, wszystkie swoje talenty zogniskował w pracach scenograficznych. W 1913 r. Arnold Szyfman powierzył jemu i Wincentemu Drabikowi kierownictwo działu dekoracyjnego w nowo wybudowanym Teatrze Polskim w Warszawie, gdzie Frycz projektował głośną oprawę scenograficzną do *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego, inaugurującego działalność tej nowocześnie wyposażonej sceny.

Nie ulega wątpliwości, że pobyt na Dalekim Wschodzie potraktował jako podróż studyjną i zawodową. Kiedy w 1921 r. powrócił do Warszawy, przywiózł w bagażu dużą ilość notatek i szybko zrobił z nich użytek. Już trzy tygodnie później w „Rzeczypospolitej” ukazał się pierwszy felieton Frycza o jego egzotycznej podróży, wzbudzając towarzyską sensację. W sumie napisał 60 szkiców, będących plonem pobytu w Chinach³.

Są one świadectwem rozległej wiedzy Karola Frycza o Państwie Środka – o jego historii, polityce, filozofii, literaturze, religii, przemianach ustrojowych,

³ 48 felietonów ukazało się w „Rzeczypospolitej” w latach 1921–1924, pozostałe były nieregularnie publikowane w różnych tytułach jeszcze w latach powojennych.

obyczajach i tradycji, zwyczajach kulinarnych, urodzie krajobrazu. Na wyodrębnienie zasługują refleksje dotyczące sztuki i architektury oraz teatru chińskiego. Frycz studiował w młodości architekturę i historię sztuki, co teraz znalazło wyraziste odbicie w opisach chińskich zabytków. Warto przy tym pamiętać, że na jego relacje zwracano wielką uwagę, bo był on jednym z pierwszych polskich twórców, który z autopsji poznał Daleki Wschód.

Na odmienny świat i inną kulturę Frycz reaguje jak człowiek teatru. Sytuacje i otoczenie postrzega niby fragmenty spektakli scenicznych, a wnętrza i stroje jak dekoracje teatralne. Widać też, że jest malarzem, gdyż tak subtelnie potrafi uchwycić kolory, odcienie barw i światła.

Oto impresje z Hongkongu: przed wpływającym do portu statkiem „wyłania się miasto, a raczej wizja miasta z nieprawdziwego zdarzenia, ni to fatamorgana, ni teatralna dekoracja do nieistniejącej sztuki.” W dzielnicy angielskiej: „przy ciężkie, lecz bardzo monumentalne gmachy [...] wszystkie odmiany elżbietańskiego renesansu, «jacob-stylu» i ponurego gotyku, żywcem nad chińskie morze przeniesione z Oxfordu czy Cambridge”⁴. A obok chińskie miasto, ruchliwe i barwne: „Uliczne mury giną pod szeregiem pionowo zawieszonych szyldów, długich jak piętrowy dom. Wiatr kołysze je z lekka na rzeźbionych wieszakach. Zielone i szafirowe powierzchnie szyldów łączą się w perspektywie w wiszące ściany, pokryte błyszczącą arabeską kunsztownie splecionych liter. Niezliczone wywieszki sklepowe, maski, koła i trójkąty, szklane kule, drewniane figury ludzkie, smoki i ryby, płaskie i wypukłe, złote i srebrne, czarne i barwne – migotliwą masą niepochwytanych z dala kształtów – wypełniają szczelnie przestrzeń nad głowami tłumów, zmieszane ze sznurami latarń i wachlarzy⁵. [...] Nieprzerwany szereg sklepów, gęstych jak łoża w teatrze z wyjmowaną na dzień ścianą frontową, tworzy boki wąskiej ulicy. Środkiem wiszą barwne flagi jak szereg paludamentów w «wolnej okolicy» na scenie”⁶.

„Chińczyk ma zamiłowanie w nadzwyczaj misternym układaniu towarów” – zauważa Frycz, podziwiając zmysł dekoracyjny i potrzebę estetyki w życiu codziennym. „A że blisko święta noworoczne – pisze dalej – co krok spotyka się ustawione na czerwonych drążkach, jakby feretrony, lekkie papierowe pagody, błyszczące jak krakowska szopka, złociste jak weselna różdżka bronowicka, pełne świecideł i wisiorów, strojne w migotliwe trzęsida, czuby pawich piór i skrawki tęczowych wstęg. Kulisi niosą miniaturowe ogrody z tekturowych pokraccznych drzew naszytych cętkami, lepionych przemyślnie z mieniących się piórek i paciorków. Pod drzewami siedzą lalki w szatach z brokatu; groźni rycerze

⁴ K. Frycz, *Ze środka świata*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 161.

⁵ *Ibidem*, nr 163.

⁶ *Ibidem*, nr 172.

i bladolice księżniczki, strzeżone przez skrzydlate smoki, lub srokate, cudaczne kukły chińskich aktorów i marionetek. Złotym deszczem iskier osypuje promień słońca te dziwa, nietrwałe jak kwiat, na nic nieprzydatne, ale odpowiadające najgłębszej potrzebie dekoracyjnego piękna, którego w najnędrniejszych nawet warunkach istnienia pożąda Chińczyk, jak ryba wody⁷.

Pekin ogląda najpierw z hotelu z perspektywy ósmego piętra. Dostrzega stąd gród współczesny, „bujny i bogaty [...] ujęty w ramy polichromowanych bram, błyszczący polewą majolik⁸, dalej klasztory lamajskie, Zakazane Miasto i dzielnice poselstw. Miastu Zakazanemu poświęci osobny szkic, traktując jego pałace, mury, bramy, pawilony i altany jako „najświetniejszą ekspozycję wszystkich szlachetnych cech i najbardziej charakterystycznych rysów architektury chińskiej”. Wyróżnia Pawilon Najwyższej Harmonii (nazywany przez Frycza Pałacem Najwyższej Zgody): „Ceglasto-czerwona kolumnada kreśli pionowo koralowe smugi gęstych słupów po ciemnowiśniowej głębi podcienia. Całe klawiatury kroksztynów, konsoli i podpór, zagmatwanych rytmicznie jak gęsto ze złotej koronki namarszczona kreza, podtrzymują olbrzymi cienisty okap. [...] Majolikowe smocze paszcze chwytają w żarłoczny pysk końce bogatej kalenicy, a sprężyste żółte ciała potworów, gdyby skapane w oliwie, wywijają na tle błękitu rozdwojonym ogonem, chroniąc Przybytek Zgody przed nawałą złych duchów⁹”.

Opisze też świątynie lamajskie, strzeżone przez „zębate mury i majolikowe bramy pięcioprzęśle”, a także „olbrzymie grzywiaste lwy, najeżone puklami skręconymi w ślimaka, z paszczą stężałą w konwulsyjnym kurczu grymaśnego uśmiechu, odlane z brązu”. We wnętrzu: „Zwikłane w bogaty ornament obłoki tła, wplecione weń skrzydlate chóry archanielskie, gmatwaninę tybetańskich napisów, zielone, usiane kwieciami pasy przedziałów, strojną miedzą dzielące pola malowideł, stapia mrok w złotolitą tkaninę”. Na tym tle ogląda posąg Buddy Maitreji: „Górna część ciemnozłoczonego tułowia wyłania się ze złoto-miedzianych osłon szaty snycerskiej roboty, spinanej sznurami dużych paciorów i wypukłych, szafirowych kaboszonów. Zwoje uczeptionej u bioder tuniki spowijają nogi. Snycerz, biegły vestiplica, udrapował je tak lekko, iż zdają się opadać samorzutnie w miękkie fałdy, zbiegając się rytmicznie w spięciach, a rozplywając poniżej w faliste półkola; a tak z kształtem ciała jednolicie związane, jak rowkowana powierzchnia doryckiej kolumny z jej trzonem. Zsunięte do siebie stopy Buddy stoją nad konchą lotosowej lilii o rozmiarach cebra, zazębionego brzegiem w potrójną koronę półłokciowych płatków. Z kwietnego kielicha wyrastają pomniejsze pąki na wężowych łodygach, pnąc się do kolan bóstwa. Z pępka

⁷ *Ibidem*, nr 164.

⁸ Idem, *Bardzo żywy trup*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 25.

⁹ Idem, *Zakazane Miasto*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 36.

wykwita lotos i tuli się do piersi, pokrytych wielorzędnym naszyjnikiem, którego bogate odnogi zwisają strojnym wisiosem aż po kolana.”¹⁰

Obserwacja posągów bóstw buddyjskich doprowadza do uogólniającego spostrzeżenia: „Zdolność zaczajania życia pod pozorami bezwładu, umiejętność celowego ukrywania tętna pulsu pod żółwią skorupą maski bez wyrazu, ale też i sztuka tajemnego, podskórnego ożywiania martwej formy nie dla wszystkich dostrzegalnym płomykiem wewnętrznym, to jedna, nie najmniej wybitna, z właściwości, jakie cechują zarówno twórców, co odbiorców religijnej rzeźby Wschodu azjatyckiego. W tej znamiennej właściwości tkwi może głębszy sens całej sztuki chińskiej”¹¹.

W Szanghaju Frycz zwrócił uwagę na herbaciarnię klubu mandarynów – architekturę ogrodową „nie służącą żadnym praktycznym celom, która miała być jedynie rozkosznym wypoczynkiem dla chińskiego oka; miała je bawić, cieszyć, zadziwić. [...] Kunszt architekta, rzeźbiarza, dekoratora, ogrodnika, wszystkich razem i każdego z osobna wysiłał się, by minimalną przestrzeń fikcyjnie poszerzyć wyrafinowanym podziałem na plany i poziomy. [...] Ten «klub» nie cieszy się uznaniem historyków sztuki – podsumowuje – pomijają go też milczeniem guidey i Baedekery. Niemniej stanowi niezmiernie ciekawy zabytek ginącego budownictwa chińskiego i jeden z najosobliwszych przejawów odrębnej logiki konstrukcyjnej, właściwej Chińczykom”¹².

Dwa szkice poświęca Frycz opisowi Chińskiego Muru, który wywarł na nim „potężne, niezatarte w pamięci wrażenie. Płyńie ono z jego nieskończoności i pozorów bezustannego ruchu”. Informacje z dziedziny historii Muru, jego topografii, wiadomości geograficzne, wzbogaca opisem materiału, z jakiego budowano poszczególne fragmenty. „Wzniesiono go na przemian z piaskowca, krzemienia, granitu i cegły. – pisze – Stał się wykładnikiem budulcowego bogactwa danej części kraju. Tu, pod Hankeu [Hankou], stawiano go z cegły, krajanej w wielkie pryzmy, o barwie ciemnoołowianej. Przekładano je wapnem tłustym, niezmiernie spoistym, które dziś jeszcze stalowym kleszczem trzyma płyty, odporne na lodowe zacieki i wichry tajfunów”¹³.

W Hangzhou podziwia dokładne odtworzenie klasztoru Schronienia Czystych Duchów – odbudowanego z ruin zabytku starochińskiej architektury, zniszczonego w czasie powstania tajpingów. W budowlach chińskich szczególną uwagę zwraca na konstrukcję dachu: „Wyrafinowany zmysł estetyczny Chińczyka poddał krawędzie tinga lekkiemu wklęsnięciu, dając w nim wyraz elastycznego uchylenia się wiązań pod naciskiem pokrywy. Dalszym a konsekwentnym następstwem

¹⁰ Idem, *Chińskie bogi*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 71.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Idem, *Ze środka świata*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 177.

¹³ Idem, *Chiński Mur*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 352.

wklęsłych kantów było podgięcie w górę narożników, jakby podrzuconych sprężystym odruchem¹⁴. Interesuje go także powtarzający się motyw dekoracyjny, jakim jest smok, „lepiony przez dzieci i dorosłych z papieru i ryty w marmurze na stopniach cesarskich pałaców, malowany na porcelanach, dekoracjach teatralnych i stropach świątyń, cyzelowany w złocie i odlewany w brązie, nakładany w lace i haftowany na szatach dostojników, lśniący w herbie cesarskim i rzezany na burcie łodzi ubogiego rybaka¹⁵. Tłumaczy jego symbolikę – w legendzie, mitologii i sztuce chińskiej.

Wreszcie porusza problem wymiany form plastycznych między Europą i Wschodem, a szczególnie następujące zjawisko: „przeniesione wcale wiernie i przeszczepione na europejski kontynent snycerskie formy rzeźby chińskiej i chińskie reminiscencje architektoniczne, wydały najegzotyczniejszy kwiat sztuki europejskiej – rokoko. Wchłonawszy chińskie «panneaux» dekoracyjne, skopiowawszy sploty ażurowych rzeźb, formy ceramiczne i stolarskie, «ramaże» z tkanin mandaryńskich szat, przetopiono to w Europie w styl pełen wdzięku, a później zapomniano po części, skąd się ten «Louis XV» wziął”. Z drugiej strony w chińskiej sztuce stosowanej pod wpływem europejskim popularne stały się „malatury na porcelanie, przedstawiające czułe pary chińskie w białych perukach. Na talerzach i wazach siedzą w boskietach malowane damy a paniers ze skośnymi oczami i uśmiechają się do chińskich kawalerów na czerwonym obcasie¹⁶.

W ciągu całego pobytu w Chinach Frycz z pasją ogląda przedstawienia teatralne. „Przeciętny spektakl – wspominał – zaczynał się o godzinie dziewiątej rano i trwał do zmroku – a widowiska te wytrzymałem z napiętą uwagą”. Zauważył, że Chińczycy przepadają za teatrem, do którego chodzą w towarzystwie całych rodzin, razem z małymi dziećmi. „Krwiożercze walki wojowników, zachłanne na małżeńskie szczęście nierządnice o wykwintnych formach panny z dobrego domu, sceny miłosne lub sprośno-komiczne, nie demoralizują tu dziecka – pisał – lecz oswajają ze wszystkim, co ludzkie. A jeżeli nie uśnie przed końcem spektaklu, dowie się, że wszelkie zło będzie w ostatnim akcie pokarane¹⁷.

Chodził do dużych teatrów w Pekinie i Nankinie, w budowlach naśladowujących gmachy europejskie. Odwiedzał naprzeciwko hotelu teatr, w którym grano tragedie z XVII i XVIII w. Chodził w Szanghaju i Tianjinie do małych teatrzyków w dzielnicach cudzoziemskich. Oglądał również przedstawienia, urządzane kilka razy w roku przez stowarzyszenia i gminy lub korporacje opiekujące się świątyniami.

„Główną część widowiska – opisywał – stanowią dawne utwory, liczące po kilka wieków scenicznego żywota. Sytuacje są prawie analogiczne. Jest w nich

¹⁴ Idem, *Jaki dach, taki dom*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 54.

¹⁵ Idem, *Chiński smok*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 45.

¹⁶ Idem, *Ani zimny, ani gorący*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 79.

¹⁷ Idem, *Maitre d'hotel* z Szanghaju, „Świat” 1932, nr 8.

zawsze niesłusznie szkalowana ofiara, czarny intrygant, szlachetny wybawca, zwykle młody książę, wodzowie wrogich sobie wojsk i liczne zastępy żołnierzy. Niemal zawsze odbywa się jedna scena w sądzie, niekiedy niezmiernie długa, dająca ofierze sposobność do długiej skargi¹⁸. Na spektakl składa się sztuka historyczna i jedna lub dwie współczesne farsy. Mężczyźni grają również wszystkie role kobiece; tylko w farsach w teatrach cudzoziemskich występują już aktorki. Ważnym elementem widowiska są popisy choreograficzne. „Konieczna jest znajomość symbolicznego znaczenia ruchów – zauważał – Każdy gest bowiem ma swe znaczenie i stanowi niejako drugi, pomocniczy język, informujący widza o treści sztuki”. W wywiadzie mówił o „bezgranicznej pomysłowości w dziedzinie mimiki i gestykulacji. [...] świat widm, zjaw, strachów i cały skarb cichych uczuć czy żądz, cały milczący trésor des humbles triumfuje i czaruje w teatrze wschodnim ponad możliwość opowiedzenia tego nieudolnym słowem¹⁹”.

Spektakle odbywają się bez żadnej oprawy scenicznej i bez kurtyny. Natomiast szaty i charakterystyka twarzy są niezwykle barwne i wzorzyste. W dużych teatrach pod wpływem europejskim pojawiają się czasem dekoracje. Frycza szczególnie interesują „dekoracje-mity z dziwactwem i fantazją kostiumów wybornie stopione”. Opisz scenę bitwy, rozgrywanej „na tle płasko i bez cieniów namalowanych szeregów namiotów, których nieprzeliczone rzędy ginęły po fantastycznych skałach i górach. Namioty łączyły jakieś zębate, białe motywy ornamentacyjne, a nad nimi czerwone i żółte chorągwie i sztandary malowane z tą samą intensywnością tonu na pierwszym, co na ostatnim planie, miały coś równie niesamowitego, jak zatknięte na plecach wojowników błyszczące chorągwie. Łagodny rezedowy ton zieleni i *sui generis* konwenans w traktowaniu liści i pni, malowanych lekko i rozlewnie, naśladują bardziej malowidła na jedwabiu niż naturę. [...] tło, które oznacza wszelkie wnętrza, bywa czasami niezmiernie malownicze i efektowne. Jedna ze sztuk rozgrywała się na ścianie zielonej jak peperment, zahaftowanej i pomalowanej na kształt starego haftu, gęsto zasianego małymi lusterkami i szklanymi kamykami. Korowody olśniewających kostiumów na tym tle wyglądały jak z nieprawdziwego zdarzenia²⁰”.

Opisz również spektakle, w których wprowadza się do gry wodę. „Naiwnie i pomysłowo zarazem rozpinają dużą przestrzeń powłoki gumowej, pod którą leży kilkunasztu ludzi i rękami i nogami «wydymają fale», to jest wznoszą powierzchnię zalanej wodą gumy, wprawiając wodę w ruch²¹”.

Czasem ogląda sztuki europejskie. Wspomina spektakl *Damy kameliowej* Dumasa i *Kupca weneckiego* Szekspira, wystawionego we współczesnych europej-

¹⁸ Idem, *O teatrze i sztuce*, wybrał i wstępem opatrzył A. Woycicki, Warszawa 1967, s. 265.

¹⁹ *Ibidem*, s. 201.

²⁰ *Ibidem*, s. 275.

²¹ *Ibidem*, s. 275–276.

szych ubiorach. Opisze też wieczory kabaretowe – w szanghajskim dancingu z występem rzewnej śpiewaczki z moskiewskiego zespołu Letuczaja Mysz (Nietoperz) oraz drugi: z melodeklamacją i kupletami. Ostatnim przedstawieniem, jakie oglądał w Szanghaju, była sztuka współczesna *Chciwość przyczyną zbrodni, czyli zabójstwo śpiewaczki*, oparta na autentycznym wydarzeniu sprzed pół roku. Sztukę grano w klasycznych kostiumach, w konwencji form i symbolach gestu ustalonych od stuleci. „Realizm także może nie mieć granic” – uznał Frycz, stwierdziwszy, że zgodnie z zapowiedzią w programie „siostrzenicę śpiewaczki gra jej autentyczna krewna” – dziewczynka, sprzedana przez dziadka przedsiębiorcy teatralnemu²².

O teatrze chińskim Frycz wygłosił 20 listopada 1921 r. w Towarzystwie Higienicznym w Warszawie odczyt, zorganizowany przez ZASP. Ilustrację wykładu stanowiły fragmenty chińskich utworów dramatycznych, recytowane przez Stanisławę Umińską i Antoniego Siemaszkę. Drugi podobny odczyt odbył się w Klubie Artystycznym w hotelu Polonia. O sztuce i teatrze chińskim będzie Frycz fascynująco opowiadać na wykładach w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, na spotkaniach malarzy. W teatrach uchodził za specjalistę od wszelkiej tematyki chińskiej. A że miał lekko skośne oczy i był tajemniczy, za kulisami nazywano go Chińczykiem.

W jego dekoracjach do *Kobiety, która zabiła Garricka* w Teatrze Polskim w Warszawie (1921) rozpoznano motywy chińskie w rekwizytach wnętrza salonu i w widoku rozciągającym się z tarasu na dziwny kolorystycznie pejzaż górski i szafirowe morze. Również w Teatrze Polskim w Warszawie opracował Frycz scenografię do *Mandaryna Wu Vernona i Ovena* (1927). Premierę poprzedziły komunikaty prasowe, zapowiadające dekoracje i kostiumy „etnograficznie wierne”, możliwe dzięki znanstwu Frycza w dziedzinie kultury Chin, ujawnionej w szkicach o Państwie Niebieskim. W *Ptaku Szaniawskiego* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1935) ubrał studenta, syna konsula chińskiego, w kimono, a jego pokój na poddaszu rozświetlił egzotyczną barwnością. W sztuce Ławreniewa *Za tych, co na morzu* w Teatrze Domu Wojska Polskiego w Warszawie (1949) pokazał na scenie morze w taki sposób, jaki oglądał w Chinach: pod rozpiętą powłoką gumową leżało kilku chłopców, którzy wprawiali ją w ruch, imitując wznoszenie się morskich fal. W Operze Wrocławskiej przygotował oprawę scenograficzną baletu Gliera *Czerwony mak* (1950), którego akcja rozgrywa się w Chinach w latach Kuomintangu. Kolejne odsłony przedstawiały port chiński i nabrzeże z latarniami, wnętrze kabaretu, chińskie miasto, taras herbaciarni, fantastyczne ptaki-feniksy. W Teatrze Współczesnym w Szczecinie w sztuce *Na południe od 38 równoleżnika* Dai Tianchuna (1954) wprowadził w dekoracji chińską dżonkę, dach kryty wypukłymi szafirowo-żółtymi dachówkami, egzotyczne drzewka

²² Idem, *Ze środka świata*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 356.

i lampiony. Nie doszło do realizacji zapowiadanej przez Lidę Zamkow w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku sztuki *Dziewczyna o białych włosach* He Jingzhi.

„Rozkochał się w kulturze chińskiej, był Chinofilem”²³, zaświadczył o Fryczu Juliusz Osterwa.

Lidia Kuchtówna

Karol Frycz's Impressions of Chinese Art and Theatre

Karol Frycz (1877–1963) stayed in China in 1920 as the press attaché to the Polish diplomatic mission in the Far East. He was then well-known stage designer and he treated his stay in China as a field of study.

On his return to Warsaw he published sixty essays on China in the press. They were reflections upon the people, national history, customs, landscapes, architecture and Chinese art. He wrote, for example, about imperial palaces in Beijing, tombs of the emperors, lamaseries, the Chinese Wall, the town of Shanghai, ancient monuments in Hangzhou, theatre performances in Beijing, Nanjing, Shanghai and Tianjin.

Frycz's contacts with the Chinese theatre and art influenced his works and theatre productions.

²³ J. Osterwa, „Dziennik. Grudzień 1939–1940 – Styczeń”, rkps w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie.

Stefania Skowron-Markowska

Uniwersytet Wrocławski

Korzenie szamańskie wybranych rekwizytów w teatrze chińskim

Teatr od zawsze był formą „oczyszczenia” dla widzów, a także i aktorów przedstawienia. Starożytne *katharsis* stanowiło moment, kiedy dotarcie do specyficznej sfery *sacrum* stało się możliwe nawet dla zwykłego, świeckiego człowieka. Przedstawienia były często wrotami do innego, niezwykłego świata, pełnego magii i tajemnicy. W wielu przypadkach podłożem i zarazem początkiem aktywności teatralnej były obrzędy i ceremonie szamańskie, w których obcowanie ze światem duchów i demonów wymagało współpracy z nimi, a w związku z tym także odpowiedniego przygotowania pod względem psychicznym oraz odpowiednich przyrządów lub rekwizytów. Ewolowały one stopniowo, zmieniając swoją wymowę symboliczną, a czasami i formę.

Chiński teatr egzorcystryczny (*nuoxi*)

Najbardziej „nasiąknięty” tradycją szamańską jest w Chinach teatr egzorcystryczny *nuoxi*. Jak pisze Izabela Łabędzka, „proces formowania się teatru obrzędowego jest powolny i rządzi się własnymi prawami. Przebiega od rytuałów egzorcystrycznych (*nuoxi*), przez egzorcystryczne tańce (*nuowu*), które zawierają elementy prostych działań aktorskich, aż do pełni rozwiniętych form teatralnych. [...] Teatr egzorcystryczny jest pod wieloma względami tworem synkretycznym. Wyrastając na gruncie szamanizmu, swobodnie wchłania i przekształca elementy taoizmu, buddyzmu, a nawet innych typów teatru, literatury popularnej, legend i mitów. Sięga do bogactwa ludowej muzyki, tańców, sztuki wędrownych opowiadaczy, cyrkowych popisów [...]. Chociaż szamanizm występował na znacznym obszarze starożytnych Chin, to jednak nie wszędzie istnienie obrzędów szamańskich prowadziło automatycznie do wykształcenia się teatru egzorcystrycznego”¹.

¹ I. Łabędzka, *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*, Poznań 1999, s. 16–20.

Badacze tematu wyróżniają sześć kręgów kultury szamańskiej:

1. Szamańska kultura Chin Północnych (*Beifang saman wenhua*), która jest najbardziej zbliżona do szamanizmu syberyjskiego;
2. Kultura egzorcytyczna Równiny Centralnej (*Zhongyuan nouwenhua*), jedna z najlepiej udokumentowanych i zbadanych tradycji szamańskich;
3. Szamańska kultura państwa Ba i Chu (*Ba-Chu wuwenhua*). Podczas okresu Wiosen i Jesieni zajmowała obszary w dolinie Changjiangu;
4. Szamańska kultura państw zamieszkałych przez ludy Baiyue (*Baiyue wuwenhua*) w Chinach Południowo-Wschodnich;
5. Kultura przedbuddyjskich religii bon oraz buddyźmu w Tybecie i prowincji Qinghai (*Qing-Zang benfo wenhua*);
6. Kultura egzorcytów Rejonów Zachodnich².

Bez wątplenia główną rolę odgrywała tu postać szamana, człowieka, którego charyzma oraz umiejętności stanowiły o pomyślności odbywanego rytuału. Nie każda też ceremonia czy rytuał były możliwe do zaprezentowania „świeckim”, ludziom nienależącym do kręgu szamańskiego.

Już w Chinach starożytnych pojawiali się czarownicy, czarownice, media, egzorcyści itp. Zdarzali się także szczególnie ważni w kontekście tych rozważań osobnicy, którzy odbywali „podróże duchowe”, rozwijając swój świat przeżyć wewnętrznych. Wedle tradycji chińskiej, pierwszym „latającym” był cesarz Shun (2258–2208 według chronologii chińskiej). Tę rzadką sztukę „latania jak ptak” objawiły mu córki cesarza Yao. Umiejętność mentalnego szybowania była bardzo pożądana u Władcy, który powinien mieć też cechy dobrego maga³.

Zadaniem szamanów chińskich, podobnie jak „klasycznych” syberyjskich, było utrzymywanie kontaktów z duchami zmarłych, pośredniczenie (mediacja) pomiędzy światem bogów i ludzi, leczenie, przepowiadanie przyszłości. Odbywali także w tym celu podróże do Więzienia Ziemi, *Diyu* (Piekła)⁴. Służyć temu miały m.in. tańce, śpiewy, muzyka⁵. Od najdawniejszych też czasów istniał pewien podział funkcji – szamanki (*wu*) zajmowały się najczęściej rytuałami związanymi z płodnością i żyznością, były więc odpowiedzialne za „gospodarowanie” deszczem. Ich ekstazy taniec w promieniach palącego słońca miał sprowadzić życiodajne krople⁶. Szamani (*xi*) zajmowali się głównie wypędzaniem złych duchów. Moc egzorcytyczna owych szamanów wynikać miała z faktu, iż uważano ich za opętanych przez duchy (*shen*). Dawały one im boską zdolność wypędzania lub niszczenia

² *Ibidem*, s. 17.

³ M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 443–445.

⁴ *Zaświaty i krainy mityczne*, red. M. Sacha-Piekło, Kraków 1999, s. 94–95.

⁵ I. Łabędzka, *op. cit.*, s. 25.

⁶ *Ibidem*, s. 25.

czenia demonów (*gui*). Wierzono również, że szamani owi kumulują w sobie wielkie ilości pierwiastka *yang*, kojarzonego w Chinach ze słońcem, męskością i energią⁷. Podobnie szamani syberyjscy posiadają swoich mistycznych awatarów, często pod postacią zwierząt, które także zwiększają ich osobiste moce w walce ze złymi duchami.

Według taoistów ten stan „opętania” był raczej wynikiem ekstazy, do której pierwszy krok stanowił taniec⁸.

Typy odprawianych egzorcyzmów

Chińscy badacze teatru egzorcystycznego wyróżniają cztery grupy rytuałów egzorcystycznych. Są wśród nich rytuały ludowe (*minjiannuo*, *baixingnuo*), które były rozpowszechnione już wśród społeczności prehanowskich. Konfucjusz nazywał je „egzorcyzmami wieśniaków” (*xuangrennuo*)⁹. Osobną klasę stanowią egzorcyzmy pałacowe lub urzędnicze (*gongtingnuo*, *guannuo*), pośród których najważniejsze były wielkie egzorcyzmy, które urządzano na dworach władców raz w roku od epoki Zhou aż po Song¹⁰. Egzorcyzmy wojskowe – *junnuo* podkreślały silnie swój aspekt militarny. Tu na czele rytuału stał *fangxianshi*, związany z bóstwem wojny. Wyposażony był nie tylko w broń, która służyła mu podczas walki z demonami, ale także w specjalną maskę (o której będzie jeszcze mowa). Ostatnim rodzajem egzorcyzmów były rytuały świątynne, które akcentowały przede wszystkim aspekty religijne¹¹. Z każdego z wymienionych typów mogły się rozwinąć specyficzne formy teatralne.

Rekwizyty teatralne o korzeniach szamańskich

Chodzi tu przede wszystkim o grupę przedmiotów, które stanowią swoiste artefakty. Wykorzystywane są dziś w przedstawieniach dla podkreślenia funkcji lub misji danej postaci kreowanej przez aktora, zaś u szamańskich podstaw rytuału spełniały funkcje uświęcone lub mediacyjne.

Maska

Szamańskie początki maski w Chinach związane są z powszechną wśród kultur plemiennych tradycją dekapitacji ciała wodza lub wroga, także przodka lub zwierzęcia, w celu przejęcia przez żyjących mocy życiowej zawartej w głowie

⁷ *Ibidem*, s. 26.

⁸ M. Eliade, *op. cit.*, s. 446.

⁹ I. Łabędzka, *op. cit.*, s. 35.

¹⁰ *Ibidem*, s. 36.

¹¹ *Ibidem*.

zabitego. Przypisywano jej także moc odganiania demonów. Transformację szczątków ludzkich w maskę teatralną przedstawia legenda mniejszości Tuja z prowincji Guizhou, w której to opowieści dziecko znajduje w rzece dwie piękne głowy zakochanej pary. Okazuje się, że mają one cudowną moc uzdrawiania, zaś wdzięczni im za pomoc wieśniacy czczą je poprzez taniec i śpiew¹². Podobnie malowanie twarzy mogły mieć szamańskie znaczenie: już za czasów dynastii Han (206 p.n.e.–220 n.e.) organizowano wielkie procesje, w których brali udział mężczyźni o twarzach pomalowanych na czerwono, zielono i czarno. Włosy mieli w nieładzie, na szyjach zaś zawieszono zwoje żywych węży, które uważano za inkarnacje generałów Niebiańskiej Armii. Ten sposób charakteryzacji uważa się za zapożyczony od syberyjskich szamanów za pośrednictwem prastarej formy szamanizmu bon¹³.

Maski dawały szamanom niezwykłą możliwość zmiany tożsamości: zakładając maskę danego zwierzęcia, szaman „wchodził” w nie, widział jego oczami, słyszał jego uszami. Często maski takie wykonywane były wprost z upolowanych zwierząt. Podczas panowania dynastii Zhou *fangxiangshi* zakładał na głowę konstrukcję, która była najprawdopodobniej spreparowanym niedźwiedzim łbem, resztę zaś swojego ciała okrywał skórą niedźwiedzia¹⁴. Głowa ta mogła być noszona wysoko, oparta na czole. Być może była ona zamocowana na stałe na owej konstrukcji lub tylko czasowo. Istnieje kilka hipotez na temat materiałów, z których wykonywano maski dla *fangxiangshi*. Niektórzy badacze twierdzą na podstawie wykopalisk, iż maski te wykonywano ze złota, z brązu lub z brązu i złota (tu złote miały być tylko oczy). Ich zdaniem maski te służyły do dekoracji posagów, zaś człowiek zakładał inną maskę, której konstrukcję sztucznej głowy zasłaniał kawałek czerwonego materiału, zastępujący z czasem niedźwiedzią głowę. Reszta ciała nadal pozostawała okryta skórą niedźwiedzia. Maski te zazwyczaj były brzydkie, ich szpetota miała jednak charakter pozytywny. Służyła przecież odstraszeniu złych demonów¹⁵.

Specyficzne są także maski z prowincji Guizhou, będące rekwizytem w popularnej *Sztuce o przemianie ludzi*. Wszystkie one są owalne, mają wypukłe czoła, długie, szerokie nosy, podłużne i skośne oczy, małe usta. Są wykonane bardzo prosto, by podkreślić pojawienie się dziewczycy i nie w pełni ukształtowanych przodków ludzi. Produkowane są z drewna azaliowego lub lakowego. Tu należy podkreślić ważny sam w sobie fakt, że maski te są wzorami przodków. Zakładając je, aktor może wcielić się w przodka i przekroczyć mityczne granice czasu¹⁶. Warto

¹² *Ibidem*, s. 30.

¹³ M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003, s. 238.

¹⁴ I. Łabędzka, *op. cit.*, s.41.

¹⁵ *Ibidem*, s. 42.

¹⁶ *Ibidem*, s. 70–71.

tu także wspomnieć o maskach z prowincji Guangxi, przedstawiających Manghao, przodka i bóstwo opiekuńcze Miao z Rongshui. Był on bardzo szpetny, posiadał dodatkowo kosmaty strój. Jego postać była symbolem długowieczności¹⁷.

Niezwykła otoczka mistyczna towarzyszy także produkcji i przechowywaniu masek z powiatu Anshun, wykorzystywanych w teatrze *dixi*. Najważniejszym wydarzeniem jest tutaj otwarcie skrzyni przed samym przedstawieniem, nazywane także „zaproszeniem masek”. Dzieje się to w dzień ustalony za pomocą wróżb jako pomyślny. W transporcie skrzyni biorą udział wszyscy aktorzy, którzy następnie ustawiają się po obu stronach skrzyni, składają ofiary z wina, kadzidła, jedzenia, znaczą ją krwią koguta. Następnie maski są wyjmowane i układane pieczołowicie na stole. Przebywanie w pobliżu wyłożonych masek jest zabronione dla osób postronnych, a zwłaszcza dla kobiet, gdyż swoją obecnością mogą narużyć ich sferę *sacrum*. Przed 1949 r. naruszenie tego zakazu mogło skończyć się dla delikwenta obłożeniem klątwą, pobiciem, a nawet utopieniem w rzece. Im starsza była maska, tym większą mocą była wysycona¹⁸. W Guichi dodatkowym elementem „zaproszenia masek” było obejście wsi wraz z nimi. Każde odwiedzane gospodarstwo musiało przygotować odpowiedni ołtarz, na którym można było złożyć maskę. Po powrocie do świątyni maski umieszczano na specjalnym stole¹⁹. W Guizhou podczas ceremonii otwarcia skrzyni z maskami aktorzy nie powinni stać naprzeciwko niej, gdyż mogłyby wydostać się z niej „złe” moce. Aby temu zapobiec, wystrzeliwuje się fajerwerki i uderza w bębny. Maski wyciąga się w określonej kolejności i wiesza na ścianie. Po zakończeniu przedstawienia owija się je w papier, układa w skrzyni i przez rok trzyma w świątyni przodków²⁰.

Wykonywanie masek także wiązało się z przestrzeganiem pewnych tabu: rzeźbiarz musiał ustawić stół w odpowiednim miejscu, rozłożyć na nim kadzidła, około dwa kilogramy ryżu, w którym zatknięte były jego narzędzia przeznaczone do rzeźbienia oraz wino i ofiary przeznaczone dla bóstw. Artysta pracował najczęściej samotnie, po skończeniu zaś pracy składał maski w świątyni i znaczył je krwią koguta, wypowiadając stosowne formuły. Często do skrzyń z maskami wkładano także małego rzeźbionego strażnika, by strzegł cennych wizerunków²¹.

Strój

„Strój sam w sobie wyobraża religijny makrokosmos, jakościowo różny od otaczającej przestrzeni świeckiej. Z jednej strony, stanowi prawie pełny system

¹⁷ *Ibidem*, s. 119.

¹⁸ *Ibidem*, s. 104.

¹⁹ *Ibidem*, s. 160.

²⁰ *Ibidem*, s. 164.

²¹ *Ibidem*, s. 105.

symboliczny, a z drugiej, przez konsekrację, nasycony jest różnorodnymi siłami duchowymi, a przede wszystkim «duchami». Przez sam fakt przywdziania go – lub manipulacji zastępującymi go przedmiotami – szaman przekracza przestrzeń świecką, przygotowując się do wejścia w kontakt ze światem duchowym. Na ogół przygotowanie to jest niemal konkretnym wprowadzeniem w ten świat, gdyż strój przywdziewa się po wielu przygotowaniach, tuż przed transem szamańskim²².

Elementy szamańskie w kostiumie teatru chińskiego uwidaczniają się przede wszystkim w prostej, czasami wręcz prymitywnej formie. Głównymi surowcami i dodatkami są zwłaszcza materiały pochodzące bezpośrednio od zwierząt, które same w sobie zawierają pewien ładunek świętej mocy, jaka dana jest każdemu stworzeniu, a która pozostała częściowo w skórze zabitego zwierza. W Chinach, podobnie jak w przypadku szamanizmu syberyjskiego, częstym surowcem jest skóra wilka lub niedźwiedzia²³. Występowanie tej ostatniej jako formy stroju w etnologii znane jest jako *bear ceremonialism*, w Azji najbardziej rozpowszechnione właśnie w rejonie Syberii i pośród Ajnów²⁴. Jak zauważa Eliade, „[...] naśladując chód zwierzęcia lub przywdziewając jego skórę, osiągnano ponadludzki sposób bycia. Nie chodziło o cofnięcie się do czystego «życia animalnego»: zwierzę, z którym się identyfikowano, było już nosicielem pewnej mitologii; było w istocie Zwierzęciem mitycznym, Przodkiem lub Demiurgiem. Stając się tym mitycznym zwierzęciem, człowiek stawał się czymś dużo większym i potężniejszym od siebie»²⁵. W stroju wykonanym ze skóry niedźwiedzia przedstawiany był zwłaszcza mistrz wielkich egzorcyzmów, *fangxiangshi*²⁶.

Bęben

W szamanizmie syberyjskim bęben stanowi niezwykle ważny atrybut szamana. Jego dźwięk odstrasza złe demony, pozwala także szamanowi wpaść w trans, aby mógł udać się do krain zamieszkałych przez istoty mające wpływ na ludzkie życie. W obrzędowości chińskiej i w przedstawieniach teatralnych bęben (*dagu*)²⁷ jest także jednym z głównych instrumentów. Szczególnie mocno jego obecność akcentowana jest w momentach walki aktora z demonami, co jest dowodem na powiązanie go ze sztuką szamana. Dźwięk chińskich bębnów podobny jest bowiem do odgłosu grzmotu, stąd jego niewątpliwa siła egzorcy-

²² M. Eliade, *op. cit.*, s. 154.

²³ *Ibidem*, s. 185.

²⁴ *Ibidem*, s. 453.

²⁵ *Ibidem*, s. 455.

²⁶ I. Łabędzka, *op. cit.*, s. 39.

²⁷ *Ibidem*, s. 243.

styczno–odstraszająca²⁸. W rytmie bębnow odbywa się dobrze znany noworoczny taniec lwa (*shiwizu*)²⁹. Bicie w bębny jest formą zaproszenia dla dobrych duchów, zaś przestrogą i ostrzeżeniem dla złych³⁰.

Broń

Podczas przedstawień, w których dochodzi do walki z demonami, często rekwizytem jest także broń. Stanowi ona pomoc w walce, do jakiej dochodzi pomiędzy aktorem a demonem (szamanem a demonem). Do najskuteczniejszych w walce z demonami można zaliczyć sztylety, miecze o dwóch ostrzach, miecze zrobione z monet, łuki i strzały z drewna brzoskwiowego, kije, pałki³¹. Nóż stanowi tu symbol szamańskiej władzy³². Związane są z nim zarówno rytuały inicjacyjne szamanów, jak i te związane np. z przepędzaniem chorób. Obrzęd ten pochodzi od Lolów z południowego Yunnanu i wykonywany jest podczas zagrożenia epidemią. Buduje się wówczas podwójną drabinę z 36 noży (*caidao*)³³, po której szaman wchodzi boso na górę. Dodatkowo rozgrzewa się wówczas jeszcze do białości żelazne lemieszce, po których szaman musi również przejść³⁴. Obrzęd inicjacyjny nowego szamana przebiegał podobnie, kroczył on jednak po drabinie złożonej z 12 szabel³⁵.

Dużą rolę w walce z demonami odgrywa także bawoli róg (*niujiào*), który wykonany był ze zwierzęcego rogu zakończony specjalnym drewnianym ustnikiem. Aktor, a wcześniej szaman, dął w róg, by przyzwać dobre duchy, a odpędzić złe. Gra na tym instrumencie obwarowana była licznymi przykazaniami; złamanie jednej z zasad groziło fiaskiem wezwania. Podczas walki ze złymi duchami używano także boskiego bata (*shenbian*) z korzenia bambusa, boskiej laski (*shengun*), określanej także mianem laski mistrza-przodka (*zuishigun*) oraz łańcucha do krępowania demonów, który składał się z 36 ogniwi (*lizani*)³⁶.

Specjalną bronią był miecz, którym szaman przepędzał złe demony. Aby stworzyć taki magiczny oręż, należało zwykły miecz posmarować krwią kobiety, która nosiła w sobie męskiego potomka, wypowiedzieć odpowiednią formułę oraz przekuć miecz³⁷.

²⁸ W. Eberhard, *Symboli chińskie. Słownik*, tłum. R. Darda, Kraków 2001, hasło *bęben*, s. 25.

²⁹ I. Łabędzka, *op. cit.*, s. 69.

³⁰ *Ibidem*, s. 83.

³¹ J.J.M. de Groot, *Religious System of China*, Leyden 1892–1910, vol. 6, s. 991–999.

³² I. Łabędzka, *op. cit.*, s. 80.

³³ *Ibidem*, s. 84.

³⁴ M. Eliade, *op. cit.*, s. 437.

³⁵ *Ibidem*, s. 449.

³⁶ I. Łabędzka, *op. cit.*, s. 88.

³⁷ W. Eberhard, *op. cit.*, hasło *miecz*, s. 155.

Interesującym jest także zwyczaj zatykania z tyłu kostiumów generałów chorągwi w tzw. przedstawieniach militarnych. Miały one oznaczać symboliczną walkę z demonami³⁸.

Szamanizm chiński bardzo mocno wpłynął na kształtowanie się pewnych zjawisk i rekwizytów w obrębie teatru chińskiego, przekazując często niemal gotowe wzorce przedmiotów charakterystycznych dla danych postaci. Poprzez postać szamana-aktora wprowadzał także obecność żywego ucieleśnienia mocy szamańskiej, obcowanie ze sferą *sacrum*, co stanowi podstawę *katharsis*. Kontakt z szamanem był bowiem wielkim przeżyciem duchowym, podobnie jak ma to miejsce współcześnie u chińskich mieszkańców wiosek przy spotkaniach z aktorami tradycyjnych scen chińskich. Aktor, człowiek biorący udział w przedstawieniu, „wychodzi” poza ramy społeczne, staje się emisariuszem mistycznych sił, wciela się w dawno nieżyjącego lub zgoła mitycznego przodka. Wraz z jego wyglądem i rekwizytami, przejmuje jego osobowość, prowadzi jego życie na scenie, walkę z jego przeciwnikami. Zdarza się także, że aby przygotować się do takiej roli odpowiednio, aktor spędza długie chwile w odosobnieniu, kontemplując swe przysze „wcielenie”.

Pomocą w odtwarzaniu specyficznych ról są rekwizyty, które „podążają” za postacią, stanowią o jej charakterystycznych cechach. Bardzo często są podstawą ich scenicznej „mocy”, orężem symbolicznym lub fizycznym, bez którego bój ze złymi mocami czy wrogami ludzkimi zakończyć się może porażką. Użyte przez doskonałego w swej sztuce aktora potrafią nawet współczesnego widza przenieść w czasie do chwili, kiedy sztuki teatralne były czymś więcej, niż tylko rozrywką czy regionalną ciekawostką dla zagranicznych turystów. Nastrój chwili pozwala wtedy dostrzec mistyczny, szamański wymiar jednego z przedstawień, które kiedyś być może regulowało ważne sprawy społeczne czy religijne.

Stefania Skowron-Markowska

The Shaman Roots of Some Accessories in Chinese Theaters

The world of Chinese theatre has always been mysterious and full of magic, not only in metaphor. The performances, that have been playing on different stages have not only the aesthetic role, but are also a kind of mental catharsis. Their special role played in the past concerned to special rituals, often shaman ones that took place in time of mediation, special occasion in human life, for contact with the Highest Creature. In ancient times the leading role of that kind of performances belonged to shaman, who had to take care of his/her people

³⁸ M. Steiner, *op. cit.*, s. 236.

Agnieszka Mikrut-Żaczekiewicz

Uniwersytet Jagielloński

Między Piątą i Szóstą Generacją filmowców chińskich – ewolucja poetyki i tematyki we współczesnym kinie chińskim

Współczesne kino chińskie dało się poznać publiczności międzynarodowej za sprawą reżyserów tzw. Piątej Generacji filmowców, których sztandarowe dzieła zdobywały najważniejsze nagrody filmowe świata. Wystarczy tu wymienić nagrodę Złotego Niedźwiedzia w Berlinie i Srebrnego Lwa w Wenecji dla Zhanga Yimou kolejno za *Czerwone sorgo* i *Zawieście czerwone latarnie* czy nagrodę Złotego Leoparda w Locarno dla *Żółtej ziemi* oraz Złotą Palmę i Złoty Glob dla *Żegnaj, moja konkubino* – dwóch filmów Chena Kaige. Od pojawienia się na arenie międzynarodowej dzieł reżyserów tej generacji, kino chińskie wkroczyło w świat i do chwili obecnej kontynuuje triumfalny pochód. Artyści Piątej Generacji nie usunęli się bowiem w mrok i nadal tworzą dzieła ciekawe, zaś ich młodszy koledzy, choć rozpoczynali drogę twórczą w cieniu mistrzów, odnaleźli własne miejsce w kinie światowym. Tak jak poprzednicy, zyskali uznanie publiczności oraz krytyków i zdobywają nagrody na prestiżowych festiwalach. Od 20 lat kinematografia chińska niezmiennie odnosi zatem sukcesy artystyczne i kasowe, co oznacza, że stale prezentuje wysoki poziom. Istotne jest, iż kino Państwa Środka przez dwie dekady nieustannie się zmienia, co można zauważyć, obserwując „ewolucję poetyki”, użycie odmiennych technologii i środków filmowego wyrazu oraz zmianę tematyki powstających dzieł. Użyty w tytule termin „ewolucja” nie jest tu może całkowicie adekwatny, jeśli brać pod uwagę jego słownikowe znaczenie, gdyż zmiany maniery filmowania poszły w kierunku jego uproszczenia, a nie komplikowania. Jednakże przedstawiciele Szóstej Generacji bez wątpienia kontynuowali proces zapoczątkowany przez ich poprzedników, który miał na celu odcięcie się od konwencji produkcji promowanej przez państwo. Co istotne, owe dwa pokolenia twórców zupełnie inaczej realizują ten sam cel.

Na wstępie warto zaprezentować kontekst historyczny, w którym zrodziło się kino obydwu generacji i to, jakich artystów zalicza się do nich, a następnie

przedstawić ogólnie cechy ich kina. Nie jest to zadanie łatwe, gdyż chińska tradycja myśli filmowej wprowadziła pojęcie „pokolenia twórczego”, którego zakres nigdy nie został sprecyzowany. Pojęcie to przejęła później krytyka i teoria zachodnia, nadal jednak nie zostało ono dostatecznie uściślone. Co prawda, o ile w przypadku Piątej Generacji, której pierwsze dzieła powstawały kolektywnie, łatwo mówić o zwartym zespole twórców, to reżyserów konwencjonalnie zaliczanych do Szóstej Generacji trudniej przypisać do jednej grupy. Wywodzą się oni z zupełnie innych środowisk i rzadko decydują się na wspólne projekty. Ponadto charakter tekstu wymaga ograniczenia opisu do najważniejszych przedstawicieli i najbardziej charakterystycznych cech twórczości obydwu pokoleń.

Zgodnie z chronologią rozpocznę prezentację od reżyserów Piątej Generacji, których pierwsze wystąpienia datuje się na początek lat osiemdziesiątych XX w. Były one związane z odrodzeniem i przemianami sztuki chińskiej po okresie pogromów i radykalnych reform w czasie Rewolucji Kulturalnej, która zresztą była istotnym doświadczeniem pokoleniowym twórców. Wszyscy oni bowiem trafili w tym czasie na „reedukację” na wieś, gdzie trudne warunki i ciężka praca miały osłabić ich domniemany zapal kontrewolucyjny. Później, po latach terroru i zawieszenia działalności pekińskiej szkoły filmowej, zostali jej pierwszymi słuchaczami w zmienionych warunkach politycznych i ekonomicznych. I to właśnie podobny wiek i doświadczenia oraz wspólne studia i razem realizowane debiuty Zhanga Yimou, Chena Kaige, Tiana Zhuangzhuanga, Zhanga Junzhao oraz Huanga Jianxina pozwalają bez żadnych wątpliwości na zaliczenie ich do jednej generacji. Ponadto wymienieni artyści w swoich dziełach podejmowali podobną tematykę oraz używali zbliżonych figur stylistycznych oraz konwencji wizualnych.

Na charakter ich twórczości z całą pewnością wpłynął kontekst historyczny, w jakim się zrodziła. Nie wyrosła ona oczywiście na intelektualnym pustkowiu, ale w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych była częścią szeroko zakrojonego krytycznego projektu, a dokładniej zjawiska nazywanego „gorączką kulturalną”. Wtedy właśnie nadzieje rozbudzone przez reformy, tzw. cztery modernizacje Deng Xiaopinga, liberalizacja życia po roku 1978 oraz odwilż w dziedzinie polityki kulturalnej i otwarcie Chin na świat zewnętrzny, spowodowały bujny rozkwit życia intelektualnego i artystycznego. „Wówczas idee i wartości świata zachodniego oraz gwałtowne zmiany ekonomiczne zaczęły zmieniać świadomość Chińczyków ukształtowaną przez maoistowską rzeczywistość ChRL-u”¹.

Kultura w latach osiemdziesiątych przeżywała swój renesans; pod wpływem bolesnej refleksji nad najnowszą historią kraju oraz konfrontacji z dorobkiem nowoczesnego świata zrodziła się potrzeba określenia własnej tożsamości i poszu-

¹ L. Kasarekło, *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Warszawa 2000, s. 20.

kiwania nowych środków artystycznego wyrazu. Wybuchła „epidemia” „gorączki kulturalnej”, której refleksem była „gorączka poszukiwania korzeni”, jaka ogarnęła większość środowisk intelektualnych i artystycznych. Pisarze, artyści i akademicy, podejmując krytykę „głębokiej struktury” narodu chińskiego, przypuścili atak na konfucjańską tradycję jako przeszkodę w dalszej modernizacji społeczeństwa i „skłaniali się ku kulturom nieortodoksyjnym, które stanowiły prawdziwe źródło witalności chińskiego ducha”². Nad tym Nowym Okresem, zakończonym 4 czerwca 1989 r. tragicznymi zdarzeniami na Placu Niebiańskiego Spokoju, ciążyły opary niedawnej Rewolucji Kulturalnej, a także szeroko zakrojony ruch reformatorski. To właśnie z tego „kulturowego fermentu” narodził się fenomen kina Piątej Generacji twórców. „Nowe kino chińskie”, „chińskie filmy artystyczne” czy „chińska awangarda” to tylko nieliczne z określeń nurtu, który uważa się obecnie za najbardziej owocny sukces artystyczny w Chinach końca XX w. I mimo iż, jak mówi Zhang Yimou: „twórczość tej generacji była podobna tylko na samym początku i tylko do pewnego stopnia, co było rezultatem historii”³, to wywarła ogromny wpływ nie tylko na publiczność, ale i na samych twórców.

Kolektywną misją tego pokolenia filmowców było z jednej strony przypuszczenie ataku na najbardziej fundamentalne tradycje chińskie, które były interpretowane jako niehumanitarne i represjonujące najbardziej podstawowe instynkty, z drugiej zaś wykorzystanie medium filmowego jako instrumentu „oświecania” czy nauczania społeczeństwa. Inspiracją dla filmowców była tu niezwykle bogata literatura tego okresu: literatura „poszukiwania korzeni” oraz literatura „ran i blizn”. Młodych twórców kina i debiutujących pisarzy łączyły doświadczenie pokoleniowe, podobny pogląd na świat, a częstokroć także przyjaźń. Dlatego też reżyserzy chętnie sięgali po dzieła literackie, które stały się niewyczerpanym źródłem tematów i pomysłów estetycznych. Warto zaznaczyć, że wszystkie ich debiuty były mniej lub bardziej wiernymi adaptacjami prozy współczesnej.

Swoją misję reżyserzy realizowali bardzo konsekwentnie poprzez wprowadzenie zupełnie nowej i świeżej tematyki do kina chińskiego, które przez lata było wehikułem politycznej propagandy i ideologicznej indoktrynacji. Filmowcy Piątej Generacji użyli medium filmowego, aby promować najważniejsze hasła „gorączki kulturalnej” oraz podejmowali tematy, jakie dotychczas stanowiły tabu i nie miały reprezentacji w sztuce. Co najważniejsze, zwrócili uwagę na jednostkę i jej relacje z otoczeniem oraz opresyjny w stosunku do niej, charakter norm i wartości konfucjańskich. Wskazywali w swoich dziełach na sposób, w jaki wielowiekowe brzemie tradycji niszczyło ludzkie pragnienia i pożądanie. Ponadto reżyserzy tego

² *Ibidem*, s. 79.

³ Wywiad E. Li, *Paving Chinese Film's Road to the World*, [w:] Zhang Yimou. *Interviews*, red. F. Gateward, Missisipi 2001, s. 92, tłum. autorki.

pokolenia w swoich filmach na nowo odkrywali różnice płciowe, co wiązało się także ze wspomnianym już procesem odkrywania indywidualności oraz zainteresowaniem sytuacją kobiet w społeczeństwie tradycyjnym. Często także ukazywali sferę intymną, wyzwoloną kobiecą seksualność, męską impotencję oraz zaburzenia i „nienormalne” relacje płciowe. Główne role w ich filmach często odgrywały kobiety, tak było choćby w przypadku *Żółtej ziemi* Chena Kaige czy *Czerwonego sorgo* Zhanga Yimou.

Co istotne, w swoich filmach przedstawiali również kultury przedkonfucjańskie, a także grupy etnicznie i obyczajowo różne od ludu Han. Świetnym przykładem mogą tu być dwa filmy Tiana Zhuangzhuanga: *Na nawiedzonej ziemi* (1984) i *Złodziej koni* (1986), w których twórca w quasi-dokumentalnej formie zaprezentował kolejno mieszkańców Mongolii Wewnętrznej i Tybetu. Z niezwykłym pietyzmem i dbałością o atmosferę przedstawił wierzenia i obyczaje, życie codzienne i wielkie namiętności prostych ludzi z mniejszości narodowych, którzy wydawali mu się nie być skażeni cywilizacją Han. Wszyscy artyści Piątej Generacji bowiem, co wielokrotnie podkreślali w różnorodnych wywiadach, wierzyli, iż tylko przywracając znajomość prymitywnych zasad, można na nowo odkryć prawdziwą tożsamość człowieka i jego wartość jako jednostki. Jednym zdaniem, w obrębie zainteresowań twórczych reżyserów Piątego Pokolenia znalazły się treści dotychczas marginalizowane i pomijane w kinie Państwa Środka.

Bez wątpienia nowa tematyka, inne spojrzenie na świat oraz odmienna wrażliwość twórców domagały się nowych, bardziej adekwatnych środków wyrazu. Jednak wyjście poza utarte w kinie chińskim konwencje nie było łatwe. Kinematografia ChRL na służbie komunistycznych władz przez ponad 30 lat dążyła do zestandaryzowania języka filmu oraz ujednoczenia zasad produkcji. Przez lata powstawały głównie dzieła realizmu socjalistycznego, wzorowane na radzieckich produkcjach oraz niewyszukane filmy rozrywkowe i dokumentalne. I nawet na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych rynek zalewały filmy „teatralne”, które nie wykorzystywały w pełni filmowych środków wyrazu – możliwości kreatywnych montażu i dźwięku oraz naturalnej gry aktorskiej. Dopiero Piąta Generacja zrewolucjonizowała język chińskiego kina. Reżyserzy w swoich poszukiwaniach twórczych odwoływali się głównie do chińskiej tradycyjnej sztuki kaligraficznej i malarstwa taoistycznego, a także włoskiego neorealizmu i francuskiej Nowej Fali. Ich pierwsze dzieła w warstwie formalnej charakteryzowało ekspresyjne i symboliczne użycie koloru oraz dźwięku, wielość metafor wizualnych, wykorzystanie prawdziwych krajobrazów i naturalnego oświetlenia, a także ciekawy montaż. Reżyserzy odcięli się także od teatralnej manieri filmowania i gry aktorskiej – zatrudniali amatorów lub młodych debiutantów (np. Gong Li w *Czerwonym sorgo*), którzy na ekranie byli bardziej naturalni i prawdziwi niż starsi profesjonalści.

Już w dwóch pierwszych filmach, kolektywnie stworzonych manifestach artystycznych Piątej Generacji, czyli w *Jeden i Osiem* (1983) oraz w *Żółtej ziemi* (1984) twórcy zaproponowali widzom niezwykle efekty wizualne. Szczególnie *Żółta ziemia* – dzieło, które wedle słów Zhanga Yimou było „ekspresją młodości i solidarności, filmem symbolizującym naszego ducha, naszą pasję i uczucia wobec pokolenia tamtego czasu”⁴, zaskakiwała formą, a zarazem treścią. Jest to bowiem opowieść o dziewczynie z ubogiej rodziny, która przeżywa zachwyty młodym żołnierzem armii komunistycznej oraz ideami równości kobiet i wolności, jakie on głosi. Wychowana w domu, gdzie hołdowano tradycyjnym wartościom, skazana na małżeństwo z dużo starszym mężczyzną, jedynej szansy na ucieczkę przed okrutnym losem upatruje w przyłączeniu się do komunistów, których reprezentuje chłopak. Jednakże, jak się przekonuje, idee dalekie są od rzeczywistości.

W warstwie wizualnej film ten łamał wszystkie obowiązujące wówczas w kinie chińskim konwencje i zasady budowania kadru. Rezygnacja z perspektywy centralnej oraz wykorzystanie prawdziwych, surowych krajobrazów i naturalnego oświetlenia było wówczas estetyczną rewolucją. Długie ujęcia i „puste” kadry w *Żółtej ziemi* nawiązują do zapomnianego, ale bardzo szczególnego typu malarstwa nazywanego Szkołą Chang’an⁵. Od artystów tego nurtu przejęto także wysoki horyzont oraz ciepłóżółtą kolorystykę matki-ziemi. Ziemia wypełnia kadry tak, jak życie mieszkających na niej ludzi, przedstawianych jako małe, czarne, żółte lub czerwone punkty na jej tle. Całość dopełniają niezwykle efekty dźwiękowe – śpiewane przez starszych ludowe pieśni oraz dźwięk regionalnych instrumentów. Film przepełniony jest ponadto niezwykle symboliką i metaforycznymi obrazami krajobrazu.

Kolejne filmy reżyserów Piątej Generacji podejmowały podobną problematykę, choć były jeszcze bardziej odważne zarówno w warstwie treściowej, jak i formalnej. Za przykład niech posłuży *Czerwone sorgo*, które także opowiada losy młodej dziewczyny tradycyjnie zmuszonej do małżeństwa ze starym, trędowatym właścicielem winnicy. Bohaterka, grana przez Gong Li, nie poddaje się złemu losowi i w pewien sposób „uwodzi” silnego, młodego tragarza, który przypuszczalnie zabija jej męża. Dziewczyna przejmuje winnicę i zaczyna zarządzać grupą męskich pracowników. Później zaczyna także wspólne życie ze swoim wybawcą. „Dla wielu Chińczyków oglądanie tego filmu było przeżyciem traumatycznym – szokująco brutalny, bezpośredni, szorstki i śmiały – zarówno stylistycznie, jak i pod względem moralnym uderzał w dobry smak [...]. Nigdy wcześniej kino

⁴ Wywiad w: F. Gateward, *op. cit.*, s. 104.

⁵ Szkoła Chang’an powstała w latach 60. jako tradycyjna szkoła malarstwa tuszowego. Prace jej członków charakteryzowały się surowością, specyficznym użyciem czerni oraz wewnętrznym napięciem. Tematem obrazów najczęściej były krajobrazy wiejskie i praca człowieka na roli. Najślynniejsi przedstawiciele to Shi Lu i Fang Jizhong.

chińskie nie przedstawiało tak niekwestionowanego odejścia od ograniczania żywiolowego i zakazanego sposobu życia oraz wizualnej rozwiązłości i nieokrzesania⁶. Zhang przedstawił bowiem w sposób ewidentny, choć metaforyczny niepokonioną namiętność bohaterów, kobiece pożądanie i seksualność oraz obraz silnych i energicznych mężczyzn, którzy łamią wszystkie zasady życia w społeczeństwie konfucjańskim. W warstwie wizualnej reżyser zerwał z obiektywizmem narracji, jednoznacznością i przezroczystością formalną – konstytutywnymi cechami starego kina chińskiego. Ponadto symboliczne użycie koloru oraz dźwięku rogu *suona*, a także umieszczenie akcji w beczasie sprawiało, że stało się ono przypowieścią o silnych ludziach, którzy mieli odwagę żyć według własnych zasad.

O ile z wyznaczeniem przynależności do Piątej Generacji nie ma w zasadzie większych problemów, to wskazanie na twórców kolejnego pokolenia filmowców jest trudne. Nie tylko ze względu na to, że jej przedstawiciele nie są rówieśnikami, nie mają za sobą wspólnych doświadczeń pokoleniowych, ale przede wszystkim dlatego, że ich filmy są bardzo zróżnicowane formalnie. Stąd też trudno zaprezentować cechy kina Szóstej Generacji na konkretnym przykładzie. Tym niemniej można powiedzieć, że tym, co łączy reżyserów przypisywanych do tej grupy jest dążenie do indywidualnej ekspresji, próba opisanie świata „tu i teraz” oraz atmosfera intymności ich filmów.

Twórczość tego pokolenia pojawiła się też w zupełnie innym kontekście niż dzieła ich prekursorów, nie była związana z żadnym ogólnym ruchem kulturowym ani wydarzeniem politycznym, choć masakra na Placu Niebiańskiego Spokoju niewątpliwie odcisnęła piętno na ich dziełach. Bez wątplenia artyści Szóstej Generacji zetknęli się z zupełnie inną rzeczywistością społeczną niż poprzednicy. Większość z nich debiutowała bowiem w połowie lat dziewięćdziesiątych, gdy reformy ekonomiczne i społeczne wydały swoje plony w postaci gospodarki rynkowej, prawdziwej rewolucji obyczajowej oraz komercjalizacji i okcydentalizacji kultury. W tym czasie Chiny ulegały ogromnym przeobrażeniom. Zmieniał się zarówno system wartości młodych Chińczyków, charakter relacji społecznych, jak również sfera materialna – stare dzielnice miast ustępowały miejsca wieżowcom, a tereny wiejskie zakładom fabrycznym. Głębokie przekształcenia w każdej dziedzinie życia niosły i nadal niosą nie tylko pozytywne efekty takie, jak rozkwit gospodarczy, a co za tym idzie wzrost stopy życiowej i większe możliwości rozwoju jednostki, ale też zwiększenie szarej strefy, przestępczości i przestrzeni biedy. Nie wszyscy bowiem świetnie poradzi sobie w nowych warunkach społeczno-ekonomicznych. Lata dziewięćdziesiąte charakteryzuje także ogromna skala migracji ze

⁶ J. Silbergeld, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London 1999, s. 251.

wsi do miast, które miały być ziemią obiecaną dla biednych mieszkańców terenów rolniczych, a często stawały się dla nich pozbawionym perspektyw i nadziei więzieniem. Nie dziwi więc fakt, że to właśnie miasta, które dla jednych są przepustką do lepszego życia, a dla innych – pułapką nędzy, stały ulubionym tematem i przestrzenią wizualną twórców Szóstej Generacji.

Reformy ekonomiczne wpłynęły także na kino artystyczne, które zostało pozbawione rządowych dotacji i wsparcia ze strony państwowych studiów filmowych, które okupowali mistrzowie poprzedniej generacji. Ponadto w połowie lat dziewięćdziesiątych kino hollywoodzkie prawie całkowicie wyparło z kin rodzime dzieła. W takiej sytuacji nikt nie chciał inwestować w artystyczne próby młodego pokolenia. Reżyserzy – amatorzy zeszedli więc do podziemia i zaczęli realizować swoje filmy niezależnie, bez oficjalnego pozwolenia władz, finansując swoje projekty z własnych lub osobiście pozyskanych środków i zapewniając sobie pokazy poza granicami kraju. Do tworzących w taki sposób reżyserów zaliczyć można Wanga Xiaoshuaia oraz Zhanga Yuana, którzy ponadto związani są z undergroundowym środowiskiem twórczym Pekinu, jakie skupia awangardowych poetów, muzyków rockowych, malarzy i „political-pop artists”.

Jednak nie wszyscy zaliczani do Szóstej Generacji twórcy wywodzą się z tego rodzaju środowisk. Konwencjonalnie do tej grupy przypisuje się także Lou Ye i He Xueyanga, którzy ukończyli akademię filmową w stolicy i kręcą filmy w największych studiach filmowych. O ich przynależności do tego pokolenia decyduje zatem wybór treści, jakie prezentują w swoich dziełach oraz konwencje wizualne.

Obok tych dwóch środowisk twórczych, pojawia się jeszcze jedna grupa, a mianowicie dokumentaliści – amatorzy, którzy wyznają zasadę „moja kamera nie kłamie” i starają się jak najbardziej wiernie przedstawić otaczającą ich rzeczywistość. Należą do nich tacy dokumentaliści, jak Wu Wenguang, Ying Weiwei czy Shi Jian oraz wywodzący się z tej grupy i utożsamiający z nią reżyserzy filmów fabularnych, np. Jia Zhangke.

Ten krótki opis środowisk, z jakich wywodzą się reżyserzy Szóstej Generacji, ukazuje, że trudno znaleźć dla nich wspólny mianownik. Jednak taką cechą wspólną może być wspomniane już miasto i jego mieszkańcy jako temat twórczości. Nie bez przesady określa się kino tego pokolenia terminem „realizm miejski”. Wszyscy oni bowiem realizują swoje filmy w miastach i o miastach, w powiązaniu z ich transformacjami. Często reżyserzy z nostalgią opisują szybko zmieniający się krajobraz miejski, który pamiętają z dzieciństwa lub próbują ująć temat zagubienia i braku komunikacji. Rzadko jednak ich bohaterami są osoby, którym się udało w mieście, skupiają się raczej na przedstawianiu środowisk marginalizowanych, takich jak alkoholicy w *Synach*, homoseksualiści we *Wschodnim pałacu*, *zachodnim pałacu* Zhanga Yuana, prostytutki, pracownicy najemni w *So*

Close To Paradise Xiaostmai Wanga, przestępcy w *Xiao Wu* Jia Zhangke czy ludzie starsi w *Starych ludziach* – dokumencie Ying Weiwei. Artyści chętnie prezentują też alternatywne sposoby życia, rockowe gwiazdy, a nawet przemoc i sadosmachistyczne akty, aby podkreślić swój bunt wobec konsumpcyjnego społeczeństwa. Ich gniew w całej okazałości wybuchł w rockowych filmach *Weekendowy kochanek* Lou Ye oraz *Brudas* Guan He, które wyróżnia ponadto poetyka teledysków MTV, jakiej towarzyszą ostre dźwięki muzyki.

Jednak jak się wydaje, najważniejszą cechą filmów Szóstej Generacji filmowców jest dążenie do indywidualnej ekspresji i stworzenia zarówno osobistej wizji, jaki i pokazania prawdy.

Taka podejście do kina wymaga umiejętnego doboru środków stylistycznych. Większość reżyserów, m.in. Wang Xiaoshuai i Jia Zhangke, którzy związani są z pekińskim undergroundem i kinem dokumentalnym, prezentuje tzw. chłodny styl kamery, która tylko rejestruje wydarzenia. Długie ujęcia, niewielka ilość zbliżeń, przytłumione kolory i wrażenie ograniczenia – kamera jest świadkiem zdarzeń, a nie wszechwiedzącym narratorem, są ich znakiem firmowym. Często też, ze względu na ograniczony budżet, twórcy filmów nie korzystają z aktorów profesjonalnych, a w swoich produkcjach zatrudniają przyjaciół czy amatorów, co często daje świetne efekty. Np. w filmie Jia Zhangke *Xiao Wu* o drobnym złodzieju, który przywędrował z ubogiej wsi do miasta, gdzie nie potrafił znaleźć uczciwego zajęcia, nie występują aktorzy profesjonalni, a dzieło zdobyło uznanie krytyków i dwie nagrody. Generalizując, można powiedzieć, iż Szósta Generacja filmowców wykorzystuje proste i niewyszukane środki wyrazu, niemal dokumentalne formy, aby tworzyć kino realistyczne, a zarazem współczesne i niezwykle osobiste.

Podsumowując, twórcy Piątej Generacji rozpoczęli proces rewolucjonizowania tematyki i poetyki kina chińskiego, który podjęło kolejne pokolenie filmowców. Reżyserzy „nowego kina” z lat osiemdziesiątych zwrócili uwagę na wartość jednostki i ograniczając ją tradycję, przełamywali kulturowe tabu, metaforycznie przedstawiając seksualność i kobiece pożądanie oraz wskazywali na wagę miłości fizycznej. Ich następcy poszli jednak dalej. Zwracają się w stronę środowisk marginalizowanych i społecznie wykluczanych. Nie uciekają się przy tym do symbolu i metafory, ale drobiazgowo przedstawiają seks, przemoc i prawdziwy obraz przemian gospodarczych w Chinach, wraz z jego ciemną stroną.

Także w warstwie wizualnej wspaniałe epickie opowieści, ciekawy montaż, ekspresyjny kolor i dźwięk oraz bogatą symbolikę zastąpiły skromne produkcje pozbawione rozmachu swoich poprzedników, wykorzystujące najprostsze środki filmowego wyrazu i ocierające się o prostą dokumentację zdarzeń. Te pozbawione symbolicznych znaczeń i efektownych rozwiązań formalnych urzekają jednak prostotą i intymną atmosferą.

Agnieszka Mikrut-Żaczkiewicz

Between the Fifth and Sixth Generation of Chinese Film Artists. Evolution of Poetics and Themes in the Contemporary Chinese Cinema

Contemporary Chinese cinema is really well known because of the Fifth Generation's directors. Their best movies won the most important film festivals in the world. The metaphoric and picturesque movies of the Fifth Generation's directors concerned about new, daring themes and violated cultural taboos. In the 90's the film form of their works was as innovative as theme. The next generation – Sixth Generation's cinema is completely unlike because of different life experience of younger artists. Their movies are related to everyday life in China, problems of young people, based on individual experience and feelings. They rarely use metaphoric mask and historic events to tell story. Their movies are rather realistic and similar to documentary.

Od metafizyki do kinetyki: kung-fu jako przykład modlitwy w działaniu

W piątym stuleciu naszej ery hinduski mnich o imieniu Damo, który uchodził za Bodhidarmę, wówczas już dwudziestego ósmego spadkobiercę szaty Buddy, został sprowadzony z Indii przez cesarza Wen z dynastii Wei do Shaolin¹. Powierzono mu zadanie zreformowania ówczesnej postaci buddyzmu w Chinach. Zapoczątkował on nauczanie drogi życia klasztornego, w którym ćwiczenia duchowe łączono z metodycznym wysiłkiem fizycznym. Miały one łącznie prowadzić do osiągnięcia mądrości, opartej na rozumnej kontroli własnego organizmu psychofizycznego poprzez właściwe zharmonizowanie się człowieka z wyznaczonym mu prawami fizycznymi miejscem w naturze. Wywodząca się z bezgłóskiej medytacji technika ruchowa mnichów klasztoru Shaolin stała się z czasem potężną techniką walki. Jej głównym celem jest rozwój *ja* osobowego ćwiczącego, co prowadzić ma do stanu pogłębionej samoświadomości w procesie dynamicznej, psychofizycznej transformacji praktykującego. Dzięki temu wspólnota mnisza klasztoru Shaolin zaczęła wyróżniać się ze względu na praktykowaną przez siebie technikę ruchową. Chociaż techniki walki znane były i uprawiane w Chinach od stuleci, zanim pojawił się tam mnich Damo, to jednak dopiero w obrębie tej świątyni nastąpił ich pełny rozwój i kodyfikacja. Wyodrębnione wtedy, dały podstawę nowym i różnorodnym stylom walki, które zaczęto z czasem przypisywać wspólnocie Shaolin.

Paradoksalnie, prawie wszystkie techniki walki posiadają dwoistą naturę, służą bowiem w takim samym stopniu życiu, jak i śmierci. Identyczna wiedza o fizjologii człowieka może go uzdrowić lub zabić, w zależności od intencji postu-

¹ *Shaolin* znaczy po chińsku „młody las”. Klasztor wzniesiono w masywie gór Song w prowincji Henan.

gującego się nią mistrza. Wynika to z faktu, że podstawowe zasady leczenia lub zabijania są tożsame, a należą do nich: kontrola nad przepływem energii psychosomatycznej, jasność umysłu i rozumienie zasad mechaniki ciała. Skuteczność zastosowanego działania osiągana jest w drodze dynamicznego procesu integracji fizycznych i duchowych aspektów ustroju człowieka.

Pozorna sprzeczność pomiędzy buddyjskimi zasadami niestosowania przemocy a technicznymi właściwościami legendarnego rzemiosła wojennego mnichów z klasztoru Shaolin znika, gdy poznajemy w praktyce ich ideowe założenie. Otóż praktykujący mnich lub mniszka nigdy nie atakuje, a tym bardziej nie będzie bronić się w sposób drastycznie bezwzględny w jakiejkolwiek sytuacji defensywnej. Wręcz przeciwnie, przyswajanie sztuki *kung-fu* służyć ma raczej lepszemu zrozumieniu natury przemocy, w wyniku czego nabywa się umiejętności unikania konfliktu. Nie podejmując rzuconego w swoją stronę oręża, buddysta, który nie chce wymieniać ciosów, potrafi przekierować energię ataku na przeciwnika. Bywa jednak, że zaatakowany mistrz *kung-fu* może odparować cios agresora, gdy ten okazuje się szczególnie zaciekły. Wtedy zmuszony zostanie do zastosowania bardziej określonych i finalnych rozwiązań, adekwatnych do danej sytuacji; raz będzie to zablokowanie jakiegoś stawu, innym razem powalenie na ziemię, w najgorszym zaś razie przerwanie życia napastnika. Stopniowi wyrafinowania i agresji ataku odpowiada wtedy niszcząca siła odpowiedzi zaatakowanego, ale nie wolno zapomnieć, że buddysta nigdy nikogo nie zaatakuje pierwszy, jego sposób bycia charakteryzuje postawa odmowy czynienia świadomego zła.

Z upływem czasu filozofia mnichów klasztoru Shaolin, początkowo wyłącznie buddyjska, wchłaniając w siebie wiele zasad taoistycznych, ulegała stopniowej sinizacji. Doprowadziło to do wyłonienia się charakterystycznej i niejednorodnej ideowo sekty religijnej, łączącej w sobie większość dominujących w kulturze Chin poglądów filozoficznych.

Uważam, że trening ruchowy mnichów praktykujących *kung-fu* jest swoistą *κένωσις* – kenozą, rozumianą tutaj jako świadomie stosowana technika ascetyczna. Jej celem jest kształtowanie i uwalnianie prawdziwego, nieuwarunkowanego *ja* osobowego, zaś osiągnięcie momentu idealnej jedności umysłu i ciała w działaniu ruchowym poprzedzone jest metodycznie przeprowadzonym procesem przygotawczym. Całe to zachowanie da się sklasyfikować w kategorii obrzędowej, które nazywam *modlitwą ruchową*. Jest ona rzeczywistością znajdującą się na linii stycznej wymiaru fizycznego z metafizycznym, a człowiek dochodzi do niej w sposób intencjonalny.

Aby zmierzyć się z pojęciem *modlitwy ruchowej*, trzeba koniecznie przekroczyć granice kartezjańskiego dualizmu, kiedy zaczyna się myśleć o naturze człowieka. Dominująca postawa epistemologiczna kultury zachodniej, wywiedziona z platońskiej deprecjacji przemijającego i względnego ciała, w epoce oświecenia

ostrym cięciem oddzieliła *res extensa* od *res cogitans*, hierarchizując tym samym strukturę bytu ludzkiego w taki sposób, że wyżej ceniony umysł ma kontrolować biologiczne i mechanistyczne istnienie podległego mu ciała.

Z czymś zupełnie przeciwnym spotykamy się w kulturze Wschodu, gdzie zasadą tożsamości istnienia ludzkiego jest współzależna i wzajemnie wymienna jedność dwóch skontrastowanych pierwiastków: ciała i umysłu, żeńskiego i męskiego, materii i ducha. U zarania chińskiej epistemologii to konfucjanizm był systemem myślowym, który dał wyraz takiego rozumienia dynamicznej struktury bytu w symbolu graficznym *yin-yang*. W większości wschodnich praktyk ascetycznych, aby osiągnąć pożądaną poziom kultury duchowej, poddaje się oczyszczeniu zarazem ciało i umysł. Ten ostatni ma być jasny i niezmacony, pierwsze zaś zdrowe i sprawne. Życie własnym ciałem oznacza w rzeczywistości Wschodu stan jego nieprzerwanego doznawania. Wiele buddyjskich medytacji opiera się wyłącznie na koncentracji na podstawowych odczuciach życia ciała, podczas gdy umysł pozostaje otwarty i wolny od wszelkich uwarunkowań, przyjmując wszystko bez zniekształceń i pojmowania. W akcie takiego modlitewnego skupienia nie myśli się o własnym *ego*, człowiek uwalnia się wtedy od wszelkich lęków i pragnień. Umysł i ciało, wewnętrzne i zewnętrzne znajdują się w całkowitej harmonii, która daje siłę, by na równi mierzyć życie ze śmiercią.

Wymaganym warunkiem wstępnym w dążeniu do osiągnięcia biegłości w technikach walki jest praktyka skupienia, medytacji i doskonalenia etycznego. Na drodze wielostopniowego skupienia modlitewnego na wewnętrznym boskim *ja*, do którego dochodzi się cierpliwie poprzez wytrwały proces *gnothi seauton*², praktykujący przeprowadza wnikliwą analizę psychologiczną, która daje mu przede wszystkim wgląd w naturę relacji umysłu z ciałem, inicjując go tym samym w podróż po szlachetnej ośmiorakiej ścieżce.

Fundamentalnym zagadnieniem w badaniu przebiegu procesu psychosomatycznego, uruchomionego przez którąkolwiek z klasycznych technik walki Dalekiego Wschodu, jest zagadnienie energii życiowej, która w kulturze europejskiej kojarzona jest z siłą, określaną przez naukę antycznej Grecji jako *πνευμα*, *pneuma*.

Energia psychofizyczna, określana pojęciem *qi* (*chi*, jap. *ki*), posiada zasadniczą wartość we wschodnich sztukach walki. Rozwijana oddechem i koncentracją, dysponowana jest świadomym aktem ćwiczącego, dając odczuwalne efekty wewnątrz jego ciała lub daleko poza nim. Energia *qi* rozwijana z całą mocą może być stosowana we wszystkich częściach ciała w rozmaity sposób. Raz zamieni ludzką rękę w broń, która zabije, innym razem może być użyta do gojenia ran

² Antyczna grecka formuła moralna, będąca podstawą życia autentycznego i świadomego w dosłownym tłumaczeniu znaczy: „poznaj samego/samą siebie”.

i leczenia chorób. Stosowana bywa także w roli tarczy ochronnej: mistrz energii *qi* może otrzymywać cios w dowolną część ciała, nie odnosząc przy tym żadnych ran.

Owa wewnętrzna energia życia ludzkiego skumulowana jest w psychofizycznym centrum człowieka, sytuowanym pośrodku trójkąta wpisanego w miednicę. Mentalnie może zostać skierowana tam, gdzie jest to potrzebne, nadto przybiera rozmaite modalności w zależności od warunków swego występowania. Wewnętrzna świadomość jej przepływu rozwija się dzięki bezruchowi albo działaniom w wolnym tempie i delikatnym. Wspomaga ją naturalne, spokojne i głębokie oddychanie, możliwe dzięki swobodzie i nieskrępowaniu odczuwanym w centrum ciała przy receptywnej i niezachłannej świadomości. Odczuwana jest jako dynamiczne uczucie krążące wewnątrz i na zewnątrz ciała, tak że doznaje się przepływu *qi* na skórze i pod nią.

Konfucjanizm przekazał nam swoistą postawę umysłu chińskiego, który postrzega świat jako materię fizyczną Kosmosu stworzoną przez energię *qi*. W japońskiej teorii *shiatsu qi (ki)* opisywane jest także jako „siła życiowa” lub „energia witalna”, manifestująca się zarówno pod postacią fizyczną, jak i niefizyczną. *Qi* objawia różnorodność właściwości i aspektów, które ujęto i opracowano wyczerpująco w teorii *yin i yang*. Czytamy o niej najwcześniej w antycznej chińskiej *Księdze Przemian (I Ching, Yi Jing, około 800 r. p.n.e.)*. Wedle antycznych autorów tego traktatu mądrościowego, *qi* jako witalna energia konstytuuje istotę Wszechświata, składając się z dwóch przeciwstawnych elementów, nazywanych *yin i yang*. Odpowiadają one komplementarnym wobec siebie pierwiastkom: żeńskiemu i męskiemu. Oba aspekty mają występować w różnych proporcjach we wszystkich rzeczach.

W hinduskiej tradycji ajurwedyckiej istnieje pokrewne *qi* pojęcie, określane jako *prana*, a tłumaczone na polski jako „tchnienie”. Warto zauważyć, że współczesna medycyna zachodnia nie wykształciła paralelnego terminu technicznego na określenie energii witalnej człowieka, uniwersalnie przecież obecnej w każdym bycie ludzkim.

Tradycyjna medycyna chińska rozróżnia trzy kategorie *qi* wewnątrz ciała człowieka: pierwszą, prenatalną, źródłową energię *qi*, która pochodzi z przekazu genetycznego, drugą, pokarmową *qi* – pobiera się ją wraz z pokarmami, i wreszcie trzecią, *qi* atmosferyczną, pochodzącą z naturalnego środowiska człowieka, która żywi i odnawia tkanki ciała. Warunkiem zdrowia człowieka jest swobodny i nieprzerwany przepływ wszystkich rodzajów energii *qi* przez całe ciało, przypominający krążenie krwi w organizmie. *Qi* wędruje w ciele 12 głównymi kanałami, tworzącymi złożony system powiązań między organami. Znajdują się one tuż pod powierzchnią ciała, ułożone symetrycznie po obu stronach.

W sztukach walki większość części ciała może być użyta w roli broni rażącej. Zjawisko to polega na tym, że ta swoista broń działa jako przedłużenie ciała; posłu-

giwanie się konkretną techniką polega na skierowaniu energii *qi* w działającą część ciała i uczynieniu z niej narzędzia walki. Aby skutecznie stosować tak operujące „narzędzie”, należy znać krytyczne i podatne na zranienie punkty w ciele. Odpowiadają one mapie miejsc do nakłuwania ciała ludzkiego w praktykach leczniczych akupunktury. Powszechnie wiadomo, że każda sztuka walki zazdrośnie strzeże swych map anatomicznych z zaznaczonymi tam punktami śmierci w strukturze anatomicznej człowieka. W Chinach ta złożona wiedza medyczna doprowadzona była do takiego stopnia perfekcji, że mistrz mógł zaledwie dotykaniem wywoływać żądany efekt w swojej ofercie. Raz był to częściowy paraliż, innym razem różne stany chorobowe, kiedy indziej zaś osławione hamowane „śmiertelne dotknięcie”, które powodowało zgon po z góry zaplanowanym przez „dotykającego” upływie czasu.

Wiedzy o fizjologii ludzkiej towarzyszyła także świadomość o zewnętrznej sile płynącej z właściwego kontaktu człowieka z płaszczyzną oparcia. Bycie mocnym zakłada solidne osadzenie na podstawie ruchu i stałe utrzymywanie kontaktu z ziemią, przy równoczesnym ciągłym zewnętrznym i wewnętrznym doznawaniu własnej cielesności. W istocie, siła ta płynie z ziemi. Centralny punkt w ciele, przyporządkowany w ezoterycznej tradycji Wschodu żywiłowi ziemi, po chińsku nazywa się *dan tian*, po japońsku *hara*, język arabski określa go terminem *kath*. W praktykach duchowych umieszcza się w nim ośrodek witalności i punkt jedności umysłu i ciała. W początkowej fazie praktyki taoistycznej jogi oddech i medytacja wizualizacyjna pomagały kreować mentalny obraz „nieśmiertelnego płodu” w owym miejscu mocy, które stanowi zarodek rozwoju nowego i przeobrażonego *ja*. Ten centralny punkt używany był jako ognisko koncentracji we wszystkich technikach walki, akupunktura nazywa go *qi hai* (morzem energii) albo Szóstym Naczyniem Poczęcia.

Ziemia posiada energię, która byłaby uśpiona, gdyby nie miała kierunku ruchu i czynnika wyzwalającego ją z inercji, którym jest siła grawitacji. Energia ziemi płynie w górę stanowiąc ożywiająca siłę lekkości o wektorze przeciwnym do siły ciężenia ziemskiego.

Praktykując dowolną wschodnią technikę walki, postrzega się ciało człowieka z dwu perspektyw: wewnętrznej i zewnętrznej, przy czym ta pierwsza uważana jest za ważniejszą. Wynika to z faktu, że ciało w trakcie ćwiczeń jest bardziej doznawane od wewnątrz niż postrzegane z zewnątrz. Sekwencja ruchowa polega na ciągłym rozwijającym ruchu, który prowadzi na wyższy poziom samoświadomości, doznawanej jako wewnętrzna rzeczywistość, a zarazem stan będący kompleksem przepływających wrażeń i uczuć. Współdziałają one z naszymi myślami i bodźcami świata zewnętrznego. Tak doznawana rzeczywistość jest tożsama z procesem życiowym, który płynie wewnątrz ciała, wokół i ponad, w interaktywnej relacji z innymi doznawanymi bytami i rzeczami, zarówno organicznymi, jak i nieorganicznymi.

W technikach walki akcentuje się doznawanie wnętrza i zewnątrz oraz uwalnianie indywidualnej energii wewnętrznej. Taki stan jest czymś w rodzaju intuicyjnej wrażliwości na własne środowisko i zdolnością do takiej współpracy z atakującymi, że walka zamienia się w taniec interaktywnych doznań.

Tyle, z konieczności w skrócie, o neurofizjologicznych uwarunkowaniach *kung-fu*, bardziej metody rozwoju osobowego i samopoznania niż techniki walki. Chiński wyraz *gōngfu*, fonetycznie artykułowany jako *kung-fu*, oznacza osiągnięcie czegoś dzięki wytrwałemu i konsekwentnemu działaniu. Widzimy więc, że znaczenie tego słowa nie odnosi się wprost do techniki walki, a wyraża bardziej jakość postawy fizyczno-mentalnej osiąganą przez wytężoną pracę. Słotwórczo wyraz *kung-fu* składa się z dwóch znaków: *gōng*, *kung* (osiągnięcie, posiadanie) i *fu* (człowiek). Wyjaśnianie tego złożenia z perspektywy myśli chińskiej rodzi głębokie znaczenie, które odnosi do wszystkiego, co człowiek może osiągnąć, zatem najbardziej adekwatną wykładnią tego pojęcia byłoby określenie „kultura człowieka”.

Kung-fu może być postrzegane przed wszystkim jako działanie w obrębie poszczególnego bytu osobowego, działanie cechujące się trwałym dążeniem za tym, co godne powołania człowieka. To, innymi słowy, wykształcenie w sposób pełny danego potencjału człowieka, wedle założonych idealnych pojęć o kondycji ludzkiej na poziomie fizycznym, emocjonalnym i intelektualnym. Analogiczne zjawisko kulturowe ujmowane jest japońskim słowem *dō*, które wyklada się jako „droga”.

Przejsie od stanu głębokiego wyciszenia do eksplozji siły możliwe jest także dlatego, że z jednej strony to technika medytacyjna zen, z drugiej zaś techniki walki składają się ma istotę *kung-fu*, które funkcjonalnie dzielone jest na wewnętrzne i zewnętrzne. Zazwyczaj poznaje się typowe sprawności walczących, ale nabywanie unikalnych umiejętności zastrzeżone jest tylko dla niewielu. Noszą one rozmaite nazwy, by wymienić choćby takie jak: *qi gong*, zdolność unoszenia się ponad ziemię, cynobrowa dłoń, oddychanie *yin yang*, gałązka kwitnącej śliwy, żelazna głowa, żelazna szyja, samoobrona w walce wręcz, przesunięcie kości, żelazna osłona, umiejętność porywania, a wreszcie *zen yuan kung fu*, dwuplacowe *kung fu*, mentalne *kung fu*. Podczas gdy wewnętrzne *kung fu* wzmacnia ciało dzięki technikom oddychania, które stymulują krążenie naczyń krwionośnych oraz uaktywnia pracę arterii i żył, to zewnętrzne nazywane jest surowym *kung fu* i dzieli się na wiele kategorii. Polega ono zasadniczo na skierowaniu wewnętrznej energii *qi* do określonej części ciała, tak aby mogła ona zmanifestować niezwykłą siłę, potrzebną choćby do roztrzaskania stalowej płyty dłonią lub zmiażdżenia kamienia stopą.

Opanowanie techniki *kung fu* pozwala na dowolnie, w zależności od potrzeby, zmiany tonusu mięśni, które mogą stawać się raz miękkie jak wata, kiedy indziej twarde jak stal lub być lekkie w działaniu jak lot ptaka.

Z uwagi na to, że chińskie techniki walki od zawsze wywodziły się zarówno

z praktyk leczniczych, jak i rzemiosła wojennego, wiele z nich potrafiło umiejętnie połączyć te sprawności. Wypracowywane z czasem spójne systemy zachowań ruchowych opierały się na formach imitowanych w trakcie wnikliwej obserwacji zachowań zwierząt odznaczających się szczególnymi cechami i możliwościami motorycznymi. Szkoła Małpy np. naśladuje zręczność tego człokształtnego ssaka w skokach i turlaniu się. Od niego przejęła zaciekłą metodę ataku, szarpania gardła i pachwiny. Z kolei Szkoła Modliszki imituje hipnotyzujące ruchy swej imienniczki, ćwiczący wyginają palce, naśladując kształt kleszczy owada i atakują nagle upatrzoną ofiarę z zawrotną prędkością.

Wydaje się, że delikatne ruchy *tai qi* polegające na cofaniu się i powrotach podskokiem wywodzą się z obserwacji interaktywnych zachowań pomiędzy ptakiem a wężem: za każdym razem, kiedy ptak wyrzuca dziób w ataku, wąż cofa się płynnie. Powróci na swoją pozycję, gdy ptak tylko się cofnie. Gdy zaś ptak zaatakuje znowu, wąż się cofnie. Będzie to robił wystarczająco często, by zmęczyć przeciwnika, który staje się z czasem łatwym łupem dla pozornie ustępującego gada.

W XIII w. techniki ruchowe mnichów klasztoru Shaolin przybrały postać Systemu Pięciu Zwierząt. Opierał się on na założeniu, że organizm ludzki składa się z pięciu systemów, które należy rozwijać i integrować w celu zachowania pełnego zdrowia. Jako technika walki, postawa ta łączyła surowość z delikatnością, wewnętrzne z zewnętrznym, zaś w swej terminologii i obrazowaniu odnosiła się do pięciu zwierząt, a mianowicie smoka, węża, tygrysa, leoparda i żurawia.

Ruchowa forma techniki nazwanej Smokiem ma służyć rozwojowi *shen*. Pojęcie to tłumaczone jest jako umysł, serce lub duch, a także „świadomość”. Cechują ją ruchy wolne i delikatne, które mają oddawać charakter lotu magicznego smoka w powietrzu.

Ruchy Węża rozwijają energię *qi*. Mają formę falistą, kolistą i ciągłą, niczym zwijanie i wicie się gada. Delikatne i płynne przemieszczenia ćwiczącego pozwalają na zachowanie wewnętrznej siły, które nadaje ruchowi nieodpartą, giętką i prężną moc, gdy napotyka przeszkodę.

Tygrys wzmacnia kości, najtwardszą i najsilniejszą część ciała. Jego ruchy są zarazem szybkie i wolne, często o ekstremalnym napięciu dynamicznym, zaś sylwetka pozostaje skupiona i zwarta, emanując nieugiętą siłą.

Technikę Leoparda cechuje siła generowana pracą aktywnych mięśni, które tak samo, jak w przypadku eponimicznego dla omawianej techniki zwierzęcia – zdolnego do nagłych skoków, ataku i momentalnego cofnięcia się – wykształcają w motoryczności człowieka ruchy szybkie i mocne.

Forma ruchowa Żurawia ma na celu rozwój ścięgien, które obejmują tkankę łączną, tzw. powięź ciała konstituującą ścięgna mięśni i więzadła stawowe. Ich funkcja polega na zapewnieniu całemu ciału i jego organom spójności i zwartości. Zintegrowana sieć powięzi odpowiada za poprawną postawę i przemieszczania

ciała, wytwarza poza tym ogólne doznanie odpowiednio to integracji, to dezintegracji. Na ruchy Żurawia składa się prosta i wyważona pozycja tułowia, dużo ruchów balansujących na jednej nodze, nagłe i precyzyjne uderzenia dłońmi, naśladowujące szybkie dziobnięcie ptaka, nadto ruchy zamaszyste oddające rozmaite fazy dynamiki ptasich skrzydeł w działaniu.

Badane w swych najgłębszych aspektach, techniki walki ujawniają paradoksalne skrajności ludzkich możliwości. Głęboka medytacja sprawia, że umysł staje się wnikliwy i głęboki, zaś duch wolny, stanowiąc razem niezbędne warunki precyzyjnej, a przy tym spontanicznej manifestacji siły potencjalnie zawartej w bycie ludzkim.

W perspektywie religii chrześcijańskiej modlitwa jest aktem osobowym i bezpośrednim zwrotem do Boga. Na jednym krańcu pozostaje pokorna, receptywna i pełna czci afirmatywna odpowiedź na Boże wezwanie, na drugim zaś podmiotowa i przenikająca ludzką egzystencję na wskroś tajemnica Bożej obecności. Tradycja judeochrześcijańska wyróżnia modlitwę uwielbienia, dziękczynienia, błagalną i pokutną.

Dostrzegając z należąca uwagą dogmatyczne różnice wśród religii świata, trudno nie dostrzec, że medytacyjny akt modlitwy ujawnia uniwersalne dążenie człowieka do poznawania Boga i pragnienie przyjęcia Go w granicach własnego bytu osobowego.

Metoda, którą obrali mnisi klasztoru Shaolin, stanowi połączenie technik mających zagwarantować pełny rozwój ludzkiego potencjału psychofizycznego z ich praktycznym zastosowaniem w działaniu, gdy przychodzi zmierzyć się z inwazją świata niechcianego. Postawa fizyczno-mentalna, którą należy w tym celu przyjąć, wydaje się być organiczną i najbardziej pierwotną formą modlitewnego skupienia, rodzajem modlitwy obronnej w duchu właściwie rozumianego antropocentryzmu: trzeba modlić się za siebie na drodze poszukiwania Boga w sobie, w cielesno-duchowym istnieniu, a wtedy działanie ludzkie może być zharmonizowane z rzeczywistością Boską, stając się hipostazą metafizyki w fizykę. Tak ustawiana perspektywa antropologiczna ludzkiej modlitwy ujaśnia znaczenie drugiego moźeszowego przykazania; rozumna i troskliwa miłość siebie samego/samej uzdalnia do autentycznej relacji z drugim człowiekiem. W tym świetle praktyki ascetyczne wspólnoty mniszej z Shaolin dają niedościgniony wzór wypełniania Prawa, które ma służyć i pojedynczemu człowiekowi, i jego wspólnocie.

Wiesna Mond-Kozłowska

From Metaphysics to Kinetics: an Instance of Movement Prayer in Working

The subject of the article is genesis and nature of the Chinese martial art kung-fu. Buddhism zen is its spiritual principle while its specific movement shape emerged from Chinese both rich and ancient tradition of physical exercises.

A Hindu monk, Damo, was sent to the Shaolin monastery in the 11th century in China to reform the Buddhism of that day. In his performance he employed spiritual exercises combined with physical exercises to obtain wisdom and staggering skill in leading one's body. Deriving from silent meditation monks' movement technique of the Shaolin monastery became during the time a powerful martial art whose phenomena consists in directing back an enemy's energy to himself/herself. It teaches along with this how violence originates and the ways to avoid it.

The paper is going to try to present embodied metaphysics on the ground of the Chinese Buddhism.

Weronika Liszewska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Państwé Sztucznicze Sztuki Chińskiej

Katarzyna Czapiewska-Brodowska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Techniki montażu zwojów pionowych

CZĘŚĆ IV

z punktu widzenia Chińska sztuka i rzemiosło artystyczne w zbiorach polskich

Tradycyjne chińskie techniki montażu zwojów pionowych, z ich odmianami, które przewidywało się około 11 w., po upowszechnieniu się wykładziny papieru w Chinach. Dzięki wschodniej technologii montażu jedwabnych, a także papierowych podłoży malarskich w Chinach, w celu przetrwania dodanie jedwabnej oprawy i polkierem z dodatkiem kilioma – gwarantuje trwałość. Mimo to początkowo zapewne odrobny rektory rekonstrukcji, a w ten sposób odłamek artysty, którzy, które mogły być zjawiskiem historycznym.

Najstarsze przedstawienie sposobu powstania zwojów pionowych, z kamionką białą w Sui, w centralnym miejscu, sugerują, że 11 w. Zerstąpiła również się jednak prawdziwie chińska sztuka i sztuka od zwojów indyjskich. Notując, pomysłowość i różnorodność, w chińskich zwojach było zapewne tradycyjnie malowaniem na obramowaniu i opisy – techniki, sztuki, rozpoznawania i przekazywania informacji na temat sztuki.

Początkowo nazwy techniki i techniki, które zostały stworzone chińskich, rannymi pionowych – zorientacji i malarskich, jako zorientacji zwojów pionowych, może być malarskiej wojownic. W porównaniu do chińskiej sztuki, która ma być nie tylko wyrażeniem, podległa, dla malarskiej lub kaligrafii. Koder van Gulik pisał, że aż do okresu Tang swoje nie były wykonywane jako dekoracja wnętrza, aż do V w. sztuka opiewała, nie była jeszcze technicznie i stylizacyjnie rozwinięta. Pierwszy dokladniejszy opis sposobu zwojów pionowych znaleźć w traktacie *Qinzi yanben*, napisanym w V w. przez Jia Sika. Estetyka

¹ E. Wilt, *The Chinese Paper Industry – Historical Survey*, „The Paper Conservator” 1971, vol. 19.

² R. H. van Gulik, *China and its World – 900 AD*, London 1978, s. 125 i 126.

³ E. Wilt, *The Evolution of the Chinese Book: A Historical Survey*, „The Paper Conservator” 1971, no. 11.

cz. IV

Chińska sztuka
i rzemiosło artystyczne
w zbiorach polskich

Weronika Liszewska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Katarzyna Gajewska-Brodowska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Techniki montażu chińskich zwojów pionowych z punktu widzenia konserwatora

Tradycyjne chińskie techniki montażu oraz konserwacji zwojów oparte są na rzemiośle, które rozwinęło się około II w., po upowszechnieniu się wynalazku papieru w Chinach. Dalekowschodnia technologia montażu jedwabnych, a także papierowych podłoży malarskich w formie zwoju polegała na dodaniu jedwabnej oprawy i podklejeniu całości kilkoma warstwami papieru. Miało to początkowo zapewnić ochronę tekstów rękopiśmiennych, a później także odbitek ksylograficznych, które mogły być uzupełniane ilustracjami.

Najstarsze przedstawienia zwojów poziomych znaleziono na kamiennej bramie w Sañci, w centralnych Indiach, datowanej na II w.¹ Zwój chiński rozwinął się jednak prawdopodobnie równolegle i niezależnie od zwoju indyjskiego. Natomiast prototypem malarstwa na zwojach pionowych było zapewne indyjskie malarstwo na chorągwiach (*pata*) – forma szeroko rozpowszechniona i modyfikowana później na terenie Azji.

Początkowy rozwój techniki i technologii formowania zwojów chińskich, zarówno pionowych – zawierających malowidła, jak i poziomych zwojów książkowych, może być traktowany wspólnie. W pierwszym okresie rozwoju tej formy montaż miał na celu jedynie wzmocnienie podłoża dla malarstwa lub kaligrafii. Robert van Gulick podaje, że aż do okresu Tang zwoje nie były wykorzystywane jako dekoracja wnętrz) i aż do V w. sztuka oprawy nie była jeszcze technicznie i stylistycznie rozwinięta². Pierwszy dokładniejszy opis oprawy zwojów można znaleźć w traktacie *Qimin yaoshu*, napisanym w V w. przez Jia Sixie³. Estetyka

¹ P. Wills, *Far Eastern pictorial art – form and function*, „The Paper Conservator” 1985, vol. 9.

² R.H. van Gulick, *Chinese pictorial art as viewed by the connoisseur*, Roma 1958, s. 135 i 139.

³ P. Wills, *New directions of the ancient kind: conservation traditions in the Far East*, „The Paper Conservator” 1987, nr 11.

i budowa zwojów pionowych została szczegółowo określona w czasach dynastii Tang (618–907) i pozostała prawie niezmieniona do naszych czasów. Określa ona cztery style wiszących zwojów typowych dla chińskiego malarstwa, różniących się zarówno budową jak i kolorystyką: jednokolorowy (*yi se biao*), dwukolorowy (*er se biao*), trzykolorowy (*san se biao*) oraz styl dynastii Song (*xuan he zhuang*)⁴. Zarówno proporcje, jak i konstrukcja zwoju są dokładnie określone. Każda część zwoju ma swoją nazwę i funkcję. Dopuszczana jest jednak względna dowolność pomiędzy materiałem oprawy i stylem tak długo, jak kolor i wzór harmonizują z malowidłem.

Forma zwoju ma strukturę raczej nietrwałą, zarówno ze względu na charakter stosowanych materiałów, jak i na skutek funkcji, które zwój spełnia na co dzień. Technologia wykonania zwoju warunkuje jego swobodne rozwijanie i zwijanie. Zwój jest z założenia konstrukcją przenośną. Umożliwia to jego budowa – wielowarstwowy układ papierów i jedwabiu, sklejonych klejem skrobiowym. Ponieważ obraz i zwój tworzą jedną strukturę, wadliwa technika konstrukcji zwoju może ostatecznie doprowadzić do zniszczenia dzieła sztuki. Zarówno jakościowy wybór materiałów, jak i konsystencja kleju użytego do wielokrotnego dublowania są podstawą prawidłowo przeprowadzonego procesu montażu.

Przyczyny zniszczeń zwojów mogą mieć bardzo różny i złożony charakter. Składają się na nie takie elementy jak: naturalne starzenie się materiałów, błędy technologiczne popełnione w procesie przygotowania podłoża malarskiego i/lub warstwy malarskiej, zniszczenia powstałe na skutek eksploatacji obiektów, związanej z ich formą i spełnianymi funkcjami, błędnie przeprowadzone konserwacje oraz nieprawidłowy sposób przechowywania i ekspozycji.

Zwój wykonany tradycyjnymi metodami historycznymi zrobiony jest z naturalnych materiałów podlegających procesowi starzenia na skutek takich czynników jak działanie światła, zmiany temperatury i wilgotności oraz wpływ zanieczyszczeń powietrza. Zmiany w materiałach zaczynają się na poziomie molekularnym i w rezultacie prowadzą do zmian fizycznych właściwości, np. obniżenia wytrzymałości mechanicznej i zmiany właściwości optycznych. Podłożem dla malarstwa dalekowschodniego malarstwa zwojowego jest przede wszystkim papier oraz jedwab. Choć tkaniny jedwabne wytwarzane były już co najmniej trzy tysiące lat p.n.e., to jako podłoże, początkowo raczej tylko dla tekstów pisanych, jedwab wykorzystywano prawdopodobnie nie wcześniej niż w VII–VI w. p.n.e.⁵ Pierwsze zachowane malowidło na jedwabiu zawarte jest w dokumencie rękopiśmiennym,

⁴ V. Lee, X. Gu, Y. Hou, *The treatment of chinese ancestor portraits: an introduction to chinese painting conservation techniques*, „Journal of American Institute for Conservation” 2003, vol. 42, nr 3, s. 463–477.

⁵ J. Winter, *Paints and supports in Far Eastern pictorial art*, „The Paper Conservator” 1985, vol. 9.

znalezionym w Changsha, a datowanym na V lub IV w. p.n.e.⁶ W chińskich zwojach używane są dwa rodzaje jedwabiu: gładki „chiński” jedwab (*geng juan*), który ma przeważającą osnowę i gładki splot oraz wzorzysty jedwab (*hua ling juan*), który ma osnowę przeważającą diagonalną. Wzory są ograniczone do typowych przedstawień, jak ptaki, kwiaty lub bambus.

Jedwabie używane na podłoża malarskie mogły znacznie się między sobą różnić, ale zwykle były cienkie i dość luźno tkane. W tradycji chińskiej, począwszy od czasów dynastii Tang (VII–IX w.), jedwab na podłoża malarskie był czasami przygotowywany poprzez specjalne ugniatanie. Jedwabie często miały pozostałości serycyny. Jedwab jest niezwykle wrażliwy na działanie światła, które może być główną przyczyną jego degradacji. W tradycyjnej technologii podłoże malarskie jest podklejane przez kilka wzmacniających warstw papieru, z użyciem kleju skrobiowego jako spoiwa klejowego.

Papier chiński wykonywany jest z lokalnych surowców, z łyka różnego rodzaju drzew i często zawiera domieszki, np. słomę ryżową. Papier składa się głównie z celulozy, która tworzy strukturę o dość przypadkowym układzie wzajemnie przylegających włókien. Papier chiński ma krótsze włókna niż japoński. Z użyciem różnych technologii produkowano papiery o różnej jakości i wytrzymałości. Papier ulega degradacji pod wpływem światła, zmian wilgotności i temperatury, środowiska kwaśnego oraz zawierającego związki określonych metali, np. miedzi lub srebra – które mogą znajdować się także w warstwie malarskiej naniesionej na to podłoże. Zarówno papierowe, jak i jedwabne podłoża z reguły były zaklejane roztworem kleju glutynowego z ałunem. Dodatek ałunu powoduje, że klej jest mniej odporny na pęcznienie pod wpływem wody zawartej w spoiwie malarskim. Powoduje jednak dodatkowe zakwaszenie, które jest częstą przyczyną degradacji papierowych podłoży dalekowschodnich. Glutynowy klej zwierzęcy, otrzymywany ze skór bydłych, używany jest także jako spoiwo warstwy malarskiej. Niektóre źródła notują, że w Chinach używano też kleju rybiego⁷.

Warstwa malarska w chińskich malowidłach jest mieszkanką pigmentów i spoiwa – zwykle kleju glutynowego. W zależności od wielkości ziaren pigmentu oraz ilości użytego spoiwa, ta struktura może mieć różne właściwości optyczne i mechaniczne. W trakcie zwijania i rozwijania zwoju stale dochodzi do naprężeń pomiędzy podłożem a warstwą malarską. Wadliwa technologia, jak zbyt grubo zmielony i nałożony pigment lub zbyt mała ilość spoiwa klejowego mogą być przyczyną spękań, łuszczenia i pudrowania warstwy malarskiej. W takich miej-

⁶ J. Winter, *op. cit.*

⁷ Idem, *Some material points in the Care of East Asian Paintings*, „The International Journal of Museum Management and Curatorship” 1985, nr 4, s. 251–264.

scach często także dochodzi do obtarć i mechanicznych uszkodzeń malowidła. Największą integrację z podłożem osiąga warstwa malarska zawierająca bardzo drobne pigmenty, które mogą być nakładane bardzo cienko, dzięki czemu rozkładają się na poszczególnych włóknach podłoża, nie obejmując przestrzeni pomiędzy nimi. W takich wypadkach praktycznie nie występują naprężenia pomiędzy tymi elementami malowidła⁸. Takie właśnie właściwości posiada tusz chiński, który dobrze integruje się zarówno z papierowym, jak i jedwabnym podłożem⁹.

W chińskim malarstwie zwojowym używane były zarówno pigmenty nieorganiczne, jak i organiczne¹⁰. Czas oraz oddziaływanie światła i warunków atmosferycznych mogą powodować zmiany w kolorystyce tych malowideł. Niektóre pigmenty mogą być przyczyną destrukcji papierowych podłoży malarskich. W malarstwie chińskim często stosowanymi pigmentami były miedziowe pigmenty – malachit i azuryt¹¹, które mogą działać destrukcyjnie na papier i w efekcie powodować znaczne obniżenie jego właściwości mechanicznych, na skutek czego mogą się tworzyć spękania i ubytki przy każdym rozwinięciu i zwinięciu zwoju (il. 31). Chemiczne oddziaływanie na papier może być widoczne także od strony odwrocia zwoju – w postaci brązowawych przebarwień w miejscach naniesienia destrukcyjnej warstwy malarskiej (il. 32). Takie przebarwienia świadczą pośrednio o zaawansowanym procesie destrukcji całej struktury podłoża. Uważa się, że zarówno prawidłowe przeklejenie podłoża, jak i odpowiednia ilość spoiwa w stosunku do pigmentu minimalizują te procesy degradacyjne. Z kolei jednak kwaśne środowisko wytworzone przez alun zawarty w kleju umożliwia lepszą penetrację jonów metalu w papierowe podłoże, a co za tym idzie degradację głębszych warstw struktury zwoju¹².

Mechanizmy powstawania tego typu zniszczeń są złożone, a przyczyniają się do nich błędy technologiczne popełnione w procesie przygotowania podłoża

⁸ Idem, *Deterioration mechanisms in East Asian paintings, some considerations of microscopic structure and mechanical failure models*, Proceedings of the International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property – Conservation of Far Eastern Objects – 26–29 November 1979, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties 1980.

⁹ Idem, *Preliminary investigations on Chinese ink in Far Eastern paintings*, Archeological Chemistry, Advances in Chemistry Series 138, American Chemical Society, Washington DC 1974, s. 207–225.

¹⁰ Idem, *Pigments in China – a preliminary bibliography of identifications*, 7th Triennial Meeting, ICOM CC, Copenhagen, 1984; J. Winter, J. Gaiccai, M. Leona, *East Asian Painting Pigments: Progress and Remaining Problems*, Scientific Research in the Field of Asian Art, Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003, s.157–163.

¹¹ D. Wise, A. Wise, *Observations on Nineteenth-century Chinese Pigments with Special Reference to Copper Greens*, IPC, London 1997, s. 125–136.

¹² J. Winter, *Some material points...*

malarskiego i warstwy malarskiej. Zniszczenia papierowego lub jedwabnego podłoża, które traci wytrzymałość mechaniczną, powodują, że koniecznym do przeprowadzenia zabiegów jest umieszczenie malowidła na nowym podłożu wzmacniającym, czyli wymiana warstw dublujących w zwoju.

Kolejną przyczyną destrukcji mogą być zniszczenia powstałe na skutek eksploatacji obiektów, związanej z ich formą i spełnianymi funkcjami. Zwój stanowi zintegrowaną konstrukcję, podlegającą stałym napięciom mechanicznym w trakcie zwijania i rozwijania. Zwoje pionowe podlegają ponadto naprężeniom mechanicznym gdy są zawieszane. Zwoje są obiektami bardzo złożonymi, wykonanymi z różnych typów materiałów (jedwabiu, papieru i drewna), reagującymi na zmiany klimatyczne. Różne elementy złożonej struktury zwoju „pracują” w odmienny sposób i doświadczają zmian fizycznych o innym charakterze pod wpływem zmiennych warunków wilgotności i temperatury. Najbardziej typowe deformacje można podzielić na dwa rodzaje – odwracalne i nieodwracalne.

Podczas zwijania i rozwijania każda część struktury ulega innemu rodzajowi naprężeniom. Działające siły mają charakter przeciwny. Kiedy zwój jest zwinięty, warstwa zewnętrzna ulega rozciągnięciu, podczas kiedy warstwa wewnętrzna ulega ścisłowi. Po rozwinięciu zwoju, działanie sił ulega odwróceniu, odwrocie ulega ścisłowi, podczas kiedy powierzchnia lica podlega siłom rozciągającym. Na skutek powstawania silnych, przeciwnych napięć, materiał, z którego zwój wykonano, nabiera tendencji do „zapamiętywania” kształtu swojego ułożenia – można zaobserwować charakterystyczne sfalowania powierzchni podobrazia.

Powstające na skutek tego deformacje mają początkowo charakter odwracalny i znikają po zawieszeniu zwoju. Deformacje te przybierają charakter trwały, jeżeli zwój nie jest regularnie rozwijany lub kiedy jest zwijany i rozwijany w niewłaściwy sposób. Dochodzi wówczas bardzo często do powstania większych bądź mniejszych pęknięć podobrazia, które wykazują tendencję do powiększania się podczas rozwijania zwoju i jego ekspozycji.

Z kolei – jeżeli zwój jest niezbyt ściśle zwinięty – to nacisk przy zwijaniu i rozwijaniu lub przygniecenie zwoju może powodować powstanie charakterystycznych pęknięć pionowych.

W skrajnych przypadkach zwój pęka, a następnie jego struktura może zostać „przełamana” na wskroś w kierunku pionowym. W takich wypadkach dokładna analiza wykazuje załamania jedwabnego podłoża na całej powierzchni. W miejscach tych jedwab odspaja się od papieru dublującego, co powoduje dodatkowe osłabienie całej struktury.

Kiedy zwój jest zawieszony – także ulega odkształceniom. Początkowo jedynie wygina się na krawędziach. Dla zilustrowania procesu powstawania deformacji

pionowych powierzchnię zwoju podzielono na pięć części, biegnących wertykalnie¹³. Obszary 2 i 4 są wolne od bezpośredniego obciążenia, gdy zwój jest zawieszony. Wyginają się głównie obszary – 1, 3, 5 – redukując jakby wysokość zwoju w tych miejscach. Gdy zwój jest zawieszony przez dłuższy okres, np. około roku – to części zewnętrzne wyginają się do tyłu, a środkowa odkształca się ku przodowi – zwój przybiera kształt wężowy. Po jeszcze dłuższym zawieszeniu część środkowa silnie się odkształca. Kiedy zwój jest w tym stanie zwijany, właśnie te napięcia powodują powstawanie wertykalnych pęknięć. W przypadku zwojów pionowych, przy wszelkich, nawet najdrobniejszych załamaniach poprzecznych dochodzi bardzo często do rozwarstwiania się struktury zwoju i powstawania pęcherzy, wykazujących tendencję do powiększania się i znacznie osłabiających całą strukturę¹⁴.

Te charakterystyczne zniszczenia można prześledzić na przykładzie zwoju zawierającego przedstawienie malarskie na podłożu papierowym *Arhat Nakula z uczniem*, datowanego na przełom XIX i XX w., ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 33)¹⁵. Nieodpowiednio przechowywana i użytkowana rolka uległa zniszczeniom mechanicznym. Na całej powierzchni powstały deformacje na skutek długotrwałego przechowywania zwoju. Szczególnie zniszczona została górna partia zwoju – górny półwałek oderwał się wraz z kawałkiem oprawy. Po rozwinięciu można było zaobserwować charakterystyczne sfalowania powierzchni podobrazia, które przybrały charakter nieodwracalny. Najbardziej zabrudzona i pożółkła część podłoża znajdowała się na odwrociu przy górnym wałku. Widoczne były liczne pęknięcia, zarówno poziome – na całej powierzchni zwoju, jak i pionowe – w górnej jego partii. Pęknięcia miały tendencję do powiększania się podczas rozwijania.

Z kolei w malowidle przedstawiającym rytualne portrety przodków, wykonanym na podłożu papierowym w oprawie w formie zwoju pionowego najbardziej zniszczona została dolna część zwoju oraz partie niebieskich szat malowanych azurytem (il. 34)¹⁶. W tej fazie zniszczenia widoczne są głównie poprzeczne deformacje powierzchni oraz pęknięcia, w tym także pęknięcia, które nie obejmują wszystkich warstw papieru. Na odwrociu zwoju obok pęknięć poziomych zaczęły

¹³ K. Toishi, H. Washizuka, *Characteristics of Japanese art that condition its care*, ed. R.M. Organ, Japanese Association of Museums 1979.

¹⁴ M. Koyano, *Japanese Scroll Paintings*, Foundation of the American Institute for Conservation 1979.

¹⁵ Konserwacja tego obiektu jest przedmiotem pracy magisterskiej Katarzyny Gajewskiej-Brodowskiej pod kier. dr Weroniki Liszewskiej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

¹⁶ W. Liszewska, „Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich zabytkowego chińskiego malowidła, przedstawiającego rytualne portrety przodków, w formie zwoju pionowego w oprawie typu *yi se biao*”, mps, ASP w Warszawie, Warszawa 2006.

pojawiać się także pionowe. Duże rozmiary i ciężar konstrukcji zwoju spowodowały oderwanie się dolnego wałka. W obrębie szat postaci, malowanych azurowym, widoczne jest wyraźne ściemnienie warstw papieru dublującego malowidło (il. 32).

Ze sztuką formowania zwojów oraz dublowania jedwabiu i papieru związany jest chyba najstarszy na świecie profesjonalny warsztat konserwatorski. Konserwacja jedwabnych i papierowych podłoży malarskich rozwinęła się na długo zanim Europejczycy poznali wynalazek papieru. Już chiński traktat *Qimin yaoshu* z V w., autorstwa Jia Sixie, podaje szczegółowe wskazówki dotyczące konserwacji, przechowywania i eksponowania zwojów¹⁷. Zaskakują one swoim profesjonalizmem, gdyż zwracają uwagę nie tylko na konieczność użycia do konserwacji najlepszych materiałów, ale także na stopień wilgotności powietrza, ograniczenia dostępu światła do obiektu, a nawet podają sposoby badania stanu zachowania w świetle przechodzącym.

Zabiegi konserwatorskie związane są nie tylko z procesem degradacji struktury zwoju, ale także z dalekowschodnim podejściem do zagadnienia rekonstrukcji – zniszczone elementy oprawy uznawano za „wtórne” i wymieniano. Zachodnie malarstwo może być z łatwością odłączone od swoich ram. Natomiast japońskiego malarstwa nie można konserwować w sposób profesjonalny bez zabiegów związanych z oddzieleniem oprawy i warstw dublujących. Kiedy zwój jest konserwowany i rekonstruowany według chińskiej tradycji, każdy aspekt działania konserwatorskiego dotyczy zarówno samego malowidła, jak i całego zwoju zarazem. Jest to zadanie trudne, które wymaga ogromnego doświadczenia. Konserwację i ponowną rekonstrukcję zwoju można podzielić ogólnie na następujące etapy:

1. Zdejmowanie warstw papierów dublujących (zwykle są to trzy warstwy).
2. Oddzielenie malowidła i starej oprawy.
3. Wzmocnienie warstwy malarskiej (jeśli istnieje taka potrzeba).
4. Czyszczenie malowidła (bardzo delikatne).
5. Podklejanie miejsc osłabionych i uzupełnianie ubytków podłoża.
6. Dodawanie nowego odwrocica *xian zhi*.
7. Rekonstrukcja – wykonanie nowej oprawy.

Malowidła na zwojach zaczęły trafiać do zachodnich kolekcji z początkiem ubiegłego stulecia, na fali zainteresowania sztuką Dalekiego Wschodu. Wraz z nimi przywędrowało na Zachód zagadnienie konserwacji egzotycznych dzieł sztuki, z którymi do tej pory zachodni konserwatorzy nie mieli do czynienia, nie mogli więc opierać się na doświadczeniu. Prowadziło to najczęściej do przeprowadzenia wadliwych prac konserwatorskich, co w skrajnych przypadkach skut-

¹⁷ P. Wills, *New directions of the ancient kind...*

kowało całkowitym zniszczeniem obiektu, w najlepszym zaś razie obiekt tracił swój oryginalny charakter. Wszelkie naprawy przeprowadzane były przeważnie bez znajomości techniki wykonania danego obiektu, najczęściej z zastosowaniem metod znanych z konserwacji malarstwa sztalugowego. Różne ośrodki konserwatorskie na Zachodzie przeprowadzały eksperymenty z nowymi klejami i podłożami. Nagminne było stosowanie POW przy drobnych reperacjach podobrazia, werniksowanie powierzchni malowideł czy umieszczanie ich na krosnach lub przyklejanie na tekturach przy użyciu kleju glutynowego. Na skutek nieodpowiednich metod wiele obiektów bezpowrotnie utraciło swój oryginalny charakter, przechodząc transformację z obiektów na zwojach w malowidła „tablicowe”. Kolorystyka malowideł uległa przyciemnieniu i wyblszczeniu. Przełom w stosowaniu klejów syntetycznych do dublowania tkanin zabytkowych, związany z zastosowaniem spoiw akrylowych firmy Lascaux oraz Bevy 371, spowodował, że kleje te były także chętnie stosowane przez niektórych konserwatorów do konserwacji zwojów pochodzących z Dalekiego Wschodu.

Wszystkie te działania nie uwzględniają jednak aspektów kulturowych. Niezwykle ważne jest bowiem uświadomienie sobie, że technologiczna strona procesu dublowania jest mocno zakorzeniona w dalekowschodniej tradycji kulturowej i jest związana z lokalną estetyką, w której dzieło jest tak samo ważne, jak proces jego powstawania, a pojęcie autentyczności dzieła sztuki jest zupełnie inne niż na Zachodzie. Na zagadnienia te zwrócono uwagę w *Nara Document of Authenticity*¹⁸. Z tego powodu bardzo ważne jest aby zwoje te były konserwowane tak, jak wykonuje się to od wieków na Dalekim Wschodzie. Obecne metody konserwacji zwojów chińskich, przeprowadzane w zachodnich pracowniach, opierają się na zastosowaniu tradycyjnych, dalekowschodnich metod.

Niezwykle ważną przyczyną zniszczeń w wypadku zwojów dalekowschodnich jest nieprawidłowy sposób ich przechowywania i ekspozycji. Analiza przyczyn zniszczeń pozwala ocenić, że długie przechowywanie w stanie zawieszonym jest bardzo szkodliwe dla zwoju. Zwój powinien być rozwieszany okresowo – dwa razy do roku lub raz do roku, suchą jesienią. Jego konstrukcja jest doskonale dopasowana właśnie do tej funkcji, jaką miał spełniać – zawieszania na krótki czas, w związku z różnymi okazjami.

W warunkach normalnych temperatur i wilgotności wszelkie nieodwracalne zmiany następują w ciągu jednego roku ekspozycji wiszącego zwoju. Nie mają one miejsca, jeśli zwój jest zawieszony na krótki okres – do miesiąca. Zwój trzeba

¹⁸ *Nara Document of Authenticity*, [w:] *Report of the Experts Meeting. 1994 Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Nov. 1994, <http://www.unesco.org/who/archive/nara94/html>

rozwieszać z największą ostrożnością – rozwijając go jedną ręką i używając długiego uchwytu do zawieszania.

Zwoje powinny być zarówno przechowywane, jak i eksponowane w pomieszczeniu o odpowiedniej, stałej wilgotności. Klimat Dalekiego Wschodu jest zwykle bardziej wilgotny niż europejski. Przyjmuje się dla przechowywania i ekspozycji zwojów na Dalekim Wschodzie za najwłaściwsze ok. 70% RH, natomiast w Europie – 55–60%. Ale związane jest to także z miejscem, gdzie zwoje były montowane – czyli gdzie osiągnęły tzw. wilgotność równowagową z otoczeniem: jeżeli były montowane na dalekim Wschodzie – to powinny być przechowywane w wyższej wilgotności, a jeżeli były przemontowywane w Europie – to w niższej. W żadnym wypadku wilgotność nie powinna spadać poniżej 50% – powstają wtedy zbyt duże naprężenia pomiędzy poszczególnymi warstwami zwoju¹⁹. Woda jest plastifikatorem dla wszystkich materiałów, z których złożony jest zwój.

Oprócz doboru warunków RH i temperatury, istnieje także problem odpowiedniego oświetlenia w wypadku ekspozycji. Jest to problem bardziej złożony – ponieważ zależny jest nie tylko od wrażliwości podłoża na światło, ale także od wrażliwości warstwy malarskiej. Długość ekspozycji na światło powinna być właściwie rozpatrywana za każdym razem osobno w zależności od techniki wykonania oraz skali i rodzaju zniszczeń – zwykle zalecana powinna być nie dłuższa niż 12 000 lxh na rok (tj. 240 godzin przy oświetleniu 50 lux). Dlatego bardzo ważne są badania identyfikacyjne technologii wykonania takich obiektów, określające rodzaj i stopień degradacji zarówno podłoża jak i warstwy malarskiej.

Ponieważ zwój jest przez większość czasu przechowywany w formie zwiniętej, konieczne jest jego odpowiednie zabezpieczenie. Zwój powinien być przechowywany w drewnianym pudełku, które oprócz zabezpieczenia przed urazami mechanicznymi zapewnia mu odpowiedni mikroklimat. Dobrym rozwiązaniem, także dla zwojów chińskich, jest zastosowanie konstrukcji zwiększającej średnicę zwoju, które wymyślone dla zwojów japońskich, tzw. *futomaki*.

Obecnie nie tylko w samych Chinach, ale także w Europie i USA istnieją specjalistyczne pracownie, gdzie zwoje są konserwowane, montowane i oprawiane w tradycyjny sposób. Także w kolekcjach polskich znajduje się wiele zniszczonych chińskich zwojów, które powinny zostać poddane profesjonalnej konserwacji.

¹⁹ M. Wojtczak, *Problemy konserwacji zabytków Dalekiego Wschodu na papierze i tkaninie – malarstwo na zwojach pionowych*, „Ochrona Zabytków” 1996, nr 3, s. 38.

Weronika Liszewska

Katarzyna Gajewska-Brodowska

Techniques of Mounting of Chinese Hanging Scrolls from the Conservator's Point of View

The ancient craft of restoring and mounting of works of art on paper and silk has been practiced in the Far East for nearly two millennia. In China the aesthetics and the structure of the hanging scrolls were determined in details during Tang dynasty and they remained almost unchanged until today. The form of the scroll is quite fragile and perishable. Both materials and the technique can be defective and eventually lead to the destruction of the scroll. The article describes in details the internal and the external factors of the scroll deterioration, focusing mostly on specific problems that occur in pigment-media-support relation. The scrolls are very complex objects, sensitive both to the climatic changes and mechanical stresses. The article describes also the typical mechanical damages, defined as reversible or not reversible, with the use of examples of the scrolls restored in the Conservation Department of the Academy of Fine Arts in Warsaw, discussing the main points of the conservation treatment as well as the matters of the care and the storage.

Maria Cybulska

Politechnika Łódzka

Ewa Mianowska-Orlińska

Muzeum Narodowe w Warszawie

Analiza i wirtualna rekonstrukcja XII-wiecznej stuły z Kruszwicy – import chiński?

Studia z Kruszwicy w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Tkaniny zabytkowe, a zwłaszcza archeologiczne, są szczególnie trudne do analizy przez historyków sztuki. Złożony charakter struktury, wielość stosowanych technik zdobniczych, różnorodność zastosowanych surowców, materiałów i barwników, w połączeniu z często bardzo znacznym stopniem zniszczenia, powodują konieczność stosowania najnowszych metod badawczych z dziedziny nauk technicznych. Badania nad stułą z Kruszwicy, przechowywaną w Kolekcji Tkanin MNW pod numerem depozytu 2741/1, zapoczątkowane zostały w latach sześćdziesiątych XX w. Dotyczyły głównie ikonografii i symboliki widocznych na niej haftowanych wyobrażeń postaci biskupów¹. Prezentowane przez nas wyniki badań nad stułą są wynikiem współpracy dwu dziedzin – historii sztuki i nauk technicznych. Umożliwiły one analizę i wizualizację jej budowy splotowej, a także wirtualną rekonstrukcję wzoru tkaniny jedwabnej oraz zdobiącego ją haftu i doprowadziły do bardzo interesujących wniosków dotyczących jej pochodzenia.

Stuła znaleziona została w 1962 r. w trakcie wykopalisk prowadzonych w kolegiacie pod wezwaniem św. Piotra w Kruszwicy². Wyjęto ją z uszkodzonego grobu na calcu oznaczonym numerem 24, usytuowanego pośrodku drugiego przęsła nawy głównej. Datowanie grobu, ze względu na brak zabytków w jego

¹ Stuła była przedmiotem badań kustosz Marii Markiewicz z Działu Tkanin MNW. Niepublikowana praca doktorska zawierała analizę ikonograficzną haftu i poczynioną na tej podstawie próbę rekonstrukcji całości dekoracji. M. Markiewicz, *Studia i manipularz z opactwa tynieckiego i dwie stuły z kolegiaty św. Piotra i Pawła w Kruszwicy jako przykłady tkanin romańskich – problemy badawcze*, Archiwum MNW, spis 197.

² Kościół ten obecnie nosi wezwanie św. Piotra i Pawła oraz Narodzenia NMP.

wypełnieniu, określono na podstawie stratygrafii i pobieżnych badań stylu na przełom XII i XIII w.

Stuła zachowana w dwóch fragmentach leżała po bokach uszkodzonego szkieletu. Zachowały się jedynie jej końcowe partie, część środkowa umieszczona zapewne pod ramionami pochowanego uległa zniszczeniu³. Po konserwacji i rozłożeniu obiektu okazało się, że na owe dwa fragmenty, prawy i lewy, składa się pięć części⁴. Prawe zakończenie zdobione skręconą wicią zakończoną palmetą i czterema postaciami biskupów o wymiarach: szerokość od 7 do 8 cm, długość 71,8 cm, oraz lewe zakończenie zachowane w czterech mniejszych fragmentach. Największy z nich, jak można się domyślać po analogicznej dekoracji na dole, stanowi lewe zakończenie zawierające jedną postać biskupa i ma wymiary: szerokość 6,8 do 7 cm i długość 22 cm. Jego kontynuacją jest fragment o szerokości 6–7 cm i długości 18 cm, także z pojedynczą postacią biskupa, a następnie pasek zawierający element haftu rozdzielający postacie o wymiarach 6,5 i długości 1–2⁵ i wreszcie fragment z pojedynczą postacią szerokości 6–6,6 i długości 15 cm⁶. Tak więc w przypadku tego obiektu mamy w sumie fragment tkaniny w przybliżeniu o szerokości 7 i długości ok. 128,8 cm⁷. Jest to zapewne mniej niż połowa całego obiektu. Zgodnie z ustaleniami badaczy paramentów liturgicznych, stuły z tego okresu były bardzo długie, nawet trzymetrowe⁸. Doskonale widoczne jest to w stroju biskupów przedstawianych w tym czasie. Końce stuły widoczne spod dalmatyki i kapy na tle długiej powłóczystej alby sięgają prawie sandałów biskupich⁹.

Wysoki poziom haftowanej dekoracji, a także same tkaniny użyte na podłoże dla haftu wskazują, że stuła wykonana była dla wysokiej rangi dostojnika kościelnego. Zważywszy na ówczesny poziom rzemiosła tkackiego i hafciarskiego, wykonano ją zapewne na zamówienie w profesjonalnej pracowni.

³ A. Cofta-Broniewska, E. Springer, K. Tymieniecka, *Wyniki prac terenowych w 1960 roku w Kruszwicy, pow. Inowrocław*, „Sprawozdania Archeologiczne” 1962, t. 14, s. 246, 248, 253.

⁴ Konserwację przeprowadzono w r. 1966 w związku z transportem stuły do Ameryki w ramach wystawy „Skarby kultury polskiej”. Prace prowadzone były w Pracowni Konserwacji Tkanin MNW.

⁵ Wymiary poszczególnych fragmentów są nieregularne i zostały podane w największym i najszerszym miejscu.

⁶ Przestrzeń wydzielone poziomymi haftowanymi listwami pomiędzy postaciami wynoszą ok. 3,5 cm.

⁷ Wizerunki biskupów zakomponowano tak, że postacie po prawej trzymają pastorały w prawej, a postacie po lewej w lewej ręce. Wysokość postaci jest prawie jednakowa, pomiędzy 14,5 a 15 cm.

⁸ J. Braun, *Die liturgischen Paramente in Gewart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramantik*, Freiburg i.B. 1924.

⁹ W tym czasie duchowni nosili stułę nie tylko przy sprawowaniu liturgii, ale stale jako element ubioru.

Pochodzenie tego obiektu, jak i jego klasa mogą być także istotne w kontekście badań historycznych dotyczących samej kolegiaty kruszwickiej i jej znaczenia w historii kościoła w Polsce¹⁰. Spór na temat znaczenia i funkcji kolegiaty trwa od ponad stu lat. Jeden z poglądów głosi, że budowa świątyni następująca etapami rozpoczęta została już w 966 r. i trwała do połowy XI w. (miała tam się znajdować domniemana katedra pod wezwaniem św. Wita); inny – że zbudowano ją w XII w. i włączono wówczas w jej obręb starsze XI-wieczne relikty; jeszcze inna hipoteza mówi o XII-wiecznym początku świątyni.

Istnieje także hipoteza o benedyktyńskiej genezie kościoła zaczerpnięta z kronik Jana Długosza. Kronikarz ten wspomina także o pochowaniu w klasztorze w Kruszwicy biskupa wrocławskiego Świdgera oraz dwóch innych biskupów (kruszwickich), Baptysty i Paulina¹¹. Dokładna data śmierci biskupa Świdgera nie jest znana, jednak według niektórych rejestrów kościelnych przyjmuje się, że był to rok 1156 lub według niektórych badaczy 1133, 1134, 1135 albo przed 1148¹². Rekonstrukcje architektoniczne i badania archeologiczne w części potwierdzają związki z kościołami klasztorowymi, jednak ze względu na zauważalne podobieństwo wczesnej fazy kościoła do planu katedry wawelskiej z około połowy XI w. trudno o decydujące rozstrzygnięcie. Klucz zatem do całej sprawy mogą stanowić owi pochowani tam biskupi, tuż przez ostatecznym ustaleniem biskupstwa wrocławskiego, które miało się dokonać przez scalenie dwóch diecezji: wrocławskiej i kruszwickiej w roku 1160¹³.

Dotychczas nie wiążano odkryć archeologów z owymi legendarnymi postaciami.

Potwierdzeniem tożsamości odnajdywanych szczątków ludzkich jest zawartość grobów, w tym wypadku przyjrzenie się odnalezionym tkaninom będzie niezwykle ważne w prowadzonych badaniach.

Stuła z Kruszwicy uszyta jest z tkaniny jedwabnej w kolorze niebieskim. Tkanina zachowała się w dosyć dobrym stanie jak na warunki grobowe. Widać wyraźnie jej mocnobłękitny odcień. Zachowały się także w dosyć dobrym stanie nici haftu. Jest on wykonany przędzą metalową oplataną o oplocie „S”, ścięciem kładzionym, przy czym nić metalowa kładziona jest na powierzchni tkaniny i przytrzymywana na prawej stronie przędzą jedwabną co 2–3 mm. Po lewej stronie mocowana jest do sznureczka stanowiącego także na prawej stronie kontur haftu wykonanego z dwóch przędzy jedwabnych skręconych w „S” w jasnym kolorze (żółtym lub kremowym).

¹⁰ K. Hewner, *O datowaniu wczesnośredniowiecznej kolegiaty w Kruszwicy*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1996, R. XLIV, nr 4, 431–436.

¹¹ *Ibidem*, s. 433.

¹² Ustalenia dotyczące wspomnianego datowania zob. *ibidem*, s. 433, przyp. 10.

¹³ *Ibidem*, s. 434, przyp. 14.

Szczegółowe omówienie techniki haftu jest istotne, ponieważ w owym czasie w Europie nie było jeszcze wykształconych technik odpowiadających współczesnym klasyfikacjom. Hafty wykonywane przez rzemieślników arabskiego pochodzenia na Wschodzie wyróżniała nie tylko ornamentyka, ale także specyficzny sposób zdobienia. We wczesnośredniowiecznych haftach metalowych kładzionych, podobnie jak w haftach bizantyjskich, nici kładziono pionowo w jednym kierunku, wypełniając powierzchnię motywu rodzajem drobnych pionowych kreseczek. Podobnie wykonany jest haft ornatu z Henrykowa¹⁴.

Inne przykłady wysokiej jakości haftu z terenu Polski wzmiankowane są w szesnastowiecznych inwentarzach Katedry Wawelskiej. Pochodzą one z fundacji księcia Henryka Pobożnego i jego żony Anny z lat 1241–1253 z okresu kanonizacji św. Stanisława. Zapisy inwentarzowe podają, że haftowane preteksty były wszyte do tkanin wzorzystych o motywach bizantyjskich. Pochodzenie ornatów i wiadomości o ich książęcych fundatorach świadczą o istnieniu na Śląsku w tym czasie wysokiej klasy ośrodka hafciarskiego¹⁵.

W tym czasie w Europie w rzemiośle hafciarskim przodowała Anglia, gdzie wielu moźnych z innych krajów zamawiało zdobienie tkanin i ubiorów. Hafty tam wykonane nosiły nazwę *opus anglicanum*. Jest to raczej określenie haftu wysokiej jakości niż konkretnej techniki. Postacie biskupów na stule kruszwickiej oddane są dosyć malarsko. Nić jedwabna wypełniająca kontur także pozostaje na powierzchni. Przechodzi na drugą stronę tylko po to, by znaleźć punkt zaczepienia i zawraca. Na podobnej technice oparty jest haft atlasowy.

Próbując do celów rekonstrukcji określić kolor i rodzaj użytej przędzy, można rozróżnić jedną jaśniejszą, bliską bieli, drugą ciemniejszą, widoczną w partii ornamentu roślinnego w zakończeniach stuły o wyraźnie czerwonym odcieniu. W hafcie wykorzystano także sznureczek skręcony z dwóch przędz (S). Widoczna jest także gruba przędza skręcona w kierunku Z. Haft naniesiony jest na wspomniane podłoże z błękitnej tkaniny.

W zbiorach muzealnych trudno odnaleźć podobny obiekt. Niewielka liczba i duża przypadkowość zachowanych podobnych obiektów z XI, XII i XIII w. nie pozwala wyróżnić żadnych cech wspólnych. Wiele z paramentów kościelnych tego czasu ma całą powierzchnię pokrytą haftem, wiele haftowanych jest na gładkich podłożach, wśród których dominuje tzw. *samitum*.

¹⁴ Ornat z kościoła opactwa cystersów pw. P. Marii i św. Jana Chrzciciela, według tradycji uznawany za ornat z szat św. Jadwigi. Haftowany nicią złotą i przędzą jedwabną na ciemnoczerwonej jedwabnej tkaninie o złożonym splocie (*samitum?*), zob. M. Gutkowska-Rychlewska, M. Tarszycka, *Polskie hafty średniowieczne*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1967, poz. kat. 1, s. 23.

¹⁵ *Ibidem*, s. 9.

Tkaniny jedwabne stosowane w tym czasie w Europie do szycia ubiorów liturgicznych i spowijania relikwii zwykle pochodzą z importu. Są to głównie importy egipskie, perskie czy bizantyjskie, a także importy chińskie. W Europie, poza Sycylią i Hiszpanią, nie wytwarzano w tym czasie tkanin jedwabnych. Wśród wielu średniowiecznych relikwii znajdują się także tkaniny sprowadzone ze Wschodu w czasach pierwszej krucjaty, tak jak np. całun św. Jodocusa-Justa z relikwiarza St. Josse sur Mer¹⁶.

Chińskie tkaniny w XI i XII w.

Wiedza dotycząca chińskich tekstyliów jest dosyć obszerna, ze względu na zachowane fragmenty i zapisy nazw niektórych tkanin, jednak ciągle jeszcze niedostateczna. Wiele tkanin można datować lub nazwać, wiele pozostaje ciągle niezbadanych¹⁷. W Chinach od wczesnego okresu produkowano wiele rodzajów tkanin jedwabnych o różnym przeznaczeniu. Ciężkie i drogie brokaty *jin* bogato zdobione nicią metalową produkowano głównie na potrzeby dworu cesarskiego. Stosowano je także do ozdoby przedmiotów luksusowych, stanowiły obszycie zwojów malarskich i służyły do dekoracji reprezentacyjnych wnętrz. Jednymi z bardziej luksusowych tkanin były aksamity *rong* – tkaniny z okrywą runową, oraz cienkie i delikatne tkane prostym splotem jedwabie *sha*, będące delikatniejszą wersją jedwabnych taft *juan*. Błyszczący atlas *duan*, który swój połysk zawdzięczał pokryciom osnowowym, wykorzystywano do szycia ubiorów oraz jako tło do haftów. Pierwsze tkaniny, które można by zakwalifikować do atlasów, pojawiły się już za czasów dynastii Tang. Technika ta rozwinęła się jednak w okresie dynastii Yuan.

Podczas panowania dynastii Han jedwab służył nie tylko jako materiał ubraniowy i do dekoracji wnętrz, lecz pełnił także funkcję pieniądza. Niedostatek kruszców powodował, że płacono nim podatki i pobory cesarskich urzędników. Stał się również środkiem płatniczym w wymianie z innymi krajami. To także możliwy sposób pojawienia się tej tkaniny w Polsce.

Najstarsze i najlepiej zachowane chińskie jedwabne adamaszki i gazy pochodzą z epoki Han (206 p.n.e.–220 n.e.). Subtelne w kolorze, o delikatnych geometrycznych deseniach, zupełnie nie przypominają późniejszych chińskich wyrobów odznaczających się jaskrawą kolorystyką i rozbudowanymi wzorami. Jedwabie Han zdobią poziomo biegnące szlaczki przypominające meander, ułożone w sieć romby i symboliczne przedstawienia chmur. Adamaszki wyróżniają się techniką

¹⁶ Jest to także jeden z przykładów zastosowania wcześniejszej tkaniny (utkanej w X w. we wschodniej Persji) jako wyposażenie XI-wiecznego relikwiarza. Szczególnie piękne i cenne wyroby tkackie zachowywały przez wieki swoją wartość.

¹⁷ S. Vainker, *Chinese Silk. A Cultural History*, New Jersey 2004, s. 96–97.

wytwarzania odmienną od stosowanej współcześnie. Tkano je na warsztacie w ten sposób, że wzór tworzyła osnowa, przez co jest on obrócony o 90 stopni. Tkaniny wielobarwne, wzorzyste wytwarzano, stosując barwne osnowy przykrywające wątki. Tkaniny te, ze względu na niezwykle malarskie wrażenie, jakie sprawiają ich wzory, nazywa się polichromowanymi¹⁸.

Wzrost znaczenia jedwabiu za czasów dynastii Han spowodował dynamiczny rozwój produkcji i technologii włókienniczej. W sztuce i rzemiośle pojawiło się wiele nowych tematów i motywów, które przeniknęły z innych kultur. We wzorach tkanin drobny geometryczny ornament ustępował na rzecz bogatych i pełnych życia kompozycji. Tworzyły je ptaki, ryby, mityczne stwory, kwiaty i formy wypełnione kaligraficznymi znakami. Te same zdobienia pojawiały się także na przedmiotach z brązu i szlachetnych kamieni.

Chińczycy wprowadzili do skarbnicy wzorów tkackich sporą grupę ornamentów. Jak pokazują archeologia i historia, wiele z tych dekoracyjnych form nabierało znaczenia z czasem. Niektóre przekształciły się przez wieki na tyle, że trudno dociec ich źródeł. Wśród najprostszych geometrycznych form znanych także z zachodniej sztuki antycznej są meandry, które na jedwabiach z epoki Han oznaczają długie życie, a także swastyki przyniesione do sztuki chińskiej przez buddystów¹⁹. Umieszczane w bordiurach chińskich kobierców symbolizują słońce. Głównym tematem sztuki chińskiej była od początku przyroda, ukazywana zupełnie inaczej niż w sztuce europejskiej. Wszystkie jej elementy miały wiele ukrytych znaczeń, a ich przedstawienia były często symboliczne. Jednym z ulubionych przez chińskich artystów motywów są chmury, które powstają z połączenia dwóch mocy: *yin* i *yang*. Ukazane w pięciu kolorach (*wuseyun*) oznaczają pięciokrotne szczęście i są oznaką pokoju. Przedstawione w formie falistej linii często występują jako motyw dekoracyjny. Motyw chmury często pojawiał się później w dekoracjach europejskich stylizujących się na chińskie. Widać z tego, że był powszechnie łączony z Chinami.

Najpowszechniej kojarzonym ze sztuka chińską motywem jest smok, którego wyobrażenia łączą w sobie wiele mitologicznych i kosmogonicznych znaczeń. Smok w mitologii chińskiej to zwierzę dobroduszne i symbolizujące męską zapładniającą siłę przyrody. Od czasów dynastii Han symbolizuje cesarza, syna niebios. Jako piąte zwierze chińskiego zodiaku przypisywany jest wschodniej stronie. Łączy się go z deszczem i odradzającą się wiosenną przyrodą.

Chińskie jedwabie już w XIII w. cenione były w Europie. Szczególnie podziwiano tkaniny z dekoracją broszowaną złotą nicią. Wprowadzana w procesie

¹⁸ Analizą splotów i rekonstrukcją warsztatów tkackich tkanin polichromowanych zajmowała się w latach 60. Agnes Geiger, zob. eadem, *A History of Textile Art*, Stockholm 1979.

¹⁹ Buddyzm w Chinach pojawił się w czasach panowania dynastii Han.

tkackim, przypominała nieco haft, a polegała na wprowadzaniu dekoracyjnych wątków tylko w partii wzoru. Broszowania XIII-wiecznych chińskich adamaszków wyglądały jak miniaturowe pejzaże. Była to zwykle poprowadzona piękną linią sylwetka zwierzęcia ukryta wśród pejzażu. Niezwykła dekoracyjność i wspaniała kompozycja inspirowały wytwórców jedwabiu w Europie. Bardzo wyraźnie widać to w XIV-wiecznych wzorzystych jedwabiach włoskich. W ornamentyce popularne są też wzory okrągłego medalionu, symboliczne i mityczne ptaki, smoki, feniksy, lwy buddyjskie, kwiaty lotosu, peonie, chmury, meander oraz symbole taoistyczne.

Motywy wzorzystych jedwabi chińskich w okresie panowania dynastii Tang i Yuan wyróżniały się płynnymi formami dekoracji. Należy zauważyć jednak, że oprócz wspomnianych smoków i chmur, pojawiały się też kompozycje oparte o geometryczne układy romboidalnych sieci, czy kwiatowych rozetek w formie rytmicznego rzutu. Okres ten był niezwykle ważny ze względu na wykształcanie nowych splotowych struktur tkackich, nieco odmiennych od tych stosowanych wówczas przez tkaczy muzułmańskich i europejskich.

Analiza i wizualizacja struktury tkaniny

Badania tkaniny jedwabnej użytej do wykonania stuły z Kruszwicy miały głównie na celu identyfikację jej pochodzenia, czyli ustalenie wieku i obszaru. Właściwa identyfikacja obiektu wymaga określenia i analizy następujących komponentów tworzących tkaninę: surowiec, struktura i technologia, ornamentyka oraz kolorystyka i użyte barwniki.

Tkanina została poddana badaniom głównie pod kątem struktury i ornamentyki. Jej budowa splotowa jest bardzo złożona. Jest to tkanina z podwójnym wątkiem i dwoma układami osnowy. Wątek stanowią nitki jedwabne w kolorze niebieskim o znacznej grubości. Na jeden centymetr tkaniny przypadają 32 wątki o tej samej barwie, ułożone w dwóch warstwach – wierzchniej i spodniej. Nitki osnowy mają barwę jasną – białą lub żółtą. Budowa splotowa tkaniny przedstawiona jest na **il. 36**. Jak widać, zarówno po prawej, jak i lewej stronie tkaniny dominują pokrycia wątkowe. Dwa występujące układy nitek osnowy pełnią w tkaninie różne funkcje. Osnowy zaznaczone na rysunku kolorem białym tworzą nitki jedwabne pojedyncze w liczbie 18 na centymetr. Pełnią one funkcję osnowy wiążącej, przeplatając się z wątkami tworzącymi warstwę wierzchnią tkaniny splotem skośnym 1/3 (S), zaś z wątkami warstwy spodniej – splotem płóciennym. Drugi układ nitek osnowy o liczbie także 18 nitek na centymetr tworzą nitki dwojone. Jak widać na ilustracji, są one niemal całkowicie ukryte pomiędzy obu warstwami wątku i niewidoczne ani po prawej, ani po lewej stronie tkaniny.

Analiza splotu tkaniny pozwoliła postawić pytanie o rolę drugiego układu osnowy. Gdyby badana tkanina była gładka, układ ten pełniłby jedynie rolę

wypełnienia, czy też wzmocnienia struktury tkaniny. Mógłby także służyć uzyskaniu wrażenia większej gładkości powierzchni, niż gdyby zastosowano prosty splot skośny. Jednak w takim przypadku raczej nie użyłoby bardzo cennych nitok jedwabnych, lecz cienkiej wełny czy też lnu. Zatem układ osnowy w postaci nitok dwojonych mógł służyć do utworzenia wzoru na tkaninie. Hipoteza ta wydała się tym bardziej prawdopodobna, że na powierzchni tkaniny widoczne są odkryte nitki osnowy tworzące jakby dyskretny nieregularny deseń widoczny zarówno w tle, jak i w niektórych partiach haftu. Mógł on być jednak wynikiem biodegradacji nitok wątku na skutek wielowiekowego przebywania w skrajnie nieprzyjaznym tekstyliom środowisku krypty. Mikroskopowa analiza struktury tkaniny (il. 35 u dołu) pozwoliła jednak na podstawie badania lewej strony stwierdzić, że duża część widocznych na powierzchni nitok osnowy tworzyła wzór. Zasadę i konstrukcję elementów wzoru ukazuje il. 36 (u dołu). Przyjęcie hipotezy o wzorzystości tkaniny pozwala także zrozumieć, dlaczego nitki drugiego układu osnów są dwojone. Zapewnia to dużo lepsze pokrycie powierzchni tkaniny nitkami w partiach wzoru, niż w przypadku zastosowania nitok pojedynczych, i jest rozwiązaniem często stosowanym w zabytkowych tkaninach jedwabnych, np. w wykonanych techniką lampasu.

Tkanina swoją budową przypomina tkaniny nazywane średniowiecznym terminem *samitum* (ang. *weft-faced compound twill*, fr. *samit*), czyli tkaniny o splotcie złożonym skośnym, z przewagą pokryć wątkowych. Technika *samitum* powstała prawdopodobnie w Iranie w II lub II w., pod wpływem chińskich tkanin o splotach złożonych osnowowych. Obie te techniki wykorzystywane były do produkcji tkanin jedwabnych. W wypadku chińskich tkanin o splotach złożonych osnowowych z czasów dynastii Han efekt wzoru na tkaninie uzyskiwano poprzez stosowanie dwóch układów osnów o różnych kolorach. Technika splotów złożonych wątkowych była w Chinach popularna w czasach dynastii Tang i późniejszych. W Europie w tkaninach wzorzystych wykonanych w technice *samitum* stosowano różnobarwne wątki, zmieniające w zależności od wzoru miejsce w wierzchniej i spodniej warstwie tkaniny, zaś jako osnowę wypełniającą stosowano często len i wełnę.

Tkanina ze stuły kruszwickiej, choć przypomina *samitum* w obszarze tła, jest jednak wzorowana za pomocą zupełnie innej techniki. Wątki warstwy spodniej i wierzchniej są w tym samym kolorze, natomiast wzór tworzony jest poprzez długie pokrycia dwojonych nitok drugiego układu osnowy. Niestety, nie udało się znaleźć w literaturze strukturalnego odpowiednika badanej tkaniny. Ze względu na skomplikowany, mieszany charakter budowy splotowej, będącej połączeniem *samitum* i złożonych splotów osnowowych, wydaje się, że tkanina może pochodzić z Chin, w których obie te techniki były popularne w okresie, kiedy tkanina mogła powstać, a więc w XI w. lub nawet wcześniej.

Innym śladem wskazującym na chińskie pochodzenie jest świetnie zachowany kolor niebieski, w przeciwieństwie do, w zasadzie niewidocznego, oryginalnego koloru z pewnością późniejszych nitek jedwabnych użytych do haftu. Wskazuje to na wysokie umiejętności barwienia jedwabiu za pomocą indygo²⁰.

Rekonstrukcja

Na podstawie uzyskanych wyników analiz struktury tkaniny podjęto próbę odtworzenia jej oryginalnego wyglądu. Wykorzystano w tym celu metody grafiki komputerowej²¹.

W pierwszym etapie na obrazie fragmentu stuły zaznaczone zostały partie tkaniny, odpowiadające ornamentowi. Następnie zostały one przeniesione jako białe pola na płaszczyznę o barwie czarnej. Do powstałego w ten sposób obrazu odzwierciedlającego wzór dobrano kolorystykę zgodną z barwami nitek osnowy i wątku. Na podstawie wizualizacji 3D splotu tkaniny określono wygląd powierzchni poszczególnych partii odpowiadających tłu (*samitum*) oraz ornamentowi (pokrycia osnowowe za pomocą osnów dwojonych). W ostatnim etapie partie tkaniny zostały wypełnione wzorkiem zbudowanym na podstawie określonego wyglądu powierzchni (il. 37 po prawej).

Widoczny na zdjęciu odtworzony wygląd tkaniny reprezentuje niewielki fragment o wymiarach około 5 x 11 cm. Przy odtwarzaniu ornamentu nie uwzględniono fragmentów zniszczonych na skutek biodeterioracji włókien, widocznych w postaci dziur. Wydaje się jednak, że mogły one zawierać fragmenty wzoru. Wiadomo, że tkaniny o luźniejszej strukturze łatwiej ulegają degradacji w warunkach archeologicznych, a taką z powodu długich przepłotów osnowy wzorującej charakteryzowały się fragmenty odpowiadające ornamentowi. Zarys dekoracji przypomina faliste linie stylizowanych chmurek stanowiące motyw tkanin i wielu przedmiotów chińskiego rzemiosła, co po raz kolejny wskazuje na Chiny jako bardzo prawdopodobne miejsce pochodzenia tkaniny.

Ostatnim etapem prezentowanych badań była próba odtworzenia oryginalnego wyglądu stuły z Kruszwicy. Il. 38 prezentuje dwie rekonstrukcje. Pierwsza z nich wykonana została przy założeniu, że tkanina, na której wykonano haft, była gładka. Druga rekonstrukcja wykorzystuje jako kanwę dla haftu rekonstrukcję tkaniny uwzględniającą odtworzony wzór. Analiza porównawcza tych dwu rekonstrukcji wydaje się potwierdzać prawidłowość przeprowadzonych analiz. Ukazuje

²⁰ Dotychczas nie przeprowadzono badania barwników, należy jednak przypuszczać, że do farbowania przędzy wątkowej widocznej po prawej i lewej stronie tkaniny zastosowano indygo, znane w Chinach na długo przed XII w.

²¹ M. Cybulska, J. Cybula, T. Florczak, K. Stanilewicz, *New standards for documentation of historical textiles*, [w:] *Upholstery+*, ICOM Conference, Kraków 2007.

także wysoką klasę haftu, umiejętnie wkomponowanego we wzór tkaniny. Faliste linie wzoru doskonale uzupełniają haftowany motyw zdobniczy i nadają stule bogaty, ciekawy i szlachetny wygląd.

Wnioski

Wyniki analiz struktury i wzornictwa tkaniny stuły z Kruszwicy pozwalają postawić hipotezę, że pochodzi ona z Chin i została wytworzona przed XII w. Na trop chiński wskazuje nie tylko złożoność jej struktury odzwierciedlającej sztukę tkacką, ale także odtworzony wzór widoczny na powierzchni w postaci nieregularnych falistych linii. Wskazuje nań również kolorystyka, a także trwałość zastosowanych barwników.

Gdyby potwierdziły się nasze przypuszczenia co do proveniencji tkaniny, byłby to najstarszy chiński zabytek tekstylny odkryty do tej pory na ziemiach polskich.

Analiza stuły z Kruszwicy pokazuje, że identyfikacja tekstyliów zabytkowych wymaga kompleksowej analizy historycznej, ikonograficznej, fizyko-chemicznej, strukturalnej i technologicznej. Dokumentacja podobnych obiektów z kolekcji polskich i światowych powinna uwzględniać wszystkie te aspekty, aby dzięki badaniom porównawczym możliwe było wiarygodne ustalenie czasu i miejsca ich pochodzenia.

Maria Cybulska

Ewa Orlińska-Mianowska

Analysis and Virtual Reconstruction of the 12th Century Stole from Kruszwica – a Chinese Import?

One of the oldest historical textile objects deposited in the Collection of Textiles of National Museum in Warsaw are fragments of the embroidered belt with Latin inscriptions and the stole found in 1961 during archaeological excavations in St. Peter and Paul collegiate church in Kruszwica.

The subject of our paper is the stole made from the silk woven fabric ornamented with the figures of bishops embroidered with silk and metal threads.

The stole became an archaeological evidence confirming historical investigations indicating Kruszwica as a seat of Włocławek bishop in that time. In the tomb cells the liturgical vestments were found indicating a bishop of clergymen buried there.

Technological and iconographic analysis of the fragments of stole confirms this hypothesis. High level of embroidered ornaments and the fabric itself indicates the stole was made for the Church dignitary of high rank. Taking into account the skills and manufacturing level of weaving and embroidery it was probably made to order in the professional workshop.

Microscopic analysis of the fabric structure shows very complex weave pattern. The presence of two layers of weft and two kinds of warp in different colour – a single binding warp and the piled one, indicate it was a weft-faced patterned silk fabric. Contemporary knowledge concerning patterned silk fabrics allows to draw up some hypotheses about the fabric origin. Among the centres representing such a high level of the weaving workshops, besides Spain, Sicily and Persia, the Mongolian workshops can be taken into account, but first of all the Chinese ones. Although the last hypothesis seems to be a little overstated, we need to remember that the silk fabrics were treated as a very precious material designated for cloths of kings, dignitaries of the Church or for warping the relics. Hence their ornaments usually effected by their origin were not the obstacle to use them for religious purposes. As an evidence can serve some silk fabrics with Kufic inscriptions originated from the Arabic workshops used as a shroud for Christian saints. Because the elements of the fabric pattern, usually very helpful for fabric identification, are poorly preserved and covered by the embroidery, the search for the fabric origin has to be based mainly on the structure analysis. Additional problem is a lack of published weave pattern which could serve as a material for comprehensive analysis. Presented results of investigations are the attempt to identification of the fabric structure and the search of similar structures among published examples of works of that time textile centres.

Bogna Łakomska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Dwie rzeźby Guanyin z Muzeum Okręgowego w Toruniu

Kolekcja sztuki chińskiej Muzeum Okręgowego w Toruniu należy do nielicznych przykładów tego rodzaju zbiorów w Polsce. Jej historia łączy się z postacią Tadeusza Wierzejskiego, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. przekazał muzeum toruńskiemu około 250 obiektów pochodzących głównie z Chin, Japonii oraz Indii. Dziś większość z nich jest eksponowana na stałej wystawie „Świat Orientu” w Kamienicy Pod Gwiazdą. Pośród darowanych przedmiotów znalazły się dzieła niezwykle, piękne i nierzadko intrygujące swą ikonografią. Część z nich związana jest z religią buddyjską i taoistyczną. Dotyczy to m. in. dwóch chińskich rzeźb ukazujących boginię miłosierdzia – Guanyin.

Guanyin to w religii buddyjskiej bodhisattwa¹, który poświęca siebie dla zabawienia innych oraz skupia wszystkie swoje wysiłki na tworzeniu dobra. W buddyzmie indyjskim występuje jako postać męska – Awalokiteśwara². W Chinach również pierwotnie znany był pod postacią mężczyzny, o czym świadczą pochodzące jeszcze z VIII i IX w. przedstawienia ikonograficzne Awalokiteśwary z wąsami. Tym niemniej, od około VIII w. bodhisattwę coraz częściej przedstawiano jako kobietę, „tę, która słucha odgłosów świata” (*guanyin*). W nowej kobiecej postaci Awalokiteśwara zaczął zdobywać w Chinach wielką popularność. Wierząco bowiem, że potrafi łagodzić cierpienia, pocieszać i odpuszczać grzechy,

¹ Bodhisattwa to „istota oświecona” lub mająca dostąpić oświecenie – przyszły budda. Stara się on o oświecenie nie tylko dla siebie, ale przede wszystkim dla innych istot, dlatego nie wstępuje w stan nirwany, chcąc im dopomóc.

² Mistyczny pierwowzorem Awalokiteśwary – „Pana litościwie spoglądającego (z góry)” i Buddy Gautamy jest *Amitabha* („O niezmiernym blasku”) czy *Amitajus* („Mający niezmiernie długi żywot”), czyli Budda Medytacyjny albo inaczej transcendentalny – władca Raju Zachodniego, *Sukhawati*.

a także sprawować opiekę nad kobietami oraz dziećmi. Według *Sutry Lotosu*³ z V w.: „Jeśli kobieta pragnie mieć syna, niechaj wśród pokłonów zanieśie pełne czci modły do Guanyin. I wówczas w odpowiednim czasie urodzi syna obdarzonego szczęściem, rozumem i cnotą”⁴. Na wybrzeżach Chin Południowych Guanyin pełniła również funkcję patronki żeglarzy, jako że boginię tę nazywano wielokrotnie „Kapitanem okrętu zbawienia”. W rzeźbie chińskiej figura Guanyin jako kobiety pojawiła się w późnej epoce Tang. Jednakże prawdziwą popularność zdobyła w czasach dynastii Song, kiedy to religia buddyjska niemal zupełnie zdeterminowała codzienne życie w Chinach, a rzeźba powstająca na jej potrzeby stawała się coraz bardziej świecka i bliższa zwykłym ludziom.

Generalnie rzecz biorąc, wśród przedstawień Guanyin w Chinach można wyróżnić trzy typy: egzoteryczny („zwyyczajny”), ezoteryczny („sekretny”) i zsinizowany („chiński”)⁵. Typ pierwszy wywodzi się z *sutr* buddyzmu mahajany, takich jak *Sutra Lotosu*, *Sutra Awatamasaka* i *Amitabha Sukhawatiwjuha*, a jej wizerunek charakteryzuje się tym, że postać ma jedną głowę zwieńczoną koroną z adurującym Buddą, parę ramion, a w dłoniach trzyma zazwyczaj kwiat lotosu, gałązkę wierzby, wąż z wodą, różaniec lub filiżankę wody. Typ drugi oparty jest na ezoterycznych kanonach *Sutry Dwunastogłowej Guanyin*, *Sutry Guanyin Miłosierdzia o Tysiącach Ramion* i *Sutry Cundi*; prezentuje się jako postać o jednej głowie i wielu ramionach, lub wielu głowach i wielu ramionach, w których trzyma rytualne obiekty mające odsuwać cierpienie i prowadzić do wybawienia. Trzeci typ wizerunku Guanyin oparty jest na chińskich baśniach, legendach, ludowej literaturze i rozmaitych opowieściach. Postać bogini jawi się tu jako kobieta ubrana w białą szatę, tzw. Biała Guanyin, albo jako Opiekunka Dzieci, tudzież Guanyin z Koszem Ryb lub Guanyin Południowego Morza. Wiele z tych przedstawień w ogóle nie ma związku z *sutrami*, są one raczej wyrazem osobliwej ekspresji artystów chińskich, jak i samych wierzących.

Znajdujące się w toruńskiej kolekcji dwie pełnoplastyczne figury Guanyin są przykładem dwóch odmiennych typów: kontemplującego, który w jakimś stopniu odnosi się do typu zsinizowanego, oraz ezoterycznego. Różnią się od siebie zarówno pod względem materiału, wykonania, stylu, jak i ikonografii. Nie ma pewności, co do czasu oraz miejsca stworzenia obu rzeźb, tym niemniej na podstawie wstępnych badań możemy powiedzieć, iż są to najprawdopodobniej

³ *Sutra*, czyli „Nić”, sanskryckie słowo oznaczające aforyzm lub teksty wyjaśniające „wątek” pewnej idei, doktryny czy też wiedzy. Zob. L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, tłum. zespół pod kier. P. Piekarskiego, Katowice 1998, t. 2, s. 247. *Sutry* zawierają wypowiedzi Buddy lub teksty mu przypisane, które mogły powstać nawet wiele lat po jego śmierci.

⁴ L. Wasiliew, *Kulty, religie i tradycje Chin*, tłum. A. Bogdański, Warszawa 1974, s. 349.

⁵ Yu-min Lee, *Visions of Compassion. Images of Kuan-yin in Chinese Art*, kat. wystawy, National Palace Museum, Taipei 2000.

obiekty pochodzące z okresu późnej dynastii Tang (618–906) lub początku dynastii Song (960–1279) oraz Ming (1368–1644).

Pierwsza z nich, starsza, została wykonana z jednego kawałka drewna, nie przekraczającego pół metra wysokości. Ukazuje pełną wdzięku i zadumania postać kobiety siedzącej na skale. Jej poza jest ze wszech miar intrygująca, bowiem nie przypomina tradycyjnych ujęć charakterystycznych dla przedstawień Guanyin. Jej lekko pochylona do przodu głowa oparta jest o dłoń lewej ręki zgiętej w łokciu i opartej również na zgiętym kolanie wysoko podciągniętej ku górze lewej nogi. Dla równowagi, kobieta podpira się o skałę drugą, prosto wyciągniętą prawą ręką. Jej prawe kolano umieszczone jest znacznie niżej aniżeli lewe, dzięki czemu powstał układ jakby dwóch stopni widzianych od frontu. Głowę Guanyin wieńczy wysoka korona, zza której widać upięty wysoko kok oraz dwa kosmyki opadające na ramiona. Szata, w którą ubrana jest postać przywodzi na myśl spopularyzowany w sztuce Chin w VIII w. strój *dhoti* wywodzący się z Indii, a charakteryzujący się długą przepaską noszoną głównie przez mężczyzn na biodrach. Górną część ciała zdobi prawdopodobnie obcisła tkanina podkreślająca wąską talię albo jedynie element upiększający dekolt, pozostawiający resztę ciała odsłoniętą, ponadto szal osłaniający częściowo plecy i spadający z ramion. Nogi kobiety okrywają luźne spodnie, których draperie wskazują na miękką i lejącą się tkaninę. Nadgarstek lewej i prawej ręki ozdabia bransoletka, co przypuszczalnie jest również elementem zapożyczonym z ikonografii indyjskiej, gdzie postaci bodhisattwów obdarzano różnymi bransoletkami, wisiorami, medalionami etc. Pozostałości polichromii, a także zagruntowania sugerują, iż figurę pomalowano m.in. na kolor niebieski i czerwony, te bowiem barwy zachowały się w części włosów, twarzy, korony, stroju oraz skały przyjmującej formę zwietrzałego głazu.

Pozycja, którą przyjmuje Guanyin z toruńskiej kolekcji, jest dość nietypowa, łączy ona bowiem postawę tzw. królewskiej swobody (*lalitasana*) z nowym typem ikonograficznym Awalokiteśwary w żeńskiej formie. Zaś układ rąk, a w szczególności lewej, dotykającej dłonią policzka przywodzi na myśl wizerunki Bodhisattwy Kontemplującego, postaci wywodzącej się niejako z sztuki indyjskiej, aczkolwiek bardzo popularnej w rzeźbie chińskiej V i VI w.⁶ Junghee Lee dowodzi, iż poza ta nawiązuje do indyjskich przedstawień księcia Siddharthy⁷. Ale nie tylko. Znaj-

⁶ J. Lee, *The Contemplating Bodhisattva Images of Asia with special emphasis on China and Korea*, rozprawa doktorska, University of California, Los Angeles 1984, s. 4–5. Autorka pisze, że dość zaskakującym może wydać się fakt, iż artyści z Azji Wschodniej przejmując wizerunki bodhisattwy Maitrei z Indii wybrali jedynie ograniczoną liczbę jego pozycji, tworząc nowy kanon Bodhisattwy Kontemplującego, który w Indiach *de facto* nigdy nie istniał. Jeden z najstarszych wizerunków ukazujących „postać kontemplującą” (identyfikowaną jako młody asceta Ekaśrngą) z palcem dotykającym policzka pochodzi z I w. p.n.e. ze Stupy II w San’czi.

⁷ J. Lee, *The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia*, Artibus Asiae, vol. 53: 3/4, Zürich 1993, s. 311–357.

dużą się w jednej z amerykańskich kolekcji uniwersyteckich kamienna płasko-rzeźba bodhisattwy, pochodząca z czasów Północnej Dynastii Wei (386–535), jak również należący do zbiorów Muzeum Narodowego Korei posąg zamyślnego bodhisattwy z połowy VII w. traktowane są jako wizerunki Buddy Przyszłych Czasów – Maitrei⁸. Kult Maitrei rozpowszechnił się w Chinach na szeroką skalę w V i VI w., w trakcie kryzysu i wojen domowych, kiedy wiara w nadejście boskiej sprawiedliwości była szczególnie silna. Od VII w. kult ten stopniowo zanikał, a jego ponowne odrodzenie nastąpiło w epoce Song⁹. Wydaje się więc, iż figura Guanyin z Muzeum Okręgowego w Toruniu powstała właśnie wówczas, gdy kult Maitrei odzyskiwał powtórnie swą dawną siłę, nie przeszkadzając jednocześnie rozkwitowi wiary w Bodhisattwę Miłosierdzia, którego wizerunki stawały się coraz bardziej kobiece i coraz bardziej ludzkie.

Na marginesie można dodać, że typ ikonograficzny Bodhisattwy Zamyślnego ma również pewien rys podobny sztuce z kręgu kultury chrześcijańskiej. Czyż bowiem sposób, w jaki siedzi zarówno „toruńska” Guanyin, jak i pochodzący z VII w. koreański Bodhisattwa z Metropolitan Museum albo z Daeugu National Museum w Korei nie przypomina wizerunków Chrystusa Frasobliwego? Oczywiście w żadnym wypadku nie można tu mówić o wpływach jednej kultury na drugą, zwłaszcza że najstarsze przedstawienia Chrystusa Frasobliwego pochodzą z końca XIV w., a obiekty ukazujące Bodhisattwę Zamyślnego co najmniej z czasów Dynastii Wei (386–535)¹⁰. Tym niemniej uderzający jest fakt akcentowania człowieczeństwa, czy też ludzkiej wrażliwości, w rzeźbie o religijnym charakterze niezależnie od kręgu kulturowego.

Innym argumentem przemawiającym za tym, iż figura Guanyin z Muzeum Okręgowego w Toruniu powstała raczej za czasów dynastii Song aniżeli Tang jest materiał, z którego ją wykonano. Do końca epoki Tang dominującym tworzywem w rzeźbie był kamień, zaś w epoce Song drewno, które po odpowiednim uformowaniu polichromowano, używając nierzadko dość jaskrawych kolorów¹¹. Stąd, zarówno „toruńska”, tak i pochodząca z kolekcji Victoria & Albert Museum¹²,

⁸ *Sandstone Bodhisattva*, <http://www.eskenazi.co.uk/Exhibition/Sculpture/Pensive.html>; oraz *Geumdong Mireuk Bosal Bangsaryusang* – czyli – *Brązowy Połączany Posąg Zamyślnego Siedzącego Bodhisattwy Maitrei* z Muzeum Narodowego Korei, nr 83.

⁹ L. Wasiliew, *op. cit.*, s. 345.

¹⁰ Najstarsze jak dotąd przedstawienia ukazujące postaci kontemplujące znajdują się na sześciu brązowych lustrach pochodzących z czasów Królestwa Wu. Wizerunki te przedstawiają najprawdopodobniej postaci Awalokiteśwary. Zob. J. Lee, *The Contemplating Bodhisattva...*, s. 35.

¹¹ A. Falco Howard, *The Development of Chinese Buddhist Sculpture from the Wei to the T'ang Dynasty*, The National Museum of History, Republic of China 1983, s. 31–32.

¹² C. Clunas, *Art in China*, New York 1997, s. 116, il. 56. (Rzeźba Guanyin, ok. 1200, drewno, wys. 114,2 cm. Kolekcja Victoria & Albert Museum, nr inw. A. 7–1935).

Muzeum Narodowego w Pradze¹³, Nelson Gallery of Art w Waszyngtonie czy prywatnej kolekcji C.K. Chan¹⁴ rzeźby Guanyin mają lub miały w swym pierwotnym wyglądzie włosy pomalowane na kolor niebieski lub zielony. Tradycja polichromowania rzeźb buddyjskich sięga co najmniej połowy V w., co potwierdzają kamienne rzeźby z grot Yungang (Datong w prowincji Shanxi) lub późniejsze z czasów dynastii Wei z Mogao nieopodal Dunhuangu, jakkolwiek polichromie na figurach drewnianych są raczej cechą dynastii Song.

Również delikatny i wysublimowany sposób wymodelowania sylwetki kobiecej nawiązuje bardziej do rzeźb Guanyin okresu Song, aniżeli figur z czasów dynastii Tang. Te ostatnie bowiem cechuje specyficzna „ciężkość” i monumentalność, czego nie można powiedzieć o rzeźbie „toruńskiej”, będącej przedstawieniem kobiety o nader delikatnych kształtach, ukazujących zgrabną kibić oraz rozwiniętą klatkę piersiową. Jej sylwetka przypomina rzeźbę innej kamiennej figury z kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu. Rzeźba ta również prezentuje postać kobiety, tyle że w pozycji półleżącej. Najbardziej jednak uderzający jest fakt podobnego stroju, szczególnie zaś górnej części przedstawiającej niemal identyczny dekolt, jaki występuje u Guanyin „drewnianej”. Podobieństwo występuje również, jeśli chodzi o rodzaj długiego szala owijającego ramiona oraz *dhoti* okrywającego biodra i podkreślającego szczupłą kibić. Do tej pory czas wykonania powyższej rzeźby określany był na okres Dynastii Północnych i Południowych (420–589), jakkolwiek, sprawę tę należałoby przeanalizować głębiej i zastanowić się, czy powyższa postać nie pochodzi z okresu późniejszego.

Kolejna rzeźba Guanyin z zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu to typ ezoteryczny, zwany Cundi (czyli Najwyższa Czystość), oparty przede wszystkim na kanonie *Sutry Cundi*. Postać Cundi była dość popularnym wizerunkiem Guanyin w Chinach, pierwsze jej wizerunki pochodzą najprawdopodobniej z VI i VII w., z czasów dynastii Tang, kiedy to mistrz Divakara pochodzący z Indii przetłumaczył Sutrę, której pełen tytuł brzmi „Słowa Buddy o Sutrze Maha-Cundi-Dharmi – Sercu Matki 70 Bilionów Buddów”. Tego rodzaju przedstawienie można było spotkać zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie.

Rzeźba toruńska została wykonana z częściowo złoconego brązu. Ukazuje ona postać osiemnastorękiego bodhisttawy siedzącego w pozycji *padmasana*, czyli kwiatu lotosu. Trudno powiedzieć, czy jest to wizerunek kobiety, czy też mężczyzny, jako że odsłonięta klatka piersiowa, podobnie zresztą jak okrągła twarz nie dają w tym względzie jednoznacznej oceny. Na czole odlanej w brązie rzeźby, między brwiami widać znak – *urnę* – nazywany „boskim” lub „trzecim okiem”, wskazu-

¹³ Rzeźba Guanyin, Dynastia Song, Muzeum Narodowe w Pradze, nr inw. A 23 233.

¹⁴ *Ancient Chinese Buddhist Sculpture The C.K. Chan Collection*, katalog wystawy, 1989.

jący na predestynację do osiągnięcia Przebudzenia¹⁵. Jej głowę wieńczy korona, zaś wydłużone płatki uszu zdobią okrągłe kolczyki. Ramiona i ręce okrywa marszczona tkanina i cienki szal, zaś nogi – szerokie spodnie lub *dhoti*. Na piersiach widać zwieszane z szyi koraliki pereł, które ozdabiają również w formie bransoletek nadgarstki wyrzeźbionej postaci.

W każdej z 16 dłoni Guanyin znajdują się pojedyncze przedmioty, dwie „naturalne” dłonie bogini trzyma złożone w geście *mudry*¹⁶. Patrząc w kierunku zegara, w dłoniach Guanyin według *sutry* powinny znajdować się następujące obiekty: chorągiew z spełniającymi się życzeniami, kwiat lotosu, waza do kąpieli, łąska, koncha, ośmioszprychowe koło, cenna waza, nakrycie głowy, pełna mądrości szkatułka, sierp, berło, siekiera, paciorki, niebiański owoc, dłoń ukształtowana w *Niczego Nie Bojącą Się Mudrę* i miecz mądrości. Te 18 ramion ma wyrażać 18 cech, które są niezbędne, by osiągnąć stan Buddy. Są nimi: piękno wymowy, wspaniała pamięć, doskonałość bezstronności wobec wszystkiego, pogoda ducha, nieustające pożądanie w dążeniu do zbawienia wszystkich odczuwających istot, samopoświęcenie, niesłabnąca gorliwość w dążeniu do zbawienia wszystkich odczuwających istot, nieustająca mądrość w zbawianiu wszystkich odczuwających istot, niesłabnąca myśl, by zbawić wszystkie odczuwające istoty, główna z sił zbawiania, wszystkie siły uwalniania, objawianie doskonałej mądrości w uczynkach, objawianie doskonałej mądrości w słowach, objawianie doskonałej mądrości w myślach, doskonała wiedza o przeszłości, doskonała wiedza o teraźniejszości, doskonała wiedza o przyszłości. Jako że każde z ramion Cundi prezentuje 18 nadzwyczajnych zdolności, są one również zdolne do eliminowania złej *karmy*¹⁷ wszystkich odczuwających istnień. Każdy kto praktykuje *yogę*¹⁸ tego bóstwa jest w stanie wykorzenić wszystkie negatywne karmy i uchronić się od wszelkich klęsk.

Oprócz wymienionych powyżej cech, ramiona Cundi mają również inne symboliczne znaczenie. Złożone w geście *Mudry Wyjaśniającej Dharmę*¹⁹ dwie „naturalne” dłonie symbolizują płynność wyjaśniania *dharmy*. Dłoni trzymająca

¹⁵ L. Frédéric, *op. cit.*, s. 333.

¹⁶ *Mudry* to gesty rąk o mistycznym znaczeniu, w buddyzmie symbolizują mentalne postawy Buddy i moce związane z bóstwami. Zob. *ibidem*, s. 64.

¹⁷ *Karma* to „Prawo Czynu”, według którego każde działanie czy myśl wywiera wpływ na całość „duchową” jednostki i w konsekwencji oddziałuje na jej kosmiczny rozwój, decydując także o przyszłych wcieleniach (*samsara*). Zob. *ibidem*, s. 423.

¹⁸ *Joga* (*yoga*) to grupa systemów filozofii i praktyki propagujących techniki wyzwolenia duszy z jej związków z materią. Polega na treningu fizycznym, duchowym i moralnym, obejmujące odpowiednie techniki kontroli oddechu, a także techniki koncentracji i medytacji. Zob. *ibidem*, s. 395.

¹⁹ *Dharma* to „Prawo”; w filozofii indyjskiej prawo uniwersalne, konieczność, coś trwałego, nieulegającego zmianom, zbiór reguł i praw naturalnych rządzących porządkiem rzeczy, społeczeństw i ludzi. W niej zawarte są wszystkie uczynki człowieka. Zob. *ibidem*, s. 221.

cudowną i cenną chorągiew symbolizuje umiejętność budowania najwspanialszego i wielkiego klasztoru (niestety forma chorągwi jest w przypadku Cundi z Muzeum Okręgowego mało czytelna; być może została ułamana, bo widnieje jedynie fragment trzonka). Dłoń trzymająca kwiat lotosu prezentuje czystość sześciu zmysłów, które są nieskażone niczym kwiat lotosu. Dłoń trzymająca ważę dającą władzę symbolizuje przepływ nektaru mocy i siły do *karmy* wszystkich odczuwających istnień. Dłoń trzymająca łąkę symbolizuje zdolność przyciągania wszystkich do *yogi tantry*. Dłoń trzymająca konchę symbolizuje wyjaśnianie czystej *dharmy* i sztukę. Dłoń trzymająca ośmioszprychowe koło symbolizuje wieczny obrót wielkiego koła *dharmy*, promieniującego swym cudownym światłem na trzy pełne miłości królestwa. Dłoń trzymająca cenną ważę symbolizuje umiejętność pokazywania wszystkich skarbów i pism. Dłoń trzymająca nakrycie głowy zdobione drogocennymi kamieniami symbolizuje życzenie połączenia się z sztuką *dharmy*. Dłoń trzymająca szkatułę mądrości symbolizuje samopoznanie głębokiej i cudownej prawdy bez pomocy jakiegokolwiek przewodnika ani nauczyciela. Dłoń trzymająca sierp symbolizuje umiejętność magnetyzowania i przyciągania wszystkich zjawisk, tak iż są one widoczne za jednym razem. Dłoń trzymająca berło symbolizuje skupienie sił pochodzących od ośmiu grup niebiańskich istot i smoków, a ponad to symbolizuje ujarzmienie upartych odczuwających istot. Dłoń dzierżąca topór wojenny symbolizuje eliminowanie złych praktyk i odstraszenie przed przywiązywaniem się jednych do drugich. Dłoń trzymająca paciorki lub perły symbolizuje żywiołowy i oświecony stan umysłu, który jest czysty i doskonały. Dłoń trzymająca boski owoc symbolizuje owocne spełnienie oświecenia i rozległe działanie dobrej *karmy*. Dłoń kształtująca się w *Niczego Się Nie Bojącą Mudrę* jest symbolem zdolności uwolnienia wszystkich odczuwających istot od terroru i strachu. Dłoń trzymająca miecz mądrości jest symbolem przestrogi przed uwikłaniem się w cierpienie i trzy trucizny: chciwości, złości i ignorancji.

Przedstawione powyżej dwa przedstawienia bogini Guanyin stanowią niezwykle cenny skarb w kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu. Wartość tego skarbu określa zarówno wysoki artystyczny poziom wykonania obu obiektów, jak również ich stan zachowania oraz bogactwo znaczeń. Co więcej, obie, pomimo diametralnie różnych cech ikonograficznych, prezentują jedną z podstawowych postaw w buddyzmie – Miłosierdzie, niosąc w ten sposób ze sobą głęboki przekaz duchowy.

Bogna Łakomska

Two Sculptures of Guan Yin from the District Museum in Toruń

The purpose of the article is to present two very precious images of Guan Yin from the collection of the District Museum. Guan Yin means in Buddhist religion – Bodhisattva, who sacrifices himself to save others and concentrates all his efforts to create good things. In Indian Buddhism there is only a male deity – Avalokiteśvara. In China, in the beginning Avalokiteśvara was also known as a man, although, about 8th Century the bodhisattva Guan Yin was shown more often as a woman – “who listens to the voices of the world”. Placed in the Toruń’s collection two three-dimensional sculptures of Guan Yin (time of creation: Song Dynasty and Ming Dynasty) are the example of two different types: a pensive one, which concerns to some extent to the sinified type and the other one – esoteric type, so called Guan Yin Cundi.

Małgorzata Martini

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu

Wachlarze chińskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie

Muzeum Narodowe w Krakowie od początku swojego istnienia jako główny cel stawiało sobie ochronę dóbr kultury polskiej, jednak swoją pieczę obejmowało zabytki wszelkiego rodzaju, które znalazły się na ziemiach polskich. Stąd wcześniej w kolekcji Muzeum zaczęły pojawiać się dzieła sztuki i rozmaite przedmioty pochodzące z Azji. Z początku nieliczne, z czasem utworzyły znaczny zbiór, reprezentujący rozmaite dziedziny sztuki i kultury kilku krajów.

Większość zbiorów muzealnych była wynikiem darowizn. Ofiarodawcami wachlarzy były rozmaite osoby. Wiele wachlarzy chińskich znalazło się w końcu XIX w. w Muzeum Przemysłowym w Krakowie im. dra Adriana Baranieckiego (po jego rozwiązaniu zbiór ten otrzymało Muzeum Narodowe w Krakowie w 1950 r.). W kolekcji ofiarowanej w 1920 r. Muzeum Narodowemu w Krakowie przez Feliksa Jasińskiego (1861–1929), jednego z największych polskich kolekcjonerów, ofiarodawców i znawców sztuki, znalazły się przedmioty pochodzące z odległych krajów, w tym również wachlarze chińskie.

W latach 1909 i 1927 wpłynęły do Muzeum obiekty z kolekcji Kowarskich. Małżeństwo Celina i Otton ofiarowało znaczny zbiór przedmiotów pochodzących z Chin i Japonii, którą zgromadził brat Ottona, Ferdynand. Pracował on jako architekt ambasady austriackiej w Pekinie i w czasie tego pobytu zbierał dzieła sztuki chińskiej z końcowego okresu dynastii Qing (1644–1911).

Profesor Julian Talko Hryncewicz był lekarzem i antropologiem. Prowadził badania na Dalekim Wschodzie nad ludami Tunguzów, Buriatów i Mongołów, przebywając w tych rejonach długie lata. Zgromadził znaczną kolekcję dzieł sztuki i wytworów kultury materialnej pochodzących z Chin, Japonii i Azji Centralnej. Uczynił z tego darowiznę dla Muzeum Narodowego.

W 1955 r. Muzeum Narodowe w Krakowie otrzymało wachlarze wraz z innymi przedmiotami rządowego daru Chińskiej Republiki Ludowej. Wszystkie

wyroby zostały wykonane współcześnie, lecz naśladują tradycyjną twórczość chińskich rzemieślników. Wyraźnie jednak widoczny jest wpływ komercyjnej, fabrycznej produkcji i co za tym idzie osłabienie wycucia koloru i formy.

Kilka wachlarzy zakupionych po II wojnie światowej wzbogaciło kolekcję Muzeum.

Wachlarz reprezentuje piękną i ważną gałąź chińskiej sztuki. W Chinach ceniony był od dawna jako jeden ośmiu drogocennych przedmiotów taoistycznego symbolizmu, atrybut Zhongli Quana, legendarnej postaci z grupy Ośmiu Nieśmiertelnych. Ma w tym kraju bardzo długą tradycję, a jego pochodzenie owiane jest licznymi legendami.

W związku z istnieniem wielu rodzajów wachlarzy stosuje się w języku chińskim wiele rozmaitych nazw, czasem nawet poetyckich, których źródłem powstania były użyte materiały, funkcja wachlarza, rozmiar czy okazja, w której bywały używane. Ogólną nazwą stosowaną dla wachlarzy jest *shan*. W różnych epokach historycznych pojawiały się też inne nazwy wachlarzy, w zależności od funkcji, którą miały spełniać i materiału, z którego zostały wykonane.

Istnieją świadectwa, że od XI w. p.n.e. w Chinach były w użyciu duże wachlarze na długich uchwytach. Wykonywano je z piór lub innych luksusowych materiałów. Razem z chorągwiami i innymi insygniami władzy stanowiły rekwizyt przydający wspaniałości i przepychu ceremonialnemu wyposażeniu monarszej świąty.

Pod koniec Okresu Walczących Królestw i w czasach dynastii Han (206 p.n.e. – 220 n.e.) używano przeważnie wachlarza półokrągłego. Wykonany był z cienkiego bambusa, a używali go szeroko tak władcy, jak i poddani do rozmaitych celów: uzyskania ochłody dzięki ruchowi powietrza, podtrzymywania ognia w palenisku czy nawet przy produkcji soli z morskiej wody.

W czasach dynastii Sui (589–618 n.e.) i Tang (618–906) weszły w modę tzw. wachlarze pałacowe, które szczególną popularnością cieszyły się zrazu wśród dam dworu. Na tych wachlarzach zaczęto umieszczać inskrypcje – poematy, wiersze, a potem malowidła. Autorami zarówno kaligrafii, jak i malowideł były wtedy osoby z kręgu cesarskiego dworu. Stamtąd też się rozpowszechniały, zachowując nazwę pałacowych. Były to wciąż wachlarze sztywne i płaskie, choć występowały w wielu odmianach. Na początku dynastii Tang miały kształt elipsy, a później księżycy w pełni. Bywały także w kształcie sześciokąta, ośmiokąta, formie przypominającej ogon feniksa (chiński mityczny ptak *feng-huang* o wspaniałym upierzeniu), archaiczny dzwon lub kwiat dzikiej jabłoni. Najczęściej jednak nadawano im kształt okrągły lub owoidalny. Stelaż wykonywany był z bambusa, sandalinu (drzewo rosnące w Birmie), kości słoniowej, jadeitu, czasem dekoracyjnie rzeźbiony. Do najlepszych egzemplarzy używano bambusa z naturalnym „marmurkowym” wzorem. Pokrycie stanowił czysty jedwab. Malowano na nim postaci w tradycyjnym stylu, góry i wodę, kwiaty i rośliny.

Ten rodzaj malowideł zdobył sobie trwałe miejsce w chińskiej kulturze. Od czasów dynastii Song (960–1279) ustalił się gatunek malarski: malowidło z przeznaczeniem na wachlarz, który utrzymywał się nieprzerwanie i żywo przez wiele kolejnych stuleci. Utrwalił się też zwyczaj zamawiania u słynnych artystów tego rodzaju obrazów, które planowano przeznaczyć do oprawy na wachlarz.

Za czasów dynastii Song (960–1279) i Yuan (1279–1368) na kontynent azjatycki zaczął docierać (prawdopodobnie przez Koreę) wachlarz rozkładany, tradycyjnie uważany za wynalazek japoński, który z wolna zdobywał coraz szerszą popularność. Rozkładane wachlarze, które trafiały do Chin w okresie dynastii Song, były znane zrazu głównie wyższym sferom społeczeństwa i uważane za niezwykle rzadkości i wyjątkowości przedmiot. Przywożone z Japonii, były nie tylko cennymi przedmiotami, cesarskimi podarunkami dla wysokich dostojników, ale traktowano je też często jako poszerzające horyzonty wiedzy źródło informacji. Ukazywały faunę i florę znajdującego się za morzem dalekiego kraju, czasem traktowane były jako materiał naukowy, a czasem jako przedstawienie osobliwości innego świata. Dawały obraz społeczeństwa, jego rozrywek, zabaw, a w oparciu o te malowidła wydawano nawet sądy o urodzie kobiet zamorskiego narodu.

Największą popularność wachlarz rozkładany zdobył w okresie dynastii Ming (1368–1644) i Qing (1644–1911). Moda przyjęła się szeroko i objąwszy całe społeczeństwo przetrwała do czasów współczesnych. Najpiękniejsze rozkładane wachlarze cesarz ofiarowywał swym zaufanym urzędnikom i ulubionym konkubinom, a nieco mniej wartościowe urzędnikom według ich rangi. Obdarowywanie prezentami było ważną częścią polityki prowadzonej przez cesarzy dynastii Ming i Qing. Pokrycia wachlarzy często zdobyły malowidła i kaligrafia wykonane przez znanych, nadwornych artystów. Wachlarze były noszone przez osoby obojga płci.

Gdy wachlarze rozkładane cieszyły się zainteresowaniem coraz większej liczby osób z różnych warstw, ich rodzaje i dekoracja rozwijały się bardzo szybko. Pióra wykonywano z rozmaitych materiałów: złota, jadeitu, kości słoniowej rogu, drzewa sandałowego i bambusa – ten ostatni materiał cenili sobie szczególnie wysoko uczeni. Pióra okładzinowe zdobiono wyrafinowaną rzeźbą, w której przewijały się motywy krajobrazowe, kwiaty, ptaki, zwierzęta, postacie ludzkie, przedstawienia ciekawostek, przedmioty dekoracyjne lub nawet praktyczne, takie jak zakończenia dachówek, a także kaligrafia.

Od XV w. wachlarze rozkładane zyskały pozycję i wartość jako dzieła sztuki. Z wielką pieczołowitością traktowano pokrycia, na których uczeni lub artyści umieszczali poematy bądź malowidła. Stąd też często już bez stelaży oprawiano je w formie albumów, podobnie jak to miało miejsce w wypadku wcześniej omawianych tzw. wachlarzy pałacowych z czasów dynastii Song. Z przedmiotu praktycznego użycia stawały się okazami kolekcjonerskimi.

Na ogół po jednej stronie rozkładanego wachlarza artystycznej klasy było umieszczone malowidło, zaś po drugiej – kaligrafia. Większość chińskich artystów była mistrzami zarówno malarstwa, jak i kaligrafii i mogła z powodzeniem wykonywać obie prace.

Wachlarze rozkładane zbudowane były z piór, obłożonych dwustronnym pokryciem. Stelaż rozkładanego wachlarza składa się z dwu zewnętrznych piór okładzinowych, a pomiędzy nimi znajdują się cieńsze i krótsze nieco pióra podstawowe – wszystkie złączone nitami u dołu. Górna część piór wsunięta jest w wypadku wachlarza chińskiego w podwójne pokrycie z papieru lub jedwabiu. Malowane wachlarze z okresu dynastii Ming (1368–1644) nigdy nie były konstruowane z większej liczby piór niż 20, a przeciętnie miały ich 16, 18 lub 19. Większa ilość piór wymuszała zwężenie pojedynczego załamania pokrycia.

Materiałem do wyrobu stelaża w wachlarzach rozkładanych najczęściej i powszechnie używanym był i jest bambus, ale równie chętnie wykorzystywano drewno cennych lub aromatycznych drzew, takich jak palisander, drzewo sandałowe, bukszpan, *chi-chi* (cedr Nan) czy trzcinopalma pochodząca z Zhejiangu. W niektórych wypadkach pióra wykonane były z żelaza – dotyczyło to wachlarzy przeznaczonych dla wojowników. W pewnych okresach używano również rzeźbionej kości słoniowej, szylkretu, hebanu i fiszbinu (tej pierwszej – w wachlarzach przeznaczonych dla kobiet). Pióra okładzinowe bywały zdobione w sposób bardzo wypracowany. Materiał rzeźbiono płytkim reliefem, stosowano lakę rzeźbioną, inkrustację lub rzeźbioną muszlę, a ażurowa dekoracja często przypominała koronkę; stosowano również intarsje z innych gatunków drewna czy materiału. Prosty wzór reliefu rzeźbionego w bambusie uważano jednak za najwyższe osiągnięcie w tej dziedzinie.

Funkcja przedmiotu – wachlarza wielokrotnie rozkładanego i składanego powodowała, że pokrycie w szybkim czasie ulegało osłabieniu i zniszczeniu. Jednakże, jeśli tylko pióra zachowywały swój pierwotny kształt, często usuwano dawne pokrycie i przykładano nowe – nawet wielokrotnie – rok po roku. Papier na pokrycie wachlarza musiał zostać odpowiednio przygotowany. Sklejano najczęściej kilka warstw, potem polerowano, aby go usztywnić i nablyszczano powierzchnię.

Z kolei chińskie wachlarze nieprzeznaczone do rozkładania przybierały w ciągu dziejów zazwyczaj tradycyjną formę okrągłą, podłużną lub przypominającą kształtem europejskie skrzypce. Pojawiające się w ciągu wieków odmiany godne były uwagi z powodu wspaniałego rzemiosła lub dzieł sztuki na nich malowanych albo pisanych. Pokrycie rozciągnięte zostawało na stelażu, przedzielonym idącym pionowo przez środek żeberkiem, które – przedłużone – przechodziło niżej w rączkę-uchwyt. Pokrycie wachlarza wykonywano z ozdobnego papieru, prostej tkaniny jedwabnej albo tkaney w typowy chiński sposób (*kesi*),

zdobionej haftem lub innymi wyszukаныmi czy delikatnymi materiałami. Do wykonania uchwytu służyła kość słoniowa, złoto, srebro lub cenne drewna.

Poprzez wieki istnienia kultury chińskiej wachlarze przeznaczone do codziennego użytku – najczęściej te nierozkładane – wyrabiano z plecionych włókien roślinnych, w tym przede wszystkim z liści palmowych i bambusa. Wachlarze takie były lekkie, trwałe i tanie. Doskonale też spełniały swą podstawową funkcję dostarczenia użytkownikowi pożądanej ochłody.

Wachlarze chińskie w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie można podzielić na kilka grup według określonych cech.

Do pierwszej z nich zaliczylibyśmy sześć wachlarzy płaskich, sztywnych. Świadczą one nie tylko o różnorodności typów wachlarzy, które powstawały w ciągu dziejów w Chinach, ale przede wszystkim przypominają o podstawowej formie wachlarza w tym kraju.

1. Wachlarz z polem w kształcie rakiетки, XIX w., dar Juliana i Krystyny Talko Hryniewiczów; nr inw. MNK NI 73.738. Pole wachlarza powstało z białej, prostej tkaniny jedwabnej; dekoracja różnobarwnymi (z dominacją czerwieni i różu) motywami figuralnymi oraz kwiatowymi wykonana została techniką haftu oraz malowania farbami wodnymi i tuszem.

2. Wachlarz z polem w kształcie rakiетки, XIX w., dar Juliana i Krystyny Talko Hryniewiczów; nr inw. MNK NI 79.881. Pole wachlarza powstało z białej, prostej tkaniny jedwabnej; dekoracja motywami figuralnymi oraz kwiatowymi w rozmaitych odcieniach granatu i błękitu, wykonana została techniką haftu oraz malowania farbami wodnymi i tuszem.

3. Wachlarz z okrągłym polem, koniec XIX w. / XX w., dar Juliana i Krystyny Talko Hryniewiczów; nr inw. MNK NI 73.739. Pole wachlarza wykonano z jasnoróżowej, prostej tkaniny jedwabnej; dekorację stanowią haftowane, barwne motywy żurawi w locie oraz pień i konary sosny z gałązkami i szpilkami – na jednym z konarów stoi para żurawi. Wachlarz ten reprezentuje typ mający bardzo długą tradycję w Chinach. Istnieją zachowane do dziś przykłady podobnych wachlarzy z okresu dynastii Tang, datowane na VII–IX w.

4. Wachlarz w kształcie zbliżonym do owoidalnego, przełom XIX i XX w., nr inw. MNK NI 116.491b. Pole awersu wykonano z cienkiego, bawełnianego płótna, rewersu – z jedwabiu. Dekoracja na awersie przedstawia malowaną gwaszem figuralną scenę dworską na tle architektury pałacowo-ogrodowej, na rewersie – na tle wzorów – rezerwy z motywami kwiatów lub ptaków, częściowo przyklejanych. Uchwyt z rzeźbionej w motywy kwiatowe kości bydlęcej.

5. Wachlarz z 18 gęsich piór, koniec XIX w.; dar dla Muzeum Przemysłowego hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego; nr inw. M. Przem. 16.300 XII D 409. Dekoracja malowana gwaszem i srebrną farbą; na awersie postać kobiecą wśród roślinności, na rewersie motywy kwiatowe. Od najwcześniejszych czasów

w Chinach pojawiały się wachlarze z piór. Chiński ideogram oznaczający wachlarz jako swą część składową ma znak określający „pióro”. Do wytwarzania takich wachlarzy, które też miały swe odmiany, wykorzystywano pióra rozmaitych ptaków: bażanta, pawia, żurawia, sokoła i jastrzębia, spotykane w bardziej wyszukanych okazach, choć zwyczajowo określano ten typ jako wachlarze z piór gęsi, ze względu na użycie tego najbardziej powszechnego rodzaju piór. Z wyrobu wachlarzy z piór zasłynęło Huzhou położone w pobliżu jeziora Tai w prowincji Jiangsu. Uważano, że wachlarze z piór są szczególnie odpowiednie do ochłody dla nowonarodzonych dzieci i ich matek, gdyż dawały bardzo delikatny ruch powietrza.

6. Wachlarz typu *Gong*, lata pięćdziesiąte XX w., dar Chińskiej Republiki Ludowej, nr inw. MNK VI – 296. Pole wachlarza kształtem zbliżone do trójkąta, uplecione jest z cienkich pasm bambusa z wykorzystaniem rozmaitych splotów, a dekorację stanowi motyw gałązek chryzantemy z kwiatem i pąkiem. Uchwyt z ciemnobrązowego rogu. W prowincji Sichuan rośnie lokalna odmiana bambusa, z której można uzyskać cieniutkie, delikatne pasemka. Za panowania cesarza Guangxu (1875–1907) z dynastii Qing, ludowy artysta Gong Juewu zaczął wyplatać z nich wachlarze. Następne pokolenia w tej rodzinie udoskonaliły te umiejętności, a wachlarze typu *Gong* stały się unikatowym chińskim wyrobem.

Druga grupa obejmuje również sześć wachlarzy. Reprezentują różnorodność typów w innej formie – wszystkie są rozkładane. Pióra wachlarzy wykonane zostały z różnego rodzaju drewna lub bambusa.

1. Wachlarz, około połowy XVIII w., dar Juliana i Krystyny Talko Hrynczewiczów, nr inw. MNK NI 79.882. Pokrycie wachlarza z jedwabnej tkaniny w kolorze kremowobiałym. Dekoracja na awersie malowana wodnymi farbami przedstawia kępę liści i dwie gałązki storczyków oraz ptaka w locie; obok 14 rzędów ideogramów oraz pieczęcie. Ptaki były ulubionym tematem malarzy. Przedstawiane były w naturalnym swym otoczeniu – roślin, drzew lub ich gałęzi, krzewów i kwiatów. Pióra wachlarza wykonano z hebanu.

2. Wachlarz, druga połowa XIX w., przejęto ze zbiorów byłego Muzeum Przemysłowego w Krakowie, nr inw. M. Przem. 7850 VIII C 145. Pokrycie wachlarza wykonano z papieru impregnowanego sokiem śliwy daktylowej; dekoracja na ciemnym tle papieru przedstawia zabudowania nad wodą. Miasto Hangzhou w prowincji Zhejiang słynęło z wachlarzy z czarnego papieru. Impregnowano go sokiem ze śliwy daktylowej (rośliny powszechnej w Chinach i Japonii – japońska nazwa *kaki*), stąd barwa. Wachlarze tego typu były bardzo trwałe.

3. Wachlarz rozkładany w koło, koniec XIX w., przejęto ze zbiorów byłego Muzeum Przemysłowego w Krakowie (dar p. Świdarskiej), nr inw. M. Przem. 7820 XIII E L.dz. 125. Ten wachlarz z malowanego papieru można złożyć

i schować w drewnianym etui, krytym brązową laką. Na nim jest dekoracja: na awersie duży ideogram *shuang-xi*, oznaczający podwójną radość lub ślubne błogosławieństwo, umieszczany zwykle na przedmiotach, które miały zostać ofiarowane jako prezent ślubny.

4. Wachlarz, lata pięćdziesiąte XX w., dar Chińskiej Republiki Ludowej, nr inw. MNK VI – 295. Wycinane ażurowo pióra wachlarza wykonano z drewna sandałowego; pokrycie z cienkiej białej tkaniny jedwabnej, malowanej w motywy żurawi w locie na tle obłoków oraz gałązek sosny o długich szpilkach

5. Wachlarz, lata pięćdziesiąte XX w., dar Chińskiej Republiki Ludowej, nr inw. MNK VI – 293. Wycinane ażurowo pióra wachlarza wykonano z drewna sandałowego; pokrycie z cienkiej białej tkaniny jedwabnej, malowanej w duże motywy kwiatów piwonii w różnych kolorach.

6. Wachlarz, lata pięćdziesiąte XX w., dar Chińskiej Republiki Ludowej, MNK VI – 294. Pióra wykonano z bambusa powleczonego czarną laką; pokrycie z cienkiej, różowej tkaniny jedwabnej, malowanej w duże motywy kwiatów piwonii w różnych kolorach.

Kolejna grupa obejmuje cztery okazy wachlarzy rozkładanych. Wyróżnia je oprócz wspólnych cech konstrukcji podobny typ głównej dekoracji malowanej gwaszem na papierowym pokryciu – jest to figuralna scena dworska na tle architektury pałacowo-ogrodowej; postacie kobiet i mężczyzn wykonane są z tkaniny, ich twarze z kości bydłowej. Pióra wykonano z drewna krytego laką ze złotą dekoracją lub drewna w jasnym kolorze.

1. Wachlarz „kabrioletowy”, Kanton, koniec XVIII w., zakup z 1985 r., nr inw. MNK VI-NN-7. Jest to przykład chińskiej produkcji przeznaczonej na eksport na Zachód. Typ wachlarza jest całkowicie europejski, zwany kabrioletowym. Podobne w konstrukcji wachlarze zaczęto wytwarzać w Europie po tym, jak w 1755 r. Josiah Childs skonstruował nowy pojazd – kabriolet, mający koła zbudowane z więcej niż jednej obręczy. Naśladując konstrukcję kół powozu, tego typu wachlarze miały pokrycie w dwóch lub trzech koncentrycznych częściach.

2. Wachlarz, XIX w., dar Feliksa Jasińskiego, nr inw. MNK NI 153.589 \14.450 XII D l.dz.318

3. Wachlarz, przed 1882 r., dar dla Muzeum Przemysłowego p. Okszy Orzechowskiej, nr inw. M. Przem. 14.459 XII 318.

4. Wachlarz, druga połowa XIX w., zakup z 1985 r., nr inw. MNK VI – NN – 8

Kolejną grupę wachlarzy wyróżnia typ konstrukcji: są to wachlarze rozkładane, zbudowane z szerszych nieco niż w innych przypadkach piór; piór nie łączy pokrycie, lecz najczęściej jedwabna tasiemka.

1. Wachlarz płytkowy, połowa XVIII w., przejęto ze zbiorów dawnego Muzeum Przemysłowego w Krakowie, nr inw. MNK VI – 6645. Pióra ażurowe wykonane z kości bydłowej; dekoracja malowana złotem i gwaszem: główna część kolistej kompozycji to drzewo śliwy z ptakiem o długim ogonie i o barwnym upierzeniu (prawdopodobnie bażant). Zza tego motywu widoczny jest duży krzew piwonii z rozwiniętymi kwiatami. Po obu stronach centralnego motywu – motywy motyla w locie i podwójny kwiat śliwy.

Jest to przykład chińskich wyrobów eksportowych. Dekoracja przypomina motywy wykorzystywane w zdobnictwie porcelany. Często zdobieniem zarówno tego typu wachlarzy, jak i ceramiki, zajmowały się te same osoby. Podobne wachlarze wykonywano najczęściej w Kantonie, na zamówienie Holenderskiej lub Angielskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej; przeznaczone były one na rynek zachodni. Należą do przedmiotów, które przez długie lata fascynowały wyobraźnię europejską swoją egzotyką, przyczyniając się do powstania w XVIII i XIX w. na Zachodzie stylu *chinoiserie*.

2. Wachlarz, Kanton (wyrób eksportowy), lata 1820–30, nr inw. MNK XIX–3757. Pióra ażurowe wykonano z kości słoniowej – ukazują delikatne motywy długich łodyżek z drobnymi kwiatami, kokardek oraz ptaków w locie; pośrodku wachlarza gładka tarcza przeznaczona na wyrycie monogramu.

3. Wachlarz, Kanton, XIX w., nabyto z kolekcji Ottona i Celiny Kowarskich, nr inw. MNK VI – 5482. Na piórach pokrytych czarną laką dekoracja jest malowana złotą laką: centralna scena figuralna – grupa mężczyzn i kobiet wśród pawilonowej architektury ogrodu nad brzegiem basenu wodnego, okolona jest ornamentem kwiatów i przedmiotów symbolicznych, rozmieszczonym symetrycznie w stosunku do pionowej osi pośrodku wachlarza.

4. Wachlarz, około 1860 r., zakup z 1964 r., nr inw. MNK XIX – 4591. Na piórach pokrytych czarną laką dekoracja jest malowana dwustronnie kolorem żółtawym i czerwonym: pośrodku scena rodzajowa, wzdłuż krawędzi motywy kwiatowe.

5. Wachlarz, XIX w., przejęto ze zbiorów byłego Muzeum Przemysłowego w Krakowie, nr inw. MNK VI – 6649. Pióra ażurowe wykonano z kości słoniowej; dekoracja przedstawia sceny figuralne i architekturę pawilonową w scenerii ogrodowej, odmienną na poszczególnych piórach. Wachlarze rzeźbione w kości słoniowej stanowiły w Chinach wytworne dzieła sztuki, a nie przedmioty użytkowe. Kość słoniowa jako materiał wyglądała wspaniale, ale też rzeźbienie w niej wymagało od rzemieślników szczególnego doświadczenia i dużych umiejętności – chińscy mistrzowie słynęli z niezwyklego poziomu swej sztuki. Tego typu wachlarze pojawiły się w Chinach po raz pierwszy ponad 2000 lat temu.

6. Wachlarz, lata pięćdziesiąte XX w., dar Chińskiej Republiki Ludowej, nr inw. MNK VI – 291. Wachlarz wykonany z drewna sandałowego w naturalnym kolorze, wycinany w ażurowe motywy geometryczne i stylizowane kwiatowe.

7. Wachlarz, lata pięćdziesiąte XX w., dar Chińskiej Republiki Ludowej, nr inw. MNK VI – 291. Wachlarz wykonany z drewna sandałowego w naturalnym kolorze, wycinany w ażurowe motywy geometryczne i silnie stylizowane roślinne.

Obecnie zbiór chińskich wachlarzy w Muzeum Narodowym w Krakowie liczy około 30 okazów. Może prezentować niektóre charakterystyczne cechy wachlarzy wytwarzanych na przestrzeni dziejów w Chinach, a także ukazać ich odmienność w stosunku do wyrobów tego typu w pozostałych krajach Azji oraz w innych kręgach kulturowych.

Małgorzata Martini

Chinese Fans in the Collection of National Museum in Cracow

The fan represents a beautiful and important branch of Chinese art. It has been valued in China long since as one of the eight precious objects of the Taoist symbolism, the attribute of Zhongli Quan.

The collection of Chinese fans in the National Museum of Cracow took shape mainly owing to single donations. In this way around 27 exhibits have been gathered, being a source of information on characteristic traits of China fans and showing their dissimilarity from products of this type in other cultures. The collection covers dozen or so of types and variety of forms and materials usually used for producing fans, however they represent rather objects of everyday use not a form of traditional Chinese painting on fans.

Katarzyna Zapolska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Haftowana makata z przedstawieniem pagody z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

Dalekowschodnie tkaniny haftowane znajdujące się w zbiorach polskich jak dotąd nie zostały w pełni zbadane pod kątem techniki ich wykonania. W posiadaniu polskich kolekcji znajdują się obiekty pochodzące głównie z XIX w., choć zdarzają się i starsze, w większości z Chin i Japonii, rzadziej z Korei. Z reguły są to kolekcje przypadkowe, niestanowiące spójnej całości zarówno pod względem ikonograficznym, jak i technicznym. Tkaniny reprezentują różne style, różne warsztaty. Technika tych tkanin, tak różna od europejskich, wymaga szczególnego opracowania, ponieważ stanowi bogate źródło wiedzy o dalekowschodnim rzemiośle artystycznym. Zastosowanie różnorodnych ściegów oraz materiałów, a przede wszystkim nici metalizowanych do wykonania haftu stanowi obszerne zagadnienie. Analiza spoiw występujących w oplotach tych nici jest jednym z najistotniejszych zagadnień w konserwacji tkanin. Poważnym problemem jest zjawisko starzenia się oraz nieprawidłowo przeprowadzone zabiegi konserwatorskie, jakim tkaniny poddawane były w przeszłości. Może to utrudnić identyfikację materiałów użytych przez twórców badanych obiektów.

W Muzeum Narodowym w Warszawie w Dziale Sztuki Orientalnej znajduje się bogata kolekcja haftowanych tkanin dalekowschodnich, a wśród nich tajemnicza makata z przedstawieniem pagody z XVIII w. (nr inw. SKAZ sz 184, wymiary 138 x 184 cm; **il. 42**) Tkanina trafiła do Muzeum na mocy zapisu testamentowego Mikołaja Tomaszka vel Timaszew¹. W Księdze Inwentarzowej

¹ W kartach inwentaryzacyjnych i Księdze Inwentarzowej znajdującej się w Zbiorach Sztuki Orientalnej MNW znajduje się spis obiektów przejętych z mieszkania Mikołaja Tomaszka vel Timaszew zgodnie z jego wolą. Wśród tkanin obok makaty z przedstawieniem pagody znalazły się: makatka zdobiona motywami motyli wśród kwiatów, Chin, brak datowania (nr inw. SKAZ sz 183) oraz makata z przedstawieniem kwiatów w koszu, Chin, brak datowania (nr inw. SKAZ sz 185).

figuruje jako „makata”, lecz jej kształt budzi wiele pytań oraz wątpliwości co do jej przeznaczenia. Zastosowanie dużej ilości haftów wykonanych ściegiem kładzionym i nićmi metalizowanymi przemawia za dekoracyjnym przeznaczeniem tkaniny. Podczas użytkowania haft tego typu narażony jest na znaczne uszkodzenia mechaniczne. Jednak zachowane przykłady takich dekoracji na szatach taoistycznych kapłanów mogą sugerować takie właśnie przeznaczenie.

Niemal cała powierzchnia tkaniny pokryta jest ściegami haftu kładzionego. W połączeniu z oryginalnością przedstawienia oraz różnorodnością zastosowanych materiałów przedstawia wysoki poziom oraz precyzję wykonania. Duża ilość ściegów oraz materiałów w zbliżonej kolorystyce powoduje jednak zatracenie czytelności przedstawienia tkaniny oraz wpływa na dość monotony jej odbiór. Dopiero przy dłuższym i bliższym wpatrywaniu wyłania się medalion z wizerunkiem pagody flankowanej przez dwa lecące ptaki, znajdujący się w centralnej części makaty² (il. 44). Z dwóch stron otaczają go dwa rzędy złotych krążków wyobrażających gwiazdy. Powyżej umieszczone są trzy mniejsze medaliony prezentujące bramy rajy oraz rozmieszczone symetrycznie po obu stronach dwa nieco większe – jeden symbolizujący Słońce, z przedstawieniem trzynogiego kruka, drugi – Księżyc, z przedstawieniem zająca przygotowującego miksturę długowieczności. Poniżej cztery owalne formy z wyobrażeniami bram podobnych do siebie, które symbolizują główne punkty kompasu – fizyczne kierunki świata³. Motywy chmur wypełniające przestrzeń sugerują przedstawienie nieba. W gąszczu obłoków oraz falistych linii wypełniających płaszczyznę umieszczone zostały symbole taoistyczne⁴ i buddyjskie⁵. Dodatkowo tło wzbogacają przedstawienia feniksów unoszących się wśród obłoków. Kompozycję zamyka od dołu pas bordiury z wizerunkami czteropalczystych smoków oraz innych zwierząt fantastycznych i rzeczywistych wyłaniających się z morskich fal, nad którymi unoszą się feniksy. Przestrzenie pomiędzy zwierzętami wypełniają chmury oraz symbole „ośmiu drogocенności”⁶.

Analogiczne przedstawienia zdobią ceremonialne szaty taoistycznych kapłanów (*jiangyi*)⁷. Szyję i kłapy z przodu obszywają oddzielne kawałki materiału, który stanowi ozdobne obramowane i zarazem ochronę, tworząc ładny stojący kołnierz z tyłu. Szaty te są na tyle obszerne, żeby przykryć nadgarstki

² A. Priest, P. Simmons, *Chinese Textiles*, New York 1934, s. 88–90.

³ J.E. Vollmer, *Silks for Thrones and Altars. Chinese Costumes and Textiles*, New York 2004, s. 118.

⁴ A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 70–71; *Deutsches Textilmuseum Krefeld*, red. A. Kastens, Braunschweig 1983, s. 98–99.

⁵ *Ibidem*, s. 66–67.

⁶ *Ibidem*, s. 72–73.

⁷ *Ibidem*; M. Dusenbury, *Flowers, Dragons and Pine Trees: Asian Textiles in the Spencer Museum of Art*, Kansas 2004, s. 136; *Deutsches Textilmuseum Krefeld...*, s. 98–99.

kapłana podczas rozkładania rąk. Dosłownie otaczały go znaki i symbole taoistycznej kosmologii i akcentowały dramatyczne ruchy (często dość dynamiczne) podczas choreografii taoistycznych rytuałów. Kiedy kapłan schodził ze świętej przestrzeni wchodząc w tłum wiernych, jego szata i wyobrażenia na niej roznosiły aurę świętości na laików⁸.

Najstarsze zachowane szaty *jiangyi* zostały odkryte w XII w. w grobowcu w pobliżu Dantong w prowincji Shanxi⁹. Taki typ szaty utrzymał się od panowania dynastii Qing aż do czasów współczesnych.

Tył szat przedstawia niebo. Centralny medalion zawiera taoistyczny niebiański schemat ze słońcem, księżycem, konstelacjami, czterema bramami¹⁰. Symbole: chmury, żurawie, medaliony i feniksy, nałożone są na motyw kraty z kładzionych złotych nici na niebieskim atłasie. Dolna część szat ozdobiona jest symbolicznym wizerunkiem wszechświata ze wspaniałymi smokami oraz innymi zwierzętami wylaniającymi się z fal¹¹. W centrum na plecach znajduje się przedstawienie złotej pagody flankowanej przez dwa złote ptaki i otoczonej przez chmury. Środkowe wyobrażenie z kolei otaczają złote koła wyobrażające Księżycowe Pałace, gwiazdy umieszczone wzdłuż księżycowej ścieżki podczas obrotu dookoła ziemi. Podczas okresu Sześciu Dynastii (420–589), gwiazdy te były ubóstwiane i łączone z taoistycznym panteonem. Powyżej po lewej stronie ukazany jest medalion przedstawiający księżyc z zającem przygotowującym eliksir nieśmiertelności, i po prawej stronie słońce – z krukiem. Słońce i księżyc rozdzielają trzy złote medaliony, które wyobrażają miejsca zamieszkania Trzech Czystych Bytów. To trzy najwyższe niebiańskie królestwa utożsamiane z Trzema Niebami¹².

Niebiański schemat i symbole dobrej fortuny wyhaftowane na szatach miały wzmacniać mistyczną moc kapłana. Poprzez noszenie wizerunku kosmicznego porządku, ciało kapłana stawało się lustrem, w którym odbijał się wszechświat i pozwalał mu na porozumiewanie się z niebiańskim światem. Niebiańska „mapa” przedstawiana z tyłu tej szaty używana była do ukazania symbolicznego związku nieba i ziemi w świętej przestrzeni ołtarza. Symbole astralne na taoistycznych szatach *jiangyi* łączyły kapłana z kosmosem¹³.

W kolekcjach zachodnich znajduje się znaczna ilość taoistycznych szat. Kształt jest dość konsekwentny, ale przedstawienie i kompozycja ulegają znacznym

⁸ M. Dusenbury, *op. cit.*, s. 136.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J.E. Vollmer, *Decoding Dragons: Status Garments in Ch'ing Dynasty China*, Oregon 1983, s. 208, pl. 92; A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 55.

¹¹ *A Word of Costume and Textiles. A Handbook of the Collection*, red. S. Anderson Hay, Rhode Island 1988, s. 77.

¹² *Ibidem*.

¹³ J.E. Vollmer, *Silks...*, s. 118.

zmianom. Chociaż typ szaty *jiangyi* łączy większość najważniejszych motywów taoistycznych, możliwe jest, że obfitość i różnorodność wyobrażeń poszczególnych przedstawień ulegała ciągłym przemianom.

Większość tych szat powstała w Chinach. Ich datowanie tylko na podstawie przedstawienia jest trudne, ponieważ z reguły zdobione są motywami przekazywanymi z pokolenia na pokolenie. Pojawiające się niewielkie różnice wynikają jedynie z indywidualnych inwencji twórczych hafciarzy, czego nie można przyjąć jako wyznacznik datowania obiektów. Dopelnieniem pewnych przypuszczeń może być identyfikacja materiałów zastosowanych do wykonania tkanin.

Przedstawienie pagody zdobiące taoistyczne szaty występuje zawsze w tym samym miejscu – na plecach. Towarzyszy mu para feniksów rozmieszczonych symetrycznie, jak na XVII-wiecznej szacie z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku¹⁴, na XIX-wiecznej taoistycznej szacie z Kent State University Museum (Ohio). Wizerunkowi pagody towarzyszą niekiedy dwie pary feniksów. Takie przedstawienie zachowało się na szacie z Deutsches Textilmuseum Krefeld¹⁵ i omawianej makacie ze zbiorów warszawskich. Na każdym z przedstawionych przykładów przedstawienie pagody ma zbliżoną formę.

Praktycznie całą powierzchnię taoistycznych szat pokrywają ściegi haftu kładzionego ułożone w charakterystyczny dla nich sposób. Poniżej medalionu z przedstawieniem pagody nici metalizowane w partii haftu kładzionego układane były spiralnie, natomiast przestrzeń pomiędzy poszczególnymi przedstawieniami wypełniona była nićmi metalizowanymi przymocowywanymi po dwie i ułożonymi w drobne fale nawiązujące do motywu kratki. Kontur medalionów utworzony był z paska złoczonego papieru. Poszczególne przedstawienia wykonane były bardzo gęsto ułożonymi nićmi jedwabnymi, ściegiem kładzionym skręconym, natomiast ich kontury – nićmi metalizowanymi – ściegiem kładzionym prostym. Pas bordiury obwiedziony był paskami złoczonego papieru oraz motywem meandra z nici metalizowanych.

Tkanina z przedstawieniem pagody z MNW wykonana jest z dwóch rodzajów jedwabnej tkaniny atlasowej. W partii pola środkowego z atlasu w kolorze beżowym i w partii bordiury – z atlasu w kolorze jasnozielonym. Praktycznie całą jej powierzchnię pokrywa bogaty haft. Duża różnorodność kolorów przędzy jedwabnej, zastosowanie kilku rodzajów nici metalizowanych oraz pasków złoczonego papieru potęguje wrażenie dekoracyjności tkaniny. Zdecydowana większość przedstawienia wykonana jest dwoma rodzajami ściegu kładzionego: ściegiem kładzionym prostym i ściegiem kładzionym skręconym. Kształty ornamentów wykonane zostały ściegiem kładzionym skręconym, natomiast kontury i prze-

¹⁴ A. Priest, S. P. Simmons, *op. cit.*, s. 88–89.

¹⁵ *Deutsches Textilmuseum Krefeld...*, s. 98.

strzenie pomiędzy poszczególnymi przedstawieniami ścięciem kładzionym prostym.

Haft makaty z przedstawieniem pagody z MNW wykonany jest wielobarwnymi nićmi jedwabnymi, paskami złożonego papieru oraz dwoma rodzajami nici metalizowanych. Poszczególne przedstawienia wykonane zostały ścięciem kładzionym skręconym nićmi jedwabnymi. Kontury poszczególnych przedstawień oraz faliste linie wypełniające przestrzeń tła wykonane zostały ścięciem prostym kładzionym nićmi metalizowanymi (il. 43). Nici te złożone są z jedwabnego rdzenia okręconego paskiem papieru złożonego z domieszką miedzi. W centralnej partii, obok medalionu z pagodą, fragmenty falistych oraz spiralnych linii wykonane zostały nicią metalizowaną zasadniczo odmienną. Jej użycie jest dość zagadkowe, gdyż wyraźnie odróżnia się od tła, co sprawia wrażenie przypadkowego. Jedwabny rdzeń okręcony został złotą folią, następnie pokrytą cynkiem. Złoto od zawsze świadczyło o prestiżu i kojarzyło się z boskością. W związku z tym pojawia się pytanie, dlaczego w tym przypadku złoto zostało zakryte. Do tej pory wykonano identyfikację nici metalizowanych metodą analizy spektralnej.

Nici metalizowane w partii haftu kładzonego prostego układane były pojedynczo, podwójnie i potrójnie. Niektóre fragmenty haftu zostały wzbogacone dodatkowo paskami złożonego papieru, na którym wykonany został dodatkowo haft kładziony skręcony przędzą jedwabną. W partii dolnego pasa bordiury występuje ścięg wykonany przędzą jedwabną.

W jednym tylko miejscu występuje haft atłaskowy – w partii fal dopełniających kompozycję dolnego pasa bordiury. Ściąg ten charakteryzuje się bardzo gęsto ułożonymi obok siebie ścięciami w jednym kierunku, zakrywającymi tło haftu od brzegu do brzegu w obrębie motywu, jednakowo po obu stronach tkaniny. Tutaj dodatkowo został wzbogacony ścięciem kładzionym wykonanym nićmi metalizowanymi.

Ściąg kładziony skręcony jest pewną odmianą ścięcia kładzonego. Zachował się on na tkaninach z epoki Han (206 r. p.n.e – 220 n.e.), co może sugerować, że ścięg prosty kładziony był dobrze znany w owym czasie. Pierwszym krokiem przy wykonywaniu ścięcia kładzonego skręconego było skręcenie ze sobą dwóch nici jedwabnych w taki sposób, aby dały efekt guzgowatego splotu, a następnie przymocowanie ich do podłoża z tkaniny. Następnie dwie nici kładzione były czasem w obrębie całej płaszczyzny ornamentu, czasem w obrębie konturu w połączeniu z innymi ścięciami¹⁶.

Ściągi haftu kładzonego zajmują ważne miejsce w szeregu ścięć stosowanych na Dalekim Wschodzie. Różnorodność stosowanych do ich wykonania nici dawała zdumiewające i jakże różne efekty. Nici metalizowane tworzyły połysku-

¹⁶ A. Priest, P. Simmons, *op. cit.*, s. 24.

jącą, metaliczną powierzchnię, natomiast w przypadku nici jedwabnych czy bawełnianych odpowiednio ze sobą skręconych – efekt guzkowatej powierzchni. Z reguły nici jedwabne wypełniały płaszczyzny ornamentów, natomiast nici metalizowane stosowane były do wykonania konturów.

Szaty te zdobi duża ilość różnego rodzaju nici metalizowanych. Ich pierwowzorem były paski pokrytego metalem papieru owinięte wokół jedwabnego rdzenia¹⁷. Nie wiadomo dokładnie, kiedy narodziła się technika produkcji nici z opłotem papierowym złożonym. Przypuszcza się, że było to w III w. p.n.e., kiedy wynaleziono warsztat tkacki¹⁸. Produkcja i zastosowanie nici z opłotem papierowym srebrzonym bądź złożonym wiązały się ściśle z jedwabnictwem, były to bowiem towary luksusowe używane do wyrobu kosztownych tkanin. Nici tego rodzaju nie mogły być przeciągane przez tkaninę, dlatego też układano je na tkaninie i przymocowywano. Jedna lub dwie ułożone obok siebie tworzyły kontury ornamentu¹⁹, a niekiedy pokrywały całe płaszczyzny wzorów.

Opłot nici metalizowanych często wykonywany był z pasków pokrytego metalem papieru²⁰, skóry²¹ lub pergaminu²². Metal nanoszony był w formie proszku lub płątka²³.

Zgodnie z doktryną Pięciu Elementów, istniało pięć podstawowych metali, z których każdy symbolizował również kierunek w przestrzeni. Oprócz złota – żółtego metalu, *huang jin*, odpowiadającego centrum, było to srebro, *bai jin* – metal biały określający zachód, miedź, *qi jin* – czerwony, oznaczający południe, dalej żelazo, *hei jin* – metal czarny i kierunek północny oraz ołów, *qing jin* – metal błękitny i kierunek wschodni²⁴.

W tekstach źródłowych pierwsze informacje na temat złota pojawiają się około 121 r., w leksykonie *Shuo Wen*, gdzie metal ten określa się dawnym słowem *tang*²⁵. Drugim starożytnym słowem przytaczanym przez to kompendium było *lu*, oznaczające najlepsze złoto, zastąpione wkrótce przez wyrażenie *shu jin*, czyli

¹⁷ J.P.P. Higgins, *Cloth of gold. A history of metallised textiles*, London 1993, s. 62–63.

¹⁸ *Ibidem*, s. 9.

¹⁹ *Ibidem*, s. 63.

²⁰ *Ibidem*, s. 7–12.

²¹ N. Indictor, R.J. Koestler, M. Wypyski, A.E. Wardwell, *Metal thread made of proteinaceous substrates examined by scanning electron microscopy – energy dispersive X-ray spectrometry*, „Studies in Conservation” 34 (1989), s. 171–182.

²² *Ibidem*.

²³ K. Tronner, A.G. Nord, J. Sjöstedt, H. Hydman, *Extremely Thin Gold Layers on Gilded Silver Threads*, „Studies in Conservation” 47 (2002), s. 109–116.

²⁴ J. Needham, Lu Gwei-Djen, *Chemistry and chemical technology*, part II: *Spagyric discovery and invention: Magistries of gold and immortality*, Cambridge 1974, s. 7, 9; na temat chińskiej proto-chemii zob. *ibidem*, s. 12.

²⁵ *Ibidem*, s. 51 za: Ch. I A, p. 13.2.

złoto oczyszczone²⁶. Jedna z najstarszych wzmianek o wykorzystaniu złota, „żółtego metalu”, do dekorowania tkanin, choć nie wiadomo dokładnie, czy w formie nici, czy w postaci aplikowanych plakiet, znajduje się w księdze *Zhou Li*, skompilowanej w czasach dynastii Han, ale zawierającej wiele danych z późnego okresu Zhou, około IV w. p.n.e.²⁷

Tworzenie stopów metali szlachetnych, w tym imitacji prawdziwego złota i srebra, w których wygląd i kolor powierzchni produktu odgrywały często decydującą rolę, było jedną z najbardziej rozwiniętych gałęzi metalurgii w dawnych Chinach²⁸. Stopy o jednorodnym składzie, które miały imitować złoto bez użycia dużych ilości cennego metalu, były wytwarzane przez rozpuszczenie złota z innymi metalami. W uzyskaniu dobrej imitacji pomagał fakt, że rozpuszczone złoto zachowywało kolor, choć jego odcień znacząco się zmieniał²⁹. Podobnie jak w Europie do produkcji stopów „żółtego metalu” wykorzystywano miedź, a zwłaszcza cynę, ołów, cynk i arsenik, często mieszając wszystkie składniki razem, na podobieństwo rzymskiego *claudianum*³⁰.

Identyfikacja opłotów nici metalizowanych została wykonana metodą rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej xrf przy użyciu spektrometru rentgenowskiego MiniPal 4025³¹. Analiza (przeprowadzona na dziewięciu próbkach pobranych z różnych partii haftu) wykazała obecność 10 pierwiastków. W występujących stopach metali z wyjątkiem jednego (miedź, cynk i żelazo), występuje złoto. Są to następujące stopy: 1) żelaza, złota, miedzi i ołowiu; 2) złota, żelaza i miedzi; 3) żelaza, złota, potasu, krzemu i glinu³²; 4) żelaza, złota, miedzi, krzemu, glinu

²⁶ *Ibidem*, za: Ch. 14 A, p. 297.2, zob. *Erh Ya*, ch. 6, p. 6b, problem omówiony również w J. Needham, *op. cit.*, s. 54 i dalej.

²⁷ Były to szaty egzorcysty *Fang-hsiang-shih*, na których naszyto cztery złote oczy, zob. J. Needham, *op. cit.*, s. 54, przyp. f.

²⁸ *Ibidem*, s. 188–189. Zdaniem Needhama, przy konsekwentnej argumentacji można odtworzyć skład wielu z przytaczanych przez dawną literaturę stopów, często różnie określanych przez autorów. Autor odsyła tu do wciąż aktualnej książki Chang’a Hung-Chao, *Lapidarium Sincum: a Study of the Rock, Fossils and Minerale as known in Chinese Literature*, Peiping 1927.

²⁹ Według pionierskich badań C. Hatchetta, opublikowanych w 1803 r., przy stapianiu złota z niewielkimi domieszkami innych metali zawsze dochodzi do zmiany jego fizycznych własności. Przy użyciu Ni, Mn, Co, Zn, As i Sb (w tym przypadku) następuje zmiana barwy i kruchości stopu na odpowiednio coraz gorsze parametry. Zob. *ibidem*, s. 195, przyp. a, jak również C. Hatchett, *Experiments and Observations on the Various Alloys*, „Philosophical Transaction of the Royal Society” 1803, vol. 93, s. 43.

³⁰ *Ibidem*, zob. również M. Berthelot, *Introduction à l’Étude de la Chimie des Ancien et du Moyen-Age*, 1888.

³¹ Analizy wykonał Adam Cupa w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich UMK w Toruniu.

³² W materiale archeologicznym z grobu z okresu dynastii Chin z 297 r. zidentyfikowano glin, którego zawartość w stopie Al/Cu/Mn wynosiła 85%. Glin jest bardzo trudnym do wytopie-

i kadmu; 5) żelaza i złota; 6) żelaza, złota i miedzi; 7) żelaza, złota, potasu i krzemu.

Wykonanie naszlifów oraz dokumentacji fotograficznej ukazało poszczególne warstwy oplotów. Widoczna jest skóra oraz papier, na które nanoszony został płatek metalu. Arkusz złotego i srebrnego płatek na lakierowanym papierze umieszczany był pomiędzy płaszczyzną tkaniny a haftem, żeby odbijać światło przez rzadko ułożone nici kładzione. Dzięki temu zabiegowi tkanina zyskiwała dodatkowy blask³³. Do oplotów nici używano różnorodnych metali. Stosowano m.in. złoto, srebro, cynk, miedź oraz ich stopy. Niekiedy, zamiast papieru, folię cynkową pokrywano złotem i miedzią. Większa domieszka miedzi dawała bardziej czerwony odcień.

Niezmiernie ważną rolę w budowie nici metalizowanych odgrywało spoiwo łączące metal z papierem. W zależności od jego rodzaju, uzyskiwano różne efekty. Spoiwa miały różnorodne odcienie: od bieli, żółticienia aż do ciemnych pomarańczy. Jako spoiwa w kolorze białym używano kleju glutynowego. Używano także różnego rodzaju mieszanin złożonych z białek (jajo kurze), olejów, wosków. W celu uzyskania pomarańczowego zabarwienia dodawano niekiedy do tej mieszaniny czerwieni żelazowej. Użycie większej ilości pigmentu pozwalało uzyskać bardziej czerwony zabarwienie, mniejszej – od pomarańczowego do żółtego. Spoiwo o zabarwieniu białym wzmacniało połyskliwość srebra. Kolory od żółtego po pomarańczowy w połączeniu z cienkim płatkem srebra naśladowały barwę złota. Stosunkowo cienki płatek srebra mógł być na tyle przezrzysty, że spod spodu widać było prześwitującą barwę pomarańczową, co sprawiało w efekcie końcowym wrażenie złota. Takie połączenie stosowane było do wykonania tkanin tańszych, które miały sprawiać wrażenie bardziej wartościowych. Z reguły były one wykonywane na rynek europejski wraz z pojawieniem się mody na towary orientalne, głównie w XIX w. Zastosowanie spoiwa żółtego bądź pomarańczowego w połączeniu ze złotem wzmacniało jeszcze bardziej barwę złota.

Tkanina ze zbiorów MNW mogła być niegdyś szatą taoistycznego kapłana, gdyż zdobiona jest motywami charakterystycznymi dla tego typu obiektów. Na przestrzeni wieków kształt szat oraz motyw pagody pozostały niezmiennie, natomiast pozostałe przedstawienia ulegały pewnym przeobrażeniom. Także zwierzęta zdobiące dolny pas bordiury zasadniczo nie ulegały zmianie. Niewielkie różnice w ich przedstawieniu wynikały jedynie z inwencji twórczej hafciarzy. Technika wykonania makaty ze zbiorów MNW jest bardzo zbliżona do większości taoistycznych szat. Z jakiegoś powodu najprawdopodobniej została przerobiona na makatę,

nia metalem. Znany w czystej postaci od 1827 r. zaczął być produkowany masowo dopiero od 1889 r. Needham opowiada się jednak za uwzględnieniem możliwości istnienia takich stopów, uzyskanych być może przypadkowo. Zob. idem, *op. cit.*, s. 192–193.

³³ J.E. Vollmer, *Silks...*, s. 118.

choć wszelkie przesłanki sugerują, iż pierwotnie pełniła funkcję szaty taoistycznego mnicha. Wprawdzie w posiadaniu MNW znajduje się tylko tył szaty, istnieje prawdopodobieństwo, że gdzieś mogą znajdować się dwie poły jej przodu. Górny pas bordiury, który mógł niegdyś obszywać przednie jej poły został bardzo precyzyjnie doszyty i obecnie stanowi bordiurę zamykającą kompozycję w górnej partii. Podszewka najprawdopodobniej została wymieniona na nową. Starannie przyszyta wzdłuż krawędzi całej tkaniny potwierdza zamierzenie przeróbki szaty na makatę. Fakt ten dodatkowo potwierdzają przyszyte górnej partii metalowe kółeczka służące do zawieszenia tkaniny. Stosunkowo ciężki haft wykonany na dość delikatnej tkaninie atłasowej nie zdradza przeznaczenia użytkowego, a raczej dekoracyjne. Zachowane jednak szaty taoistycznych kapłanów zdobione takim właśnie haftem zupełnie temu zaprzeczają.

Sposób wykonania makaty jest bardzo interesujący i wymaga przeprowadzenia wielu badań, które pozwolą bliżej poznać użyte materiały i wykorzystaną technikę. Będzie to bardzo przydatne podczas konserwacji tego typu tkanin, by mogły one cieszyć oko nie tylko koneserów przez kolejne wieki.

Katarzyna Zapolska

Embroidered Tapestry with Pagoda from the Collection of the National Museum in Warsaw

The techniques used in the embroidered tapestries from the Far East found in Polish collections have not been investigated so far. Such tapestries, when presented in European museums, are the only chance for the spectators to encounter different mentality, philosophy and the culture of the authors. The Polish collections include objects mainly from the 19th century, although some of them are even older. The majority of them originated in China and Japan. The works from Korea are relatively rare.

The art of the Far East embroidery seems close to the European one. However, a closer investigation shows the fundamental differences in both the technical structure and the materials used. An example of the Chinese embroidery is the 18th century tapestry presenting pagoda. It was bought by the National Museum in Warsaw from Mikołaj Timaszko in 1978 and at present it is located in the Department of the Oriental Art at the said museum. Nearly the whole surface of the fabric is covered with the flat stitches. Apart from the originality of the image and the diversity of the materials used, it also presents a high level and the precision of the work. A variety of the materials used proves that a lot of research must be done in order to learn the principles of the Far East embroidery.

So far the identification of the metallized thread has been conducted with the use of spectroanalysis. It constitutes a good start for further research of the embroidery techniques used in the objects found in the collection of the National Museum in Warsaw.

the first of these is the fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers. This is evident from the fact that the Japanese word for 'laborer' is 'rojin' (労働者), which is derived from the Chinese character '勞' (labor) and '働' (work). The second of these is the fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to foreign workers. This is evident from the fact that the Japanese word for 'foreign laborer' is 'gaijin rojin' (外人労働者), which is derived from the Chinese character '外' (foreign) and '人' (person) and '勞' (labor) and '働' (work). The third of these is the fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers in a derogatory sense. This is evident from the fact that the Japanese word for 'laborer' is 'rojin' (労働者), which is derived from the Chinese character '勞' (labor) and '働' (work), but is often used to refer to their own workers in a derogatory sense.

The fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers and to foreign workers, and the fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers in a derogatory sense, are two of the reasons why the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers and to foreign workers. The third of these is the fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers in a derogatory sense. This is evident from the fact that the Japanese word for 'laborer' is 'rojin' (労働者), which is derived from the Chinese character '勞' (labor) and '働' (work), but is often used to refer to their own workers in a derogatory sense.

LABORERS WITH BODIES FROM THE COLLECTIVE

The fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers and to foreign workers, and the fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers in a derogatory sense, are two of the reasons why the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers and to foreign workers. The third of these is the fact that the Japanese have a long history of using the term 'laborer' to refer to their own workers in a derogatory sense. This is evident from the fact that the Japanese word for 'laborer' is 'rojin' (労働者), which is derived from the Chinese character '勞' (labor) and '働' (work), but is often used to refer to their own workers in a derogatory sense.

Anna Feliks

Muzeum Narodowe w Warszawie

Taborety ceramiczne w zbiorach polskich. Zarys historii i mody mebli oranżeryjnych, ogrodowych i dekoracyjnych

Europejska kultura przyswoiła sobie dalekowschodni taboret ceramiczny nie tylko z uwagi na formę i dekorację, ale przede wszystkim jako praktyczny typ siedziska ogrodowego i oranżeryjnego.

Należy podkreślić, że zakup i posiadanie mebli ceramicznych w Europie drugiej połowy XVIII w. należał do przedsięwzięć drogich i luksusowych. Choć w XIX w. dzięki rosnącej produkcji upowszechniła się ich obecność na rynku, nadal postrzegane były jako przedmioty dekoracyjne. W Europie wykorzystywano je przede wszystkim do ozdoby oranżerii, sztucznych grot oraz wnętrz w guście chińskim, rzadziej wystawiano je czasowo do ogrodu, również w celu ozdoby i urozmaicenia przestrzeni¹.

Choć historia mebli ceramicznych sięga w Chinach XII, a w Europie XVIII w., jest ona mało znana, nieusystematyzowana i pełna niejasności. Są one tylko marginalnie wzmiankowane w literaturze dotyczącej historii ceramiki. Dlatego też tekst ten jest jedynie wstępnie zarysowanym szkicem tematu, próbą zebrania dostępnych w literaturze wiadomości oraz podsumowania badań źródłowych. Meble ceramiczne wchodzą w zakres moich zainteresowań z uwagi na ich wykorzystywanie w plenerze (oranżerie, ogrody), meblową formę, walory funk-

¹ „Chinizujące” taborety w formie wałków dekorowały oranżerię w Moszni. W zbiorach MNW w Warszawie znajdują się trzy miniatury wykonane w technice akwareli, ukazujące otoczenie pałacu w Moszni (MIN 397–399). W albumach dokumentujących wnętrza i otoczenie pałacu w Łańcucie, wykonanych ok. 1928 r. przez Józefa Piotrowskiego, znajdują się dwa przedstawienia pokazujące wykorzystanie taboretów ceramicznych: w pierwszym przypadku dekorujących wnętrza Korytarza czerwonego, w drugim – flankujących wejście do storczykarni. *Zamek w Łańcucie*, cz. V – *Meble i dywany* oraz cz. VIII – *Oranżeria, ogrody, cieplarnie i korty tenisowe*, Lwów 1929, w zbiorach Muzeum Zamku w Łańcucie.

cyjnalne i dekoracyjne oraz znaczenie i miejsce, które zajęły w historii mebli plenerowych.

Zachowane w polskich zbiorach muzealnych meble ceramiczne można podzielić na dwie grupy. W muzeach miejskich są to zwykle pojedyncze obiekty, które trafiły do zbiorów jako dary lub celowe nabytki świadczące o wytwórczości polskich fabryk. W kolekcjach muzeów pałacowych natomiast znajdują się większe kolekcje stanowiące pierwotnie wyposażenie tychże pałaców. Meble te obecnie rzadko wystawia się w galeriach stałych i na wystawach czasowych. Zwykle dostępne są jedynie dla niewielkiego grona badaczy.

W Polsce taborety ceramiczne znajdują się w wielu zbiorach muzealnych. Spośród nich wyróżnić należy przede wszystkim kolekcje Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Zamku w Łańcucie, Muzeum Pałacu w Wilanowie².

Dalekowschodnie początki

Z uwagi na walory dekoracyjne i dużą odporność na zmienne warunki klimatyczne ceramika w postaci naczyń, rzeźb i dekoracji architektonicznych była obecna w plenerze już w starożytności³. Wszędzie tam, gdzie panowała wysoka temperatura i podwyższona wilgotność, meble i naczynia do przechowywania oraz pielęgnacji roślin wykonywane z terakoty, porcelany, fajansu oraz kamionki świetnie zdawały egzamin praktyczny.

Ceramiczne siedziska zaczęły się pojawiać w XII w.⁴, a w czasie panowania dynastii Ming (1368–1644) stały się jednymi z podstawowych sprzętów, które

² MNW posiada sześć taboretów z wytwórni europejskich (dwa włoskie, para francuskie, jeden bliskowschodni, jeden na wzór dalekowschodni z nieustalonej manufaktury europejskiej – angielskiej?) oraz siedem taboretów dalekowschodnich. W kolekcji Muzeum Zamku w Łańcucie znajduje się osiem taboretów ceramicznych (cztery francuskie i cztery chińskie) zakupionych przez marszałkową Izabelę Lubomirską (pocz. XIX w.) i Romana Potockiego (pocz. XX w.) do dekoracji pałacu (Korytarz Czerwony i Pokoje Chińskie) i ogrodu (przed storczykarnią przy kortach tenisowych). Zachowane informacje o zakupach znajdują się w inwentarzach pałacowych. W zbiorach Muzeum Pałacu w Wilanowie zachowało się 21 ogrodowych taboretów i stołków ceramicznych, pochodzących z historycznej kolekcji wilanowskiej. W tej samej liczbie odnotowane zostały w inwentarzu spisany w 1936 r., kiedy to w większości eksponowano je w Pokojach Chińskich na pierwszym piętrze pałacu. Po raz pierwszy 11 z nich wzmiankowanych jest w archiwaliach pochodzących z okresu po połowie XIX w. Spisano je wówczas jako część wyposażenia „Oranżerii”, czyli oszklonej werandy wzniesionej ok. 1856 r. na tarasie przy południowym skrzydle pałacowym, usytuowanej pomiędzy ówczesnym Pokojem Bilardowym (obecnie Przedpokój Lubomirskiej), a Salonem (obecnie Salon Lubomirskiej). Być może cały zespół został pozyskany do Wilanowa przez rodzinę Potockich. Informację charakteryzującą zbiór wilanowski przygotowała Barbara Szelejejd, kustosz Muzeum Pałacu w Wilanowie.

³ M. Siewniak, A. Mitkowska, *Tęzaurus Sztuki Ogrodowej*, Warszawa 1998, s. 50, 51, 260.

⁴ Historia sztuki ogrodowej w Chinach sięga IV w. p.n.e. W ciągu wieków początkowo bardzo surowe założenia ogrodowe wzbogacano o pagody, altany, stawy, gazony z kwiatami i krzewami, a także zbiory kamieni oraz meble ogrodowe.

umieszczano w ogrodach, na tarasach i we wnętrzach mieszkalnych⁵. Formą swą przypominały wielościennie beczułki bądź walce, których wysokość wahała się od 40 do 45 cm. Odlewane były w formach, z kamionki lub biskwitu. Glazurowano je obustronnie, co zabezpieczało powierzchnię przed zmiennymi warunkami klimatycznymi. Nakładano na nie kolorowe emalie: turkusową, brązowo-fioletową, czy zielono-żółtą. Występowały też taborety pokryte szkliwem seladonowym. W XVII w., jako element dekoracyjny, zaczęły pojawiać się na ich powierzchni rozmaite sceny dworskie, a dekoracja roślinna i geometryczna wypełniała całą powierzchnię mebla. Później tworzone już bardziej rozbudowany, bogaty ornament, w różnorodnej kolorystyce. Dominująca barwa wyznaczała odtąd w terminologii europejskiej podział porcelany chińskiej malowanej naszkliwnie emaliami na tzw. rodziny, np. żółtych czy różowych. W części środkowej umieszczano rezerwy (jednobarwne geometryczne pola) i wypełniano je symbolami dobrych wróżb, smokami, kwiatami i pędami bambusowymi. Ten typ zdobienia szczególnie widoczny był na taboretach eksportowych, w których specjalizowały się warsztaty na południu kraju, w portowym Kantonie. W XVIII i XIX w. wykonywały one głównie meble na zamówienia i wedle gustu europejskiego odbiorcy⁶.

Dla odciążenia konstrukcji w taboretach na siedzeniu i bokach wykonywano otwory różnej wielkości i kształtów, tworzące małe dekoracyjne ażury. Zwykle podłużny otwór na siedzisku umożliwiał przenoszenie tych mebli w różne części ogrodu. Taborety zaopatrywano w luźne poduszki, troczone sznurkami do otworów lub nakrywano je miękkim materiałem, który przymocowywano tasiemką, obwiązując ją wokół brzuśca. Dodawało to nie tylko wygody, ale również podnosiło dekoracyjność mebli.

Przedmioty te służyły celom użytkowym i ozdobie, ułatwiały również podziwianie otaczającej natury i kontemplację.

Egzotyczne wzory w Europie

W XVII w., na fali zainteresowań kulturą chińską, Europa wzbogaciła swą wiedzę również w kwestii sztuki ogrodowej. Rozwijana przez setki lat umiejętność zakładania i komponowania założen ogrodowych dotarła do nas dzięki misjonarzom, malarzom i poetom, a przede wszystkim dzięki podróżnikom. Do spopularyzowania form chińskich w Europie przyczyniły się wydawane od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych XVIII w. wzorniki Williama Chambersa⁷. Na ich

⁵ Wang Shucun, *Yangliuqing nianhua ziliao ji* [Kolekcja druków noworocznych z Yangliuqing], Beijing 1959.

⁶ Konsultowała Joanna Popkowska ze Zbiorów Sztuki Orientalnej MNW.

⁷ *Sir William Chambers und der Englisch – chinesische Garten in Europa. Ergebnis des von den Staatlichen Schlössern und Gärten Wörlitz – Oranienbaum – Luisium durchgeführten internationalen*

stronach prezentowano budowle ogrodowe, altanki, treliaże, mosty i meble, a także maszyny i narzędzia ogrodnicze oraz latarnie i lampiony⁸. Te egzotyczne wzory najszybciej wprowadzono do angielskich założeń ogrodowych, których projektanci poszukiwali w owym czasie formuły ogrodu najbliższego człowiekowi.

Początkowo taborety ceramiczne przywożono w dużej ilości z Chin, później rozpoczęto również kopiowanie ich w wytwórniach europejskich. Produkcja nie była ślepym naśladowaniem wzorów, ale twórczym ich przetwarzaniem dostosowanym do ówczesnych mód i zapotrzebowania.

Zagłębie ceramiczne Staffordshire

W Anglii, która z takim entuzjazmem przyjmowała wszystkie nowości płynące ze Wschodu, wytwarzaniem mebli ceramicznych w drugiej połowie XVIII i pierwszej połowie XIX w. zajęli się wytwórcy z zagłębia ceramicznego w Staffordshire⁹. Spośród kilkunastu manufaktur działających między Liverpoolem a Birmingham znane są produkty zaledwie kilku, m.in. dwóch dużych wytwórni: Thomasa Miniona i Josiaha Wedgwooda oraz mniejszych manufaktur: Williama Brownfielda czy Williama Badelleya¹⁰. W końcu XVIII i w pierwszej połowie XIX w. formy i dekoracje wykonywanych na tym terenie sprzętów nawiązywały do kultury starożytnych Greków. Około połowy XIX w. zaczęły przypominać twory natury, tj. korzenie drzew, łodygi i pnącza. Nurt ten, uzupełniany motywami zaczerpniętymi ze stylu eklektycznego, trwał do końca XIX w.¹¹

Najstarszą z działających tu manufaktur była fabryka Wedgwooda, czynna od 1765 r., wykonująca taborety zarówno z białego biskwitu, jak i z porcelany imitującej kamee (na niebieskie tło naklejano białe postacie). Prostą formę walca dekorowano płaskorzeźbionymi scenami z mitologii i historii Grecji i Rzymu¹². Meble wedgwoodowskie były znane na kontynencie nie tylko dzięki eksportowi, ale także dzięki kopiom, jakie wykonywano w Sèvres i w Ivry koło Paryża.

Symposiums „Sir William Chambers und der Englisch – chinesische Garten in Europa“ in Oranienbaum von 5. bis 7. Oktober 1995, Ostfildern – Ruit bei Stuttgart 1997.

⁸ W. Lipowicz, *O chińskiej architekturze ogrodowej*, [w:] *Cudowna Kraina Catay. Chińska architektura ogrodowa*, Poznań 2000, s. 29–37; kat. wystawy Muzeum Sztuk Użytkowych, Poznań, wrzesień–październik 2000.

⁹ E. Pichelkastner, E. Hölzl, *Bruckmanns Fayence-Lexikon. Majolika, Fayence, Steingut*, München 1981, s. 207, 279–280.

¹⁰ J. Gloag, *A Complete Dictionary of Furniture, revised and expanded by Clive Edwards*, New York 1991, s. 578.

¹¹ *Ibidem*, s. 667.

¹² *Keramik, Vom gebrannten Ton zum Porzellan. Eine Stilgeschichte durch vier Jahrtausende*, red. R.J. Charleston, London 1977, s. 273, il. 783.

Najpopularniejsze jednakże spośród manufaktur w Staffordshire były wyroby Mintonów. Wydaje się, że o ich sukcesie zadecydowała nie tylko tradycja i masowa produkcja, ale również różnorodność form i wariantów kolorystycznych. W 1798 r. Thomas Minton wraz z Williamem Pownallem i Josephem Poulsonem założyli w Stoke on Trend wytwórnię porcelany¹³.

Taborety ceramiczne tam produkowane były początkowo zdobione na wzór wyrobów chińskich, gdzie na białe tło nanoszono niebieskie wzory. W białych rezerwach na środku umieszczano kobaltowe gałązki kwitnącej wiśni lub chryzantemy, krajobrazy i scenki rodzajowe ograniczając je geometrycznymi bordiurami. Jednakże w latach dwudziestych XIX w. zmiana powszechnie panującej mody i gustów wymusiła także ewolucję dekoracji, które oparto teraz na klasycznych wzorach zaczerpniętych ze sztuki starożytnych Greków.

Zmiana taka mogła dokonać się dzięki nowo zatrudnionym projektantom, pracującym wcześniej we francuskim Sèvres, którzy wprowadzili do fabryki tamtejszy styl i kolory. W ten sposób fabryka stała się jedną z największych rywek dla Sèvres. Spośród motywów roślinnych najbardziej charakterystyczne stały się kwiaty passiflory, lotosu i tulipana oraz liście akantu i pałki wodnej. Dekorację roślinną zamykała identyfikująca niemal wyroby tej firmy bordiura z perełkowaniem. Dzięki licznemu i dobrze wykwalifikowanemu zespołowi angielskich i francuskich projektantów i dekoratorów oraz dobrej technologii, a także wysokiej jakości porcelany, taborety od Mintonów stały się jednymi z najbardziej poszukiwanych na świecie mebli do oranżerii.

Choć William Brownfield prowadził swą manufakturę 100 lat później (w latach 1860–90), także, jak Wedgwood, wykorzystywał wzory klasycyzujące, które ponownie stały się modne. Motywy te rozbudował o wzory czerpane ze sztuki egipskiej¹⁴. Meble hipnotyzowały feerią żywych barw i niespotykanych kształtów. Obok typowych beczulek i walców wykonywano taborety w formie hermy, kwiatów lotosu i symboli religijnych¹⁵.

William Badelley, jeden z wielu ceramików z zagłębia Staffordshire, od 1862 r. produkował naturalistyczne sprzęty z terakoty. Formy i dekoracja siedzisk (krzesel, foteli i ław), waz, doniczek, kwietników, żardynier, koszyków z kwiatami nawiązywały do tworów natury (pni, pnączy, gałęzi, pędów itp.)¹⁶. Opublikowany

¹³ W. Chaffers, *Marks & Monograms on European and Oriental Pottery and Porcelain*, London 1974, vol. 2, s. 95–96; znak wykorzystywany od 1847 r.; oraz: R.G. Haggard, *Concise Encyclopedia of Continental Pottery and Porcelain*, London 1960, s. 151–154.

¹⁴ *The Bulfinch Illustrated Encyclopedia of Antiques*, red. P. Atterbury, L. Tharp, London 1994, s. 258–259.

¹⁵ Jeden z takich taboretów z ok. 1872 r. w formie walca przewężonego pośrodku, dekorowanego pałkami wodnymi, kwiatami lotosu i passiflory, należy do klasztoru oo. Bonifratrów w Warszawie.

¹⁶ J. Gloag, *op. cit.*, s. 667.

w słowniku Johna Gloaga rysunek Maureena Stafforda przedstawia projekt produkowanych przez Baddeleya foteli w formie nieokorowanych pni, ujętych w miejscu oparcia i na bokach gałęziami¹⁷.

Niedaleko Tamworth w drugiej połowie XIX w. działała wytwórnia Wilnecote Works wytwarzająca obok terakotowych stołków wazy i osłony na doniczki. Sprzęty te o naturalistycznych formach, wykonane z ciemnoczerwonej terakoty, glazurowano na brązowo i czasami wykańczano zielonkawym lustrem¹⁸.

Inne wytwórnie europejskie

Na kontynencie taborety ceramiczne wytwarzane były we Francji, w fabrykach porcelany w Sèvres oraz farfurniach w Gien i Ivry pod Paryżem, a także w niezidentyfikowanych wytwórniach włoskich i niemieckich.

Produkcja Sèvres nawiązywała początkowo do wzorów dalekowschodnich pod względem formy i dekoracji. W XIX w. brzuśce dekorowano przede wszystkim charakterystycznymi dla tej wytwórni motywami roślinnymi (gałązkami kwiatowymi, kwiatami i wicia roślinną).

Z taboretów ceramicznych wykonywanych w Gien znany jest tylko przykład pary stołków będących własnością Muzeum Narodowego w Warszawie, a powstałych około połowy XIX w. Taborety te w formie przewężonego po środku walca noszą typową dla tej wytwórni, a stosowaną około trzeciej ćwierci XIX w. dekorację groteskową, zaczerpniętą z renesansowej ceramiki włoskiej¹⁹.

O farfurni w Ivry pod Paryżem wiadomo bardzo niewiele. Działająca od drugiej ćwierci XIX w. manufaktura posiadała duży piec, w którym z całą pewnością można było wypalać tak duże formy, jak komplet taboretów należących do zbiorów Muzeum Zamku w Łańcucie²⁰. Forma i dekoracja są typowo secesyjne. Niestety zachowane w zamku dokumenty nie notują ich zakupu przez właścicieli. Może zostały one przywiezione z jednej z licznych podróży zagranicznych. Taborety mają bardzo grube ścianki, co może świadczyć o tym, że możliwości firmy nie należały do najlepszych.

Taborety włoskie znane są nam tylko z obiektów zachowanych w polskich kolekcjach muzealnych i przypisywanych temu regionowi na podstawie glazur i charakteru dekoracji, właściwej temu regionowi²¹.

Niestety o obiektach bliskowschodnich literatura tematu nie wspomina ani słowem. Obiekty znajdujące się w polskich muzeach, a przedstawiane poniżej, są

¹⁷ *Ibidem*, s. 578.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Opiniowała Ewa Katarzyna Świetlicka, adiunkt Działu Ceramiki i Szklą MNW. Por. www.gien.com/boutique/inspirations.php

²⁰ R. de Plinval de Guillebon, *Paris Porcelain 1770–1850*, Paris 1972, s. 273.

²¹ Opiniowała Wanda Załęska, kustosz Działu Ceramiki i Szklą MNW.

przypisywane temu rejonowi ze względu na wykorzystywane do ich produkcji materiały (glinki i terakota), dekorację w postaci glazury oraz ornamentu charakterystycznego dla naczyń z tamtych terenów. Taborety ceramiczne były znane na tych terenach dzięki kontaktom z kulturą chińską z jednej strony, a europejskim realizacjom przywożonym z podróży i pokazywanym na międzynarodowych targach – z drugiej.

Polskie taborety ceramiczne

W Polsce również wykonywano meble ceramiczne. W latach 1863–87 w Ćmielowie, pod rządami Kazimierza Cybulskiego, a potem jego żony i syna Stanisława, produkowano kamionkowe taborety, stoliki, wazony i donice do ogrodów²². Zwiększenie produkcji i ciągła dbałość o jakość wyrobów w latach osiemdziesiątych XIX w. wynikała z doskonałej znajomości mody światowej i rynków zbytu. Kamionka znowu stała się modna, elegancka i praktyczna. W 1870 r. na Wystawie Rolno-Przemysłowej w Petersburgu Cybulski pokazał m.in. „krzesła ogrodowe z masy kamiennej w ogniu malowidłami przyozdobione, wierne naśladownictwo krzesel ogrodowych chińskich, jakie zdobią ogród pałacu w Wilanowie, krzesła te oryginalnego kształtu w formie beczulek są wieczno-trwałymi, obojętnymi na skwar słońca lub większą wilgoć”²³. Ćmielów był w tej dobrej sytuacji, że na miejscu posiadał odpowiedni surowiec – ogniotrwałe glinki i szkliwo ziemne. Wyroby były cienkościenne, a na zewnątrz pokryte pięknym szkliwem ziemnym, kontrastującym z bielą szkliwa cynowego użytego na polewę wewnętrzną. Cybulski prowadził w Warszawie dobrze prosperujący Skład Szklą, Porcelany, Fajansu i Naczyń Kamiennych przy ul. Senatorskiej 496, który konkurował niskimi cenami i jakością z ceramiką sprowadzaną z zagranicy²⁴.

Bogaty asortyment wyposażenia do ogrodów proponowała Manufaktura Majoliki w Nieborowie czynna w latach 1881–1892. W ofercie katalogowej z ponad 367 wzorami znajdowały się „krzesła ogrodowe w kształcie beczułki, grzyba i w stylu Ludwika XV”, a także *blat stołu* oraz sprzęty dodatkowe: „balustrady, donice z podstawkami, i różnorodne obsadki na rabatki z terrakoty oraz wanna kąpielowa – wielka żardiniera z kafla”. Sprzedaż w sklepie firmowym w Warszawie przy ul. Berga 5 prowadzili bracia Zelttowie, eksportując także duże ilości wyrobów fabryki na wschód do Rosji.

²² B. Kołodziejowa, Z.M. Stadnicki, *Zakłady Porcelany Ćmielów*, Kraków 1986, s. 22, il. 220.

²³ *Przemysł Królestwa na Wszecchrosyjskiej Przemysłowej Wystawie Cesarstwa w Petersburgu roku 1870*, oprac. F. Krajewski, Warszawa 1870, s. 31.

²⁴ Jak pisał F. Krajewski: „Powyższe wyroby zwróciły na siebie w Petersburgu uwagę znawców, a Jego Cesarska Wysokość Wielki Książę Następca Tronu, raczył zamówić u p. Cybulskiego kilka garniturów naczyń kamiennych ekonomicznego użytku”. *Ibidem*.

Inspiracje

Kultura Chin była inspiracją nie tylko dla Europy. Znacznie wcześniej, bo już w XII w. dzięki kontaktom handlowym stała się również inspiracją dla świata muzułmańskiego²⁵. Tam także, naśladowując rzemiosło dalekowschodnie, produkowano siedziska ceramiczne, zwane z arabskiego *kursi*. Był to taboret w formie oktagonu, na którego dekorację składały się motywy roślinne i geometryczne oraz ażury. Wycięte w formie podpory w kształcie minaretu podklejano dla bezpieczeństwa i stabilności w ogrodzie grudką gliny.

Meble z kafli fajansowych

Obok wolnostojących taboretów i foteli, do mebli ceramicznych można zaliczyć także na stałe związane z podłożem ławy i stoły o konstrukcji wykonanej z zaprawy murarskiej, którą wyklejano kolorowymi kafkami ceramicznymi. Meble takie już od czasów renesansu stawiano w parkach, ogrodach i grotach Włoch, a w okresie późniejszym także na terenie Francji i południowych Niemiec oraz w Hiszpanii i Portugalii, gdzie tradycja ta przetrwała do czasów dzisiejszych²⁶.

Anna Feliks

Ceramic Furniture – The Epitome of the History

Because of the decorative valour and good resistance for the weather conditions ceramics in the form of patterns, sculptures and the architectural ornamentations have been used in the open spaces from the ancient times. Ceramic furniture was used in the Chinese gardens since 12th century, but in Europe they didn't appear till the 18th. Its history is not well known, very unclear and not systematized.

Ceramic seats have been made from the stoneware, biscuit, porcelain and were glazed from the both sides. The Oriental forms were like a polyhedral little barrel or a cylinder, from 40 to 45 cm high. The European seats imitated the eastern form or look of the wooden furniture. They were polychromed and decorated with the genre scenes, floral and geometrical motives.

In the 18th century ceramic stools were imported from China to the Europe. Later they were copied in European manufactures. Their production was not only an imitation but also a creative work which tried to adapt their form to those days fashion and needs. Stools were made in many manufactures in Europe, we can name only few of them: in England – Minton, Wedgwood, William Brownfield, William Badelley; in France – Sèvres, Gien and Ivry; in Poland – Ćmielów, Nieborów. There were also unidentified Italian, German and Russian manufactures.

²⁵ E. Pichelkastner, E. Hölzl, *op. cit.*, s. 155.

²⁶ O. Ferrari, G. Scavizzi, *Maioliche Italiane del Seicento e Settecento*, Milano 1965, s. 136–137: ławy z malowanych kafli, dekorowane scenami rodzajowymi rozgrywającymi się w krajobrazie, motywami roślinnymi i architektonicznymi, wmurowane w krużganki konwentu św. Klary w Neapolu, autorstwa ceramików Giuseppe i Donato Massa, ok. 1741–1742.

Izabela Kopania

Instytut Sztuki PAN, Warszawa

Osobliwe i wytworne. Rzeczy „chińskie” w wyposażeniu pałaców elit w Rzeczypospolitej drugiej połowy XVIII w. – konteksty

Cesarzowa Maria Teresa, obdarowana przez księcia Josepha Wenzla Lichtensteina szkatułą zdobioną laką, w skierowanym do niego liście pisała: „Wszystkie diamenty świata są dla mnie niczym. Jedynie te pochodzące z Indii, zwłaszcza laka i tapiserie, sprawiają mi prawdziwą przyjemność”¹. Dwa lata później John Shebbeare, w satyrycznych *Letters on English Nation*, opublikowanych w Londynie w 1755 r., z przekąsem zauważył, iż: „Niemalże wszystko jest tu chińskie bądź gotyckie. Każde krzesło w pokoju, ramy luster i stoły muszą być w tym guście. Ściany obija się papierem zatłoczonym postaciami, w niczym nie przypominającymi Boskiego stworzenia, czego roztropny naród powinien zakazać choćby dla dobra ciężarnych kobiet”². Przytoczone opinie, wyrażone w odmiennych kontekstach przez różne osoby, dobrze obrazują reakcje, jakie około połowy XVIII stulecia wywoływały „dobra z Indii” i inspirowane nimi europejskie *chinoiseries*. Fascynacja, jakiej uległo wielu przedstawicieli elit starego kontynentu, czytelna jest zarówno w niepoddanym rygorom etykiety liście Marii Teresy, jak i w przerysowanej satyrze, którą uznać można za kąśliwą reakcję na popularność chińskich papierów i pagotów.

Na łamach polskiego osiemnastowiecznego piśmiennictwa wytknięte przez Shebbeare’a „chińskie” elementy wyposażenia pałacowych wnętrz pojawiają się stosunkowo rzadko. Nie były istotnym obiektem krytyki moralistów, ani też

¹ M.E. Yonan, *Veneers of Authority: Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna*, „Eighteenth-Century Studies” 2004, t. 37, nr 4, s. 653.

² J. Shebbeare (B. Angeloni), *Letters on English Nation*, London 1755, list 56. Na temat J. Shebbeare’a: G. Costa, *Un Avversario di Addison e Voltaire: John Shebbeare alias Battista Angeloni S.J. Contributo alla studio dei rapporti italo-britannici de Salvini a Baretto*, Estratto dagli Atti della Accademia delle Scienze di Torino, Torino 1965, s. 565–761.

często wykorzystywanym narzędziem w ręku satyryków. O ile, chociażby w publicystyce „Monitora”, na płaszczyźnie idei, polityki czy w sferze społeczno-obyczajowej znajdziemy dosyć dużo odniesień do Państwa Środka, to estetyczne manifestacje fascynacji Chinami są tam niemal nieobecne. Przyczyny takiej sytuacji są wielorakie, a w swym zasadniczym rdzeniu sprowadzają się do braku bezpośrednich kontaktów handlowych Rzeczypospolitej z Chinami, które skutkowałyby masowym napływem importów, stymulowały rozwój rodzimego rynku bądź doprowadzały do bankructwa lokalnych wytwórców, a przez to m.in. kształtowały nastroje społeczne przekładające się na stosunek do Chin i Chińczyków.

Mimo iż w nieznacznym stopniu obecne w literaturze, na kartach periodyków i pism publicystycznych, obiekty określane jako chińskie były jednym z istotniejszych elementów budujących „świat rzeczy”³, którym otoczona była elita Rzeczypospolitej w XVIII stuleciu. Kultura artystyczna Chin, w szczególności zaś rzemiosło – kojarzone głównie z laką i porcelaną – stanowiły też jeden z głównych kontekstów językowych, w jakich przymiotnik „chiński” pojawiał się w potocznych wypowiedziach przedstawicieli ówczesnych elit, spostrzeżeniach zanotowanych w pamiętnikach, diariuszach i relacjach z podróży⁴. Przeprowadzone do tej pory badania nie pozwalają wskazać osoby, która by tak dosłownie, jak cytowana wyżej Maria Teresa, wyrażała swe uwielbienie dla „diamentów z Indii”. Jednakże znane inwentarze pałaców i spisy mobiliów – choćby Anny z Sanguszków Radziwiłłowej w Białej⁵, Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku⁶ czy Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej w Łańcucie⁷ – doskonale pokazują skalę ówczesnych upodobań do chińszczyzny.

Wśród rzeczy wypełniających pałacowe wnętrza obiekty „chińskie” na szerszą skalę pojawiają się w XVII stuleciu. Odnotowuje je choćby inwentarz kunstkamery księcia Krzysztofa Radziwiłła na zamku w Lubczu⁸. „Puginał chiński”, „ksiąg

³ Określenia „świat rzeczy” użył w tytule swojej książki J. Dumanowski: *Świat rzeczy szlachty wielkopolskiej w XVIII wieku*, Toruń 2006.

⁴ Część odnośnego materiału źródłowego zawarta w: A. Niewiara, *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku*, Katowice 2000.

⁵ K. Mikocka-Rachubowa, *Pałac w Białej Podlaskiej w świetle inwentarza z 1830 r.*, [w:] *Z nieznannej przeszłości Białej i Podlasia*, red. T. Wasilewski, T. Krawczuk, Biała Podlaska 1990, s. 67–88. Tutaj wyszczególnione i skonfrontowane inwentarze pałacu.

⁶ Spis ogólny wszystkich pozostałości po Janie Klemensie Branickim, 1772, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie [dalej: AGAD], Archiwum Roskie, rkps 82. Źródło to obszernie wykorzystuje i komentuje E. Kowecka, *Dwór „najrzędniejszego w Polsce magnata”*, Warszawa 1991.

⁷ Inwentarz Zamku Łańcuckiego miesiąca Septembris 1802 spisany, AGAD, Archiwum Potockich z Łańcuta, rkps 784/1. Źródło to obszernie komentuje i wykorzystuje B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 270–273, 384, 395–396.

⁸ T. Sulerzyska, *Galerie obrazów i „gabinety sztuki” Radziwiłłów w XVII w.*, „Biuletyn Histo-

dwie chińskich” i „obraz na desce po którym figury ludzi chińskich na atlasie” wraz z „bożkami indyjskimi i innych pogan” czy „nosami bab” budowały, charakterystyczny dla tego typu kolekcji, zminiaturyzowany obraz świata. W większych ilościach, poza przestrzeniami gabinetów osobliwości, przedmioty „chińskie” wykazują inwentarze dóbr należących do Jana III – choćby Łazienek w Żółtkwi⁹, pałacu w Jaworowie¹⁰ czy też sporządzony już po śmierci króla inwentarz mebli z pałacu wilanowskiego i skarbów warszawskich¹¹. Z mecenatem zwycięzcy spod Wiednia wiąże się też pierwszy znany z terenów Rzeczypospolitej pokój chiński. *Gabinet chyński Króla Jegomości* i znany podobnie z przekazów źródłowych gabinet „w octonguł chińską robotą” w pałacu Leszczyńskich w Rydzynie¹² stanowią najprawdopodobniej pierwsze ogniwa jednego z przejawów społeczno-kulturowego fenomenu mody na chińszczyznę. O ile tradycja urządzania pokoi chińskich wiąże się przede wszystkim z kulturą życia i pałacami elit, to obiekty określone jako chińskie – meble, naczynia i drobne przedmioty, jak choćby wachlarze – notowane są także w rejestrach mebli zamożnych przedstawicieli szlachty i mieszczaństwa¹³. Występują tam jednak rzadziej i w mniejszych ilościach¹⁴.

Widziane przez pryzmat inwentarzy oraz europejskiego, a także słabo znanego polskiego rynku wyrobów luksusowych, rzeczy chińskie sytuują się w szerszej grupie towarów. W nielicznych znanych mi wzmiankach w literaturze jednym tchem wymieniane są nie tylko z perskimi czy japońskimi, jak pisał Ignacy Krasicki w satyrze *Marnotrawstwo*:

Ten ustawia pagody chińskie na kominie,
ten perskie gerydony, ów japońskie skrzyynie¹⁵,

rii Sztuki” 1961, r. XXII, nr 2, s. 87–99; J. Baranowski, *Kunstkamera w zamku Radziwiłłów w Lubczu*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie” 1990, t. 6, s. 43–54.

⁹ M. Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII wieku*, Toruń 1966, s. 216–230.

¹⁰ *Ibidem*, s. 246–254.

¹¹ *Inwentarz Generalny klejnotów, sreber, galanterij y ruchomości różnych tudzież obrazów, które się tak w Pałacu Wilanowskimjako też w Skarbcach Warszawskich Je K. Mci znajdowały podzielnym Na trzech Najśniejszych Królewiczów Ich Mciów [...] odprawiony d. 10 Novembris Anno Domini 1696*, cyt. za: W. Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1997, s. 183.

¹² S. Sienicki, *Wnętrza mieszkalne*, Warszawa 1962, s. 310.

¹³ B. Maszkowska, *Z dziejów polskiego meblarstwa okresu Oświecenia*, Wrocław 1956, s. 47, 49, 54, 65; W. Odyniec, J. Włodarski, *Znajomość cywilizacji chińskiej w Polsce do końca XVIII wieku*, [w:] *Chiny w oczach Polaków do XX wieku. Państwo-Społeczeństwo-Kultura*, red. J. Włodarski, Gdańsk 2000, s. 79–88.

¹⁴ Jarosław Dumanowski w analizowanej próbie 300 inwentarzy pośmiertnych szlachty wielkopolskiej z XVIII w. odnalazł 67 przedmiotów chińskich (w 11 inwentarzach). Jak zaznaczył, były to spisy ruchomości po najzamożniejszych przedstawicielach grupy, w przypadku których analizowane przez niego rejestry były pod każdym względem najciekawsze. J. Dumanowski, *op. cit.*, s. 301.

¹⁵ I. Krasicki, *Marnotrawstwo*, [w:] idem, *Satyry i listy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław–Kra-ków 1958, s. 32–33.

ale także z saskimi, paryskimi czy włoskimi – by przytoczyć Franciszka Dionizego Książnika, który w *Balonie* śniącemu Glikonowi pozwala podglądać statek przemytników, gdzie:

Widać tam było tafty, rąbki, gazy
Modne Chińszczyzny i włoskie obrazy¹⁶.

„Chińskie” laki, *porcynelle* czy papiery ujmowane zwykle w kontekście funkcjonowania „mody chińskiej” w kulturze Rzeczypospolitej mieszczą się także w szerszych kategoriach, choćby w niestabilnej opozycji swojskość – cudzoziemszczyzna, w obrębie której trudno je jednoznacznie usytuować. W świetle przekazów źródłowych i literackich, które przekładały się zresztą na praktykę zarządzania pałacowych pokoi – wszak „chińska” waza stała często obok „augszpurskiego” kielicha na „paryskim” stoliku – nasuwa się pytanie, co pozwala na wyodrębnienie rzeczy określanych jako chińskie z szeregu łatwo dostępnych towarów, które na kartach inwentarzy wspólnie budują werbalny obraz wnętrza urządzonych w dobrym guście¹⁷. Czy znaczenia wiązane z rzeczami „chińskimi” były inne, niż te, które łączono np. z „paryskimi”?

Dla porządku tylko należy wspomnieć, iż nie wszystkie rzeczy, określane w źródłach mianem chińskich, pochodziły bezpośrednio z Dalekiego Wschodu. W rozległości semantycznej terminu „chińskie” mieściły się zarówno importy, jak i europejskie wyroby w typie *chinoiserie*. Dodatkowo przymiotnika „chiński” używano zapewne w odniesieniu do obiektów pochodzących bezpośrednio z Azji (niekoniecznie z Państwa Środka), przeznaczonych na tamtejszy rynek bądź wytwarzanych dla potrzeb kulturowych, co czyniło z „chińskiego” jedno z uniwersalnych określeń tego, co obce¹⁸. Zresztą bardzo długo nie widziano potrzeby terminologicznego odróżniania odległych od siebie wyrobów. *Dictionnaire de l'Académie Française* terminem *chinois* obejmuje zarówno rzeczy pochodzące z Chin, jak i utrzymane w guście chińskim¹⁹. Terminologiczną ścisłość komplikują

¹⁶ F.D. Książnik, *Balon. Pieśń druga*, [w:] *Poezye Franciszka Dionizego Książnika*, Warszawa 1787, t. 2, s. 71.

¹⁷ Inspirujące były tu dla mnie rozważania Davida Portera, który postawił to samo pytanie w kontekście obecności rzeczy „chińskich” w kulturze materialnej Anglii: D. Porter, *Monstrous Beauty: Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste*, „Eighteenth-Century Studies” 2002, t. 35, nr 3, s. 395–411.

¹⁸ Poza tą kategorią sytuowały się oczywiście obiekty pochodzące z krajów islamu, bliższe i na swój sposób rozpoznane. Określenia perskie, tureckie, tatarskie etc. były jednak w stosunku do nich używane w tak samo umowny sposób.

¹⁹ *Dictionnaire de l'Académie Française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même. Nouvelle édition, enrichie de la traduction allemande des mots*, Berlin 1800, t. 1, s. 260; *Dictionnaire de l'Académie Française. Dernière édition. Complément du dictionnaire de l'Académie*, Bruxelles

dotatkowo mechanizmy funkcjonowania rynku w Kantonie, zwłaszcza produkcji towarów przeznaczonych na rynek europejski, dostosowanych do estetycznych i praktycznych wymagań odbiorców²⁰.

Estetyka *chinoiserie*, która znalazła ujście przede wszystkim w rzemiośle artystycznym, wystroju wnętrz, architekturze struktur ogrodowych i *maisons de plaisance*, sytuowana jest na marginesie dominujących nurtów skupionych wokół różnie interpretowanej tradycji antycznej. Takie umiejscawianie chińszczyzny w ramach europejskiego gustu wydaje się automatycznie deprecjonować rzeczy „chińskie”, co dodatkowo wzmacnia silnie związana z nimi etykieta modnych. Poniekąd skłania ku temu także dosyć ambiwalentny stosunek współczesnych względem wschodnich importów i ich rodzimych analogii. Przytoczyć można choćby słowa Jeana François Blondela, który pisał iż „papiery indyjskie i chińskie stanowią stosowną dekorację pokoi, do których chodzi się by napić się kawy” czy Williama Chambersa, który „chińskie budowle” traktował jako „toys in architecture”²¹. Z drugiej strony autor najśłynniejszej europejskiej pagody – w angielskim Kew Gardens – na łamach tych samych *Designs of Chinese Buildings* porównuje architekturę Chin z architekturą starożytniej Grecji²². Widoczny zarówno tutaj, jak też w relacjach misjonarzy jezuickich, silny komparatystyczny stosunek do adaptowanego obcego dziedzictwa odczytać można zapewne jako próbę oswojenia go, w przypadku Chambersa poprzez przełożenie na znany i usankcjonowany tradycją język terminologii architektury. Być może równoprawne zestawienie osiągnięć dwóch cywilizacji Starego Świata widzieć można też przez pryzmat przekonania o dawności kultury Chin i jej równie długiej tradycji, zakorzenionego w Europie za pośrednictwem publikacji jezuickich. David Porter w rozdzwiewku między nowością chińszczyzny i stojącą za nią tradycją, której Europejczycy byli świadomi, widzi jedno ze źródeł jej dwuznacznego statusu w kulturze materialnej Anglii²³.

Na gruncie polskim, wśród rzeczy budujących świat pałacowych wnętrz, obiekty „chińskie” stanowią mniejszą grupę w stosunku do tych określonych jako „paryskie” czy też niezdefiniowanych przez proveniencję. Jednak zarówno dla podróżujących po Europie Polaków, jak i dla cudzoziemców odwiedzających

1845, s. 193; *Abrégé du Dictionnaire de l'Academie Francaise, d'après la dernière édition [...] par M.P. Lorain*, Paris 1858, s. 264.

²⁰ Na temat tzw. chińskiej sztuki eksportowej: M. Jourdain, *Chinese Export Art in Eighteenth Century*, London 1967; C. Clunas, *Chinese Export Art and Design*, London 1987; C. Crossman, *The Decorative Arts of the China Trade. Paintings, furnishings and exotic curiosities*, London 2004 (wyd. I: 1991).

²¹ W. Chambers, *Design of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils [...]. To which is annexed, a Description of their Temples, Houses, Gardens, &c*, London 1757, s. a (verso).

²² *Ibidem*.

²³ D. Porter, *op. cit.*, s. 399.

Rzeczpospolitą, były obiektami podobnie wartymi zauważenia jak garnitury paryskich mebli. Choćby Franciszek Bohusz, podróżujący z Antonim Tyzenhauzem, po odwiedzeniu paryskiego pałacu księcia de Condé zanotował: „[...] są pokoiki papierem białym obite, a na nich suchymi farbami malowane różne chińszczyzny [...]”²⁴. Prześledzenie tego typu wzmianek prowadzi do oczywistej konstatacji, iż dla ówczesnych obserwatorów ich najbanalniejszym, ale jednocześnie najważniejszym wyróżnikiem był z jednej strony materiał, z drugiej rozpoznawalny zasób motywów ornamentalnych. Laka i porcelana, mimo iż w toku XVIII stulecia coraz częściej i w znacznych ilościach produkowane w Europie, nieodzownie łączone były z Chinami. „Chiński pokost” w powszechnej świadomości wyparł japoński. O tym ostatnim skądinąd często wspominają autorzy publikacji poświęconych Chinom, podkreślając przy tym jego dużo większe walory²⁵. Spośród należących do polskich elit obiektów określanych jako chińskie, wyroby z laki bądź jej imitacji, porcelana i tkaniny stanowią największą grupę. Określenia „chińsko” czy „z chińska” pojawiają się w inwentarzach głównie przy meblach (rzadziej przy obiciach ściennych). Wskazuje to na pokrywanie ich imitacją laki, co w miejscowych warunkach sprowadzało się często do pokostu własnego wyrobu. Utożsamienie „chińskiego” z materiałem czytelne jest także w przywołanym przez J. Dumanowskiego zapisie mówiącym o filizankach z „chinajskiej materyji”²⁶.

W inwentarzowych rejestrach rzeczy „chińskie” to często obiekty dobrze opisane: „Przystawek na cali 10 z brzegami trochę wyginanemi niebiesko malowanemi pod spodem sześć liter chińskich w cyrkule mającemi i kwiatki naokoło u spodu [...]” – by przytoczyć zapis z wykazu chińskiej porcelany w pałacu wilanowskim²⁷. Zasób motywów ornamentalnych postrzeganych jako chińskie – zarówno dla właścicieli, jak i spisujących inwentarze był zrozumiałym komunikatem. Zapisy inwentarzowe tylko potwierdzają jego bardzo szerokie i umowne rozumienie. Przywołać tu można choćby opis malowideł lub tapet zdobiących Gabinet Pracy Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim, który w 1797 r. sporządził Szymon Bogumił Zug. Fantastyczną dekorację o charakterze floralnym,

²⁴ F.K.M. Bohusz, *Dziennik podróży ks. Stanisława Staszica (1777–1791). Austria–Niemcy–Holandia–Anglia–Francja–Szwajcaria–Włochy. Z autografu i jego kopii [...] wydał Aleksander Kraushar*, t. 1, Warszawa 1903, s. 221. Dziennik został mylnie wydany jako diariusz Stanisława Staszica.

²⁵ A.G. Contant d’Orville, *Opisanie naturalne, historyczne, y polityczne Państwa Chińskiego*, tłum. J. Karwowski, Warszawa 1774, s. 11.

²⁶ J. Dumanowski, *op. cit.*, s. 302.

²⁷ Inwentarz Pałacu Willanowskiego i wszystkich w nim znajdujących się mebli, obrazów etc. Diebus Septembris 1793 spisany, AGAD, Archiwum Gospodarcze Wilanowskie. Zarząd parków, pałaców i sadów wilanowskich, rkps 171, s. 142.

zaprojektowaną i częściowo wykonaną przez Jeana Pillementa, określił jako „die Wände und der Plafon [...] mit Chinesischen Blumen Ranken gemahlt”²⁸.

„Chińskie” kwiaty, ptaki czy osóbki – najczęściej wymieniane w repertuarze motywów „chińskiej” roboty – charakteryzowały się bezgranicznymi w zasadzie zdolnościami adaptacyjnymi. Konsekwentnie zmieniała się ich forma poprzez dostosowanie do dominujących w Europie nurtów – rokoko czy klasycyzmu. Przywołać tu można tak odmienne przykłady jak wzory motywów dekoracyjnych opracowywane przez Jeana Pillementa czy projekty Roberta Adama²⁹. Zdobione chińszczyzną meble i tkaniny podlegały także regułom zmieniającej się mody. Kiedy w połowie lat sześćdziesiątych XVIII w. kupiec Rousseau poszukiwał w Paryżu adamaszku „w figury chińskie” na „dnie niebieskim, zielonym lub pomarańczowym”, zamówionego przez Jana Klemensa Branickiego, materiał ten okazał się być nieosiągalny, *demodé*³⁰.

Powróćmy jednakże do postawionego we wstępie pytania. Co, poza istotnym, ale dosyć oczywistym wyróżnikiem, jakim jest materiałowa i estetyczna strona „rzeczy chińskich”, mogłoby pozwolić na wyodrębnienie ich z szeregu innych dostępnych towarów? W końcu rzeczy „paryskie” czy „saskie” też rozpoznawane były w oparciu o stereotypowe, „wizualne” skojarzenia. W dokonywanej na poziomie inwentarzy geograficznej typologii obiektów, w przypadku rzeczy „chińskich” istotne wydaje się być silne powiązanie materiału, sposobu zdobienia i zasobu ornamentalnego obiektów z krajem, z którego były wywodzone. Zabieg ten może pociągać za sobą włączenie do symbolicznej sfery obiektu szerokiego spektrum skojarzeń, jakie przez całe stulecia narastały wokół Chin i może mieć związek z przypisywanymi im znaczeniami kulturowymi. Spośród krajów Dalekiego Wschodu, opisywanych w podręcznikach geografii czy pracach historyczno-geograficznych, Chiny najsilniej tkwiły w świadomości elit Rzeczypospolitej. Formuła opisująca Państwo Środka jako kraj niezmiernych bogactw, sprawiedliwych rządów, uczciwych mandarynów i wyrafinowanego społeczeństwa o wysokim morale, korzeniami sięgająca *Opisania Świata* Marco Polo, przysłała do Polski w spetryfikowanej już formie i funkcjonowała w ówczesnym piśmiennictwie i publicystyce. Pewne jej elementy elity intelektualne przyswajać mogły poprzez naukę w kolegiach jezuickich, za pośrednictwem teatru i wprowadzonej

²⁸ Za: A. Rottermund, *Zamek Warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza – funkcje i treści*, Warszawa 1989, s. 176. W Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie zachowały się ich projekty: Zb. Król. P. 183 nr 31/II; Zb. Król. P. 183 nr 32/II.

²⁹ Na temat działalności Pillementa i wydawanych przez niego wzorników: M. Gordon-Smith, *Pillement*, Kraków 2006. Z prac R. Adama przywołać można choćby projekty sufitu i dywanu do domu Mary Wortley Montagu (Hill Street, London): G. Beard, *The Work of Robert Adam*, London 1987, s. 61.

³⁰ E. Kowecka, *op. cit.*, s. 105.

w latach czterdziestych XVIII w. lekcji geografii. Nie bez znaczenia były też swobodnie dostępne w Rzeczypospolitej obcojęzyczne wydawnictwa Towarzystwa Jezusowego, jak i prace czerpiące z ich dorobku, by przywołać choćby *oeuvre* Woltera. Ile jednak informacji i rozbudowanych stereotypów zawartych w dostępnych publikacjach przenikało do potocznej świadomości, pozostaje kwestią otwartą. W jakim stopniu estetyczna „moda na chińszczyznę” mogła przenikać się z prowadzoną równoległe na płaszczyźnie intelektualnej „chińską debatą”? Czy między funkcjonującym w Europie stereotypem chińskiego cesarza jako doskonałego władcy-filozofa a urządzonymi w guście chińskim gabinetami pracy Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim i w Pałacu na Wodzie może zachodzić jakaś zależność? Tę kwestię musimy pozostawić otwartą.

Dla doskonałej większości elit Rzeczypospolitej Chiny były pojęciem dosyć abstrakcyjnym i odległym nie tylko w sensie geograficznym. Jak wskazują badania językoznawców, w Rzeczypospolitej XVII i XVIII w. Chińczycy widziani byli głównie przez pryzmat religii – jako poganie – oraz kultury materialnej³¹. Skojarzenia opierały się przede wszystkim na wrażeniach i powszechnie dostępnych artefaktach. Trudno za każdym zakupem lakowanych mebli i każdym urządzonym chińskim pokojem szukać skomplikowanego systemu odniesień. Większość notowanych w inwentarzach „chińskich” naczyń, papierów i mebli to z pewnością konwencjonalne sprawunki, jeden z elementów konsumpcji służącej budowaniu prestiżu. W potocznych wypowiedziach elit Rzeczypospolitej, czy odwiedzających Polskę podróżników, próżno szukać odpowiedzi na pytanie o znaczenia związane z przedmiotami. Dotyczy to zarówno rzeczy „chińskich”, jak i włoskich obrazów czy perskich kobierców. „Na prawo i na lewo od wejścia znajduje się garderoba, z przodu zaś salon z zielono-złotymi meblami i figurami chińskimi; na prawo łączy się z nim przedpokój hrabiny, obity chińskim jedwabiem z malowanymi na białym tle kwiatami; na lewo przedpokój pana”³² – opis, jaki po wizycie w pałacyku Branickich w Choroszczy pozostawił Ernst von Lehndorff, można w tym względzie uznać za typowy.

Analiza pamiętników, relacji z podróży i innych wzmianek prowadzi do konstatacji, iż dla ówczesnych elit „chińskie” było przede wszystkim synonimem tego, co cenne i wytworne. „Gazeta Warszawska”, pisząc w 1780 r. o darach królewskich przesłanych z Portugalii do Hiszpanii, wspomniała o „naczyniach, oraz porcelanowych *Chińskich* wielkiego szacunku”³³. Stolik i serwis do kawy, wykonane z laki przez Dominika Estreichera, jeszcze w 1782 r. były stosownym

³¹ A. Niewiara, *op. cit.*, s. 73–74.

³² E. von Lehndorff, *Dzienniki*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, R. 2, Warszawa 1963, s. 9.

³³ „Gazeta Warszawska”, nr 79 z 30 IX 1780 (suplement).

prezenterem przesłanym przez artystę Stanisławowi Augustowi³⁴. Johann Bernoulli, podczas wizyty u generała Tomasza Czapskiego zauważył: „Rzucały się tu w oczy niektóre ładne sprzęty. Zbiory historii naturalnej znajdowały się w bardzo pięknej szafie, z której mają być jednak przeniesione do innej – z prawdziwej japońskiej laki; szafa ta wydała mi się bardzo cenna”³⁵. Wnętrza urządzone w chińskim guście często stanowiły kontrast dla pozornego ubóstwa, rustykalnych chat czy sentymentalnych pawilonów, które obcokrajowcy podziwiali w ogrodach arystokratów. „Za budynkami mieszczącymi się w skrzydłach rozpościera się rozległa łąka, a na niej wznosi się góra, z której szczytu można oglądać okolicę, oraz kilka chałup krytych słomą, wewnątrz ładnie ozdobionych, utrzymanych w stylu powązkowskim; większość z nich – podobnie jak tam – ma salon i gabinet. Jeden jest wyłożony dużymi, malowanymi płytami fajansowymi, inny przystrojony gustownym chińskim obiciem, w jeszcze innym wiszą chińskie płaskorzeźby z barwionej kości słoniowej i masy perłowej; po jednej stronie są przedstawione różne lubieżne sceny, po drugiej zaś nie tak drastyczne”³⁶ – napisał Bernoulli po odwiedzeniu ogrodu na Solcu, należącego do królewskiego brata, Kazimierza Poniatowskiego.

W zanotowanych obserwacjach rzadko wyczuwalny jest pozornie oczywisty pierwiastek szeroko pojętej egzotyki. Konwencjonalne określenia „wytworne” i „cenne” sytuują rzeczy „chińskie” obok szeregu innych wyrobów budujących splendor rezydencji. W początkowym etapie masowego napływu do Europy importów porcelany i laki o ich komercyjnym powodzeniu stanowiła nowość oraz względna rzadkość. Jak się wydaje, jednym z mechanizmów, które rządziły ich rozprzestrzenianiem, produkcją inspirowanych nimi *chinoiseries* oraz zjawiskiem określanym jako moda na chińszczyznę, był opisany przez Thorsteina Veblena model rywalizacji poprzez konsumpcję³⁷. W XVIII stuleciu, zwłaszcza w jego drugiej połowie, rzeczy „chińskie” stanowiły już standardowy element wyposażenia pałaców arystokracji. Były integralnym elementem otaczającego świata rzeczy, które definiowały tożsamość właścicieli. Utraciły pierwotny status nowości i rzadkości. Proces ich osvajania, zwłaszcza porcelany i laki, które przez długi czas w największym stopniu w oczach Europejczyków definiowały Orient, w drugiej połowie XVIII w. był już dokonany. Zarówno na poziomie piśmiennictwa, podającego cudowne receptury na masę porcelanową i przepisy na lakę, demystyfikujące przy tym przypisywaną im cudowność, jak i na płaszczyźnie czysto empi-

³⁴ K. Dżułyńska, E. Fischingerowa, *Estreicher Dominik Franciszek à Paolo*, [w:] *Słownik Artystów Polskich i w Polsce działających*, t. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 175.

³⁵ J. Bernoulli, *Podróż po Polsce, 1778*, [w:] *Polska stanisławowska...*, t. 1, s. 474.

³⁶ *Ibidem*, s. 435.

³⁷ T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 1971.

rycznych doświadczeń zakończonych sukcesem w pracowni Fryderyka Böttgera i licznymi rodzimymi przepisami na „chiński” pokost.

Brak możliwości jasnego wytyczenia, na poziomie spisów mobilów, granicy między europejskimi *chinoiseries* a obiektami pochodzącymi z Chin, a także stwierdzenia, na ile czytelna była ona dla współczesnych, nie pozwala na określenie, czy do obydwu kategorii obiektów przykładano tę samą wagę. W tym kontekście na uwagę zasługuje wzmianka z pamiętnika Franciszka Karpińskiego. Poeta w 1783 r. odwiedził Barbarę z Duninów Sanguszkową, poetkę i sawantkę prowadzącą jeden ze znanych towarzyskich salonów. Po odwiedzeniu należącego do księżnej pałacu w podwarszawskim Szymanowie, jeden z pokazanych mu pokoi nazwał gabinetem ciekawości. Tam też księżna „między osobliwościami [...] pokazywała mi bałwanek, czyli bożyszcze chińskie z kilką rękami miedziane i wewnątrz dęte, gdzie w nich były i pisma chińskie (podobno ich modlitwy) chowane”³⁸ – jak pisze. Inwentarz pałacu wzmiankowany przez Karpińskiego pokój pozwala zidentyfikować jako gabinet chiński, w którym obok dość standardowych chińskich obić odnotowano m.in. bliżej nieopisane bożki³⁹. We wspomnieniach poety na uwagę zasługuje przede wszystkim dokładny opis oglądanego bóstwa – zanotował zwiłokrotnioną parę rąk, a także fakt, iż „miedziana” rzeźba była pusta w środku. Jeśli zaufać słowom Karpińskiego, widzianą przez niego figurę można by zidentyfikować jako jedno z bóstw panteonu buddyjskiego, być może wyobrażenie *Guanyin*. Informacje o „pismach chińskich chowanych”, przekazane przez poetę, odpowiadają też praktyce umieszczania w figurach sutr.

Na tle znanych mi pamiętnikarskich wzmianek z epoki poświęconych rzeczom „chińskim” spostrzeżenia tłumacza *Ogrodów* Jacques’a Delille’a są dosyć wyjątkowe. Z dużym prawdopodobieństwem uznać można, iż opisane „bożyszcze chińskie” było figurą kultową pochodzącą bezpośrednio z Azji. Nie mieści się ona w ofercie chińskiej sztuki eksportowej, w obrębie której usytuować można popularne, docierające do Europy figury bóstw wykonywane z *blanc de Chine*, *terre des Indes* czy drewna powlekanego laką. Co istotne i interesujące, oglądane przez siebie bóstwo Karpiński nazwał osobliwością. W podobnym duchu Bernoulli pisał o zbiorach bratanka króla, Stanisława Poniatowskiego: „Widziałem również rzadkie okazy chińskich i tatarskich dzieł sztuki, jak bożki itp.”⁴⁰. Niestety, nie sprecyzował swoich obserwacji. O „dziełach sztuki chińskiej” pamiętnikarze wspominają bardzo rzadko. Trudno jednoznacznie stwierdzić, co rozumiane było jako

³⁸ F. Karpiński, *Pamiętniki Franciszka Karpińskiego. Z przedmową Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 1898, s. 100.

³⁹ I. Kopania, *Osóbka chynska miedziana mała. Pokoje chińskie w Rzeczypospolitej XVIII w. a wnętrza pałacu w Szymanowie Barbary z Duninów Sanguszkowej*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2008, R. XV, nr 1, s. 111–123.

⁴⁰ J. Bernoulli, *op. cit.*, s. 379.

ich materialny desygnat – być może niezbyt częste w inwentarzach jadeity bądź rzeźby z kości słoniowej, dosyć popularny towar eksportowy i częsta osobliwość w pałacach elit⁴¹.

Obiektów takich jak przywołane „bożyszczce chińskie” inwentarze XVIII-wiecznych pałaców odnotowują niewiele. Powstałe dla potrzeb kultowych stosunkowo rzadko – podobnie jak meble z czerwonej laki czy inne wyroby związane z konsumpcją chińskich elit – trafiały do Europy. Wydaje się, iż w oczach współczesnych tylko one zachowały status osobliwości i rzadkości. „Chińskie” papiery, „lakowane” meble i porcelana mieściły się w ramach dostępnym elitom luksusów.

Izabela Kopania

Curious – Luxurious – Useful.

“Chinese” Objects in the Decoration of Palaces of Polish Aristocracy in the 2nd Half of the 18th Century

The inventories of the palaces of Polish aristocracy record a lot of objects described as “Chinese”. Together with the others qualified as “Parisian”, “Turkish”, and “English” they made up the rich world of material objects surrounding the elite. The “geographical” typology of the objects tells nothing about their provenance. The semantic extent of the adjective “Chinese” covers both Chinese and oriental imports and European artifacts in Chinese taste. Usually, neither the owners nor the officials making the inventory could tell them apart.

In 18th century poetry and literature, the Chinese objects were mentioned in the same breath as Italian pictures, Persian carpets and Saxon porcelain. What does then validate the isolation of Chinese goods from other luxury merchandises. The situation is complicated by the fact that The Polish and Lithuanian Commonwealth had no direct trade relations with China and the imports could neither stimulate the native economy nor determine the attitudes towards the Chinese.

In Poland, the consumption of “Chinese” goods was mostly the domain of aristocracy. The “downstairs” emulation of taste is hardly noticed. As Roland Barthes observed in the 60. of 20th century, the cultural meanings of the object do not depend on the object itself, but on its perception determined by taste and fashion and – we may add – the array of associations it evokes. My point is to explore the cultural and social meanings attached to “Chinese” objects in 18th century Poland. Their status seems to lie somewhere between the domesticated luxury and curiosity.

⁴¹ C. Clunas, *op. cit.*, s. 96–104. Por. też cytowany opis wnętrza chaty w ogrodzie Kazimierza Poniatowskiego na Solcu.

Aleksandra J. Kasprzak
Stanisław Stefan Mieleszkiewicz
Muzeum Narodowe w Warszawie

„Chińska robota” w inwentarzach pałacu w Białej Podlaskiej i zamku w Nieświeżu z 1764 r.¹

Wśród cenniejszych obiektów przechowywanych w królewskich i książęcych Kunstkammerach już w XVII w. były przedmioty o chińskiej proweniencji, wśród nich przedmioty z porcelany, laki, brązy itp. Niewielka liczba takich obiektów, ich wysokie ceny, długi czas oczekiwania na import, a także kryzys chińskich warsztatów rzemieślniczych po upadku dynastii Ming spowodowały potrzebę wytwarzania podobnych przedmiotów w Europie. Dość szybko problem ten rozwiązali europejscy ceramicy i choć nie mogli dostarczyć wyrobów z prawdziwej porcelany, to fajanse kryte cynowym szkliwem i z podszkliwną dekoracją w typie chińskim zaspokoili rynek, a później doprowadziły do odkrycia sekretu produkcji porcelany.

Podobna sytuacja zapanowała w meblarstwie. Pierwsze kroki na tym polu wykonali Anglicy już w drugiej połowie XVII w. Na Wyspach Brytyjskich napisano i wydano w 1688 r. pierwszy i jeden z najbardziej znanych traktatów poświęconych metodzie imitacji laki autorstwa Johna Stalkera i Geорга Parkera², którą nazywano *japanning*. Z nowymi lakierami i sposobami ich nanoszenia eksperymentowano też w innych ośrodkach europejskich, gdzie wykonywano modne meble z dekoracją *chinoiserie*. Do najważniejszych należały: Paryż, saskie Drezno i pruski Berlin, Holandia, walońskie Spa, a także Wenecja i Genua³. We

¹ W artykule zastosowano następujące skróty: AGAD.AR – Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Radziwiłłowskie; PHAB – Państwowe Historyczne Archiwum Białorusi w Mińsku; PAHL – Państwowe Archiwum Historyczne Litwy w Wilnie.

² J. Stalker, G. Parker, *A Treatise of Japanning And Varnishing*, London 1688; w Polsce podręcznik o podobnym charakterze został napisany przez Józefa Rogowskiego, rzemieślnika pracującego dla Rzewuskich w Podhorcach (AGAD, Zbiór Czołowskiego, Nr 429: *Inwentarz ruchomości zamku w Podhorcach i Olesku 1768 r.*, s. 61, spis manuskryptów, poz. 42).

³ Problematykę tę omawiają m.in.: H. Hugh, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, London

Włoszech słowo *lacca* było używane swobodnie dla wielu malowanych i wernikowanych dekoracji na meblach, nie zawsze utrzymanych w chińskiej manierze.

W Europie Zachodniej od czwartej ćwierci XVII w., a w Rzeczypospolitej w pierwszej połowie XVIII w. styl „à la China” był niezwykle popularny w kręgach arystokracji i szlachty. W Polsce pierwsze znane realizacje „pokoi chińskich” datowane są na koniec XVII w. Najstarszy znany w Wilanowie w czasach Jana III Sobieskiego⁴, w następnym stuleciu wnętrza starych zamków i nowobudowanych pałaców, wzorem rezydencji Augusta II i Augusta III, wypełniały się przedmiotami „chińskimi”. Trudno jednak stwierdzić czy były to importy chińskie, czy też ich naśladownictwa. Najczęściej w inwentarzach pałacowych wymieniano „chińsko lakierowane”⁵ meble – różnego rodzaju szafy, biurka, stoliki, zapewne w większości przypadków mające europejskie formy i imitację dalekowschodniej laki, oraz tkaniny – „chińskiej roboty”, „chińsko wyszywane lub malowane” obicia, kapy, zasłony, kotary.

W Rzeczypospolitej sprzęty dekorowane imitacją laki określano jako „chińskie”, „chińsko malowane”, „chinizowane”, „lakowe” lub „lakowane”, „chińsko lakierowane”, „pod chiński pokost”, „chińsko pokoszczone”, „z pokostem chińskim”. Meble te były w XVIII w., a szczególnie w jego drugiej połowie, niezwykle popularne w kręgach zamożniejszych odbiorców. Świadczą o tym przede wszystkim inwentarze pałacowe znanych rodów, np.: Sapiechów w Warszawie, Różanej i Czerlonie; Sieniawskich, a następnie Czartoryskich i Potockich w Wilanowie; Lubomirskich i Potockich w Łańcucie; Zamoyskich w Warszawie, Klemensowie i Kozłowie; Lanckorońskich w Rozdole, Rzewuskich w Podhorcach; Tarłów w Warszawie; Cetnerów we Lwowie; Raczyńskich w Rogalinie⁶ i wielu innych. Do nich zaliczały się także siedziby Radziwiłłów w Nieświeżu, Białej, Sławacinku, Roskoszy i Warszawie. Ta modna postawa nakazująca urządzać domostwa

1961; H. Huth, *Lacquer of the West. The History and Craft of an Industry, 1550–1950*. University of Chicago Press, 1971; W. Holzhausen, *Lack-kunst in Europa*, München 1982; E.M.H. Strasser, *Lackkunst*, Stuttgart bd. wyd.; E.M.H. Strasser, *Ex Oriente Lux*, Londyn 1988.

⁴ W. Fijałkowski, *Orient w Wilanowie. Szkic do obrazu kultury artystycznej Wschodu i jej europejskich mutacji w dawnej rezydencji Jana III Sobieskiego*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1986, s. 141–159.

⁵ W ten sposób określone meble autorzy pracy traktują jako obiekty *chinoiserie*. Jednak trzeba tu zaznaczyć, że nie wszystkie mogły być dekorowane „chińską” malaturą, a określenie „chińsko lakierowane” mogło odnosić się tylko do sprzętów pokrytych błyszczącym lakierem o czystych barwach czerni, czerwieni, żółcieni czy zieleni, choć w omawianych inwentarzach radziwiłłowskich odnotowywane były również inne meble określane jako lakierowane.

⁶ Problematykę tę częściowo omawia artykuł: S. Mielezkiewicz, *Podhoreckie zegary szafowo-podłogowe w zbiorach książąt Sanguszków*, [w:] *Wokół Sanguszków. Dzieje – sztuka – kultura. Materiały I Ogólnopolskiej Konferencji naukowej 29–30 czerwiec 2006*, red. J. Skrabski, B. Bułdys, Tarnów 2007, s. 289–300.

w zamorskim guście, ganiona była przez wybitnych obserwatorów ówczesnej rzeczywistości – księdza Jędrzeja Kitowicza i biskupa Ignacego Krasickiego, co również świadczy o jej powszechności⁷.

Wydawane od początku XVIII stulecia traktaty i poradniki podawały, a współczesne badania fizyko-chemiczne potwierdzają, używane przez rzemieślników surowce i sposoby wykonywania tych kunsztownych dekoracji. W zależności od ośrodka czy warsztatu różnorodne były receptury, różny też był efekt końcowy poszczególnych wyrobów⁸. Często pseudolaka technologicznie prawie niczym się nie różniła od zwykłego malarstwa temperowego lub olejnego, poza ostatnią warstwą werniksu dającą jej szklistość i świetlistość barw.

Znaczne ilości mebli i innych lakierowanych przedmiotów w siedzibach rodów dawnej Rzeczypospolitej powstawały w przypałacowych stolarniach i malarniach, część z nich sprowadzano z zagranicy, m.in. przez Gdańsk, a do Wielkiego Księstwa Litewskiego również przez Królewiec. Zamawiane były też w pracowniach w Dreźnie, centrum lakierniczym i handlowym oraz kupowane podczas pobytu dworskich rzemieślników w stołecznej Warszawie⁹.

Aby zilustrować to zagadnienie, przeanalizowano i porównano inwentarze dwóch zamków – w Nieświeżu i Białej Podlaskiej, należących do tej samej rodziny – książąt Radziwiłłów z linii nieświeskiej.

W 1764 r., w wyniku niekorzystnych postanowień Konfederacji Generalnej Litewskiej w Grodnie, książę Karol Stanisław Radziwiłł „Panie Kochanku” (1734–1790)¹⁰, wojewoda wileński, ordynat na Nieświeżu i dziedzic Białej, został

⁷ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa 1985; I. Krasicki, *Satyry*, Warszawa 1952.

⁸ Sposobów było wiele, ale rozmaite procesy i czynności były do siebie zbliżone. Przed przystąpieniem do malowania powierzchnię wyrównywano gruntem, przeważnie kredowo-klejowym. Czasami przed zagruntowaniem pokrywano ją płótnem, co było dość częstą metodą stosowaną w Wenecji, a grunt werniksowano i nanoszono na niego barwne tła farbami olejno-żywicznymi. Spoiwem była m.in. żywica kopalowa, sandrak, bursztyn, mastyks, terpentyna wenecka. Czarne tło otrzymywano również przez nakładanie kilku warstw z wody klejowej i palonej kości słoniowej lub sadzy. Po ponownym zawerniksowaniu malowano sceny, pejzaże i ornamenty. Srebrne lub złote fragmenty wykonywano srebrem muszcelkowym kładzionym na spoiwie z gumy arabskiej oraz proszkiem tych metali rozpylonym na mokrą warstwę werniksu lub nanoszonym po rozpuszczeniu w gumie arabskiej. Do imitowania złota lub srebra stosowano także proszek mosiężny i cynowy. Często na barwne tło nakładano w wybranych miejscach grunt kredowo-klejowy tworzący wypukły relief, pokrywany następnie pulmentem i płatkami złota; fragmenty złożone podrysowywano przeważnie czarnymi kreseczkami.

⁹ W Dreźnie działał warsztat lakierniczy Martina Schnella cieszący się królewską opieką, ze względu na króla Augusta II, dla którego Warszawa i Drezno był siedzibami rezydencjonalnymi. Przedstawiciele rodów polskich byli częstymi gośćmi na dworach w obu miastach.

¹⁰ J. Michalski, *Radziwiłł Karol Stanisław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 30, z. 2, 1987, s. 248–262.

zmuszony do opuszczenia kraju, a jego dobra objęto sekwestrem. Zgodnie z dekretem opisano wtedy szczegółowo cały majątek księcia, w tym zamek w Nieświeżu¹¹ i pałac w Białej¹². W latach następnych w wyniku opuszczenia i grabieży pałace pozbawione zostały bogatego wyposażenia¹³. Zatem inwentarze z lat sześćdziesiątych XVIII w. udokumentowały stan dwóch najznakomitszych siedzib rodu Radziwiłłów, w momencie ich największej świetności po latach rozbudowy i wyposażania wewnątrz zgodnie z ówczesnie panującą modą.

¹¹ AGAD.AR XXV, 2696/1: *Inwentarz z opisaniem całego Zamku Nieświejskiego Wszystkich w Nim Mobiliiów, Rzeczy w Skarbcach, Ryskamerze Gryngiwelbie, Arsenale, także, rzeczy znajdujące się w Pokoiach na drugim, trzecim y czwartym Piątrach przez Nas Ignacego z Krzetuszewa Wawrzeckiego Podwojewódzkiego Woiewództwa Smoleńskiego i Joachima Chmarę Strażnika y Pisarza Grodzkiego Woiewództwa Mińskiego Urzędników, do Ordynacyi Xięstwa Nieświejskiego za Dekretem Generalney Konfederacyi W^oXtwa Littew. od JO. JW. Ichmśc Panów Ignacego Kniazia Massalskiego Biskupa Wileńskiego, Michała Kniazia Massalskiego Kasztelana Wileńskiego Hetmana W. W^oXtwa Litt., Michała Czartoryskiego kanclerza W^oX. Litt., Antoniego Przędzieckiego Podkanclerzego W^oX. Litt., y Józefa Radziwiłła Pisarza W^oX. Litt. ordynata Kleckiego Tutorów y Kuratorów dla podania y Intronstowania Dóbr Ordynacyi Xięstwa Nieświejskie in tutelarem Curatoriam q posesionem, tudzież, dla sprzedzenia Regestrów y podania Onych, w Dozór y Dyspozycją Ludziom na to wyznaczonym, destylowanych, in prasentia Panów Rewizorów Dakoto” Antoniego Hlebki, Bazylego Obuchowskiego, Korneliusza Kopytowskiego y Jana Druckiego, tudzież Burgrabich Dominika Szatlena, Marcina Karczewskiego, Marcina Wierzbickiego y Aleksandra Szatkiewicza Bixmachera oraz Ludzi pod dyspozycją tychże Burgrabich będących osobliwie Teodora y Michała Hausknechtów, Macieja y Franciszka Tapisierczyków, Pawła jaworskiego y Andrzeja Slosarczyków także Rakocego przy Futrach, y Mikołaja przy Wozowni zostających spiswany diebus Xbris 1764 Januar 1765. Annorum sporządzony.*

¹² AGAD.AR XXVI, 492: *Inwentarz zamku bialskiego w nim klejnoty, złoto, srebra, skarbcze w pokojach obicia, różne Bogactwa Galanterie Przez nas niżej wyrażonych komisarzów spisane May, Juny, July 1760; AGAD. AR XXV: Kopia inwentarza vigore Dekretu Sądów Generalnych Konfederacyi W X Litt. Roku 1764 miesiąca augusta 16 dnia w Grodnie ferowanego sporządzony y spisany pałacu Bialskiego w województwie sytuowanego JOO Xsiążąt Radziwiłłów arm mobiliaus wszelkich w nim znajdujących się ruchomości tudzież pałacu w Sławocinku y Roskoszy z memblami w nich będącemi y ogrodami także z pojazdami w Cymborku lokowanemi który z obowiązku wyż wyrażonego Dekretu z woli JOOWW kuratorów y Tutorów ad fundum zjachawszy pracowicie et conscione przy Burgrabich Pałacowych y Komendancie każdą rzecz opisawszy y na oko Ichm PP Komisarzom do tych Dóbr naznaczonych zdawszy w oku 1766 Miesiąca Juny dnia 3 Datum w Białej; AGAD.AR XXV; Inwentarz opisanie całego zamku y ofycyn tak wewnątrz jako zewnątrz czasu wypuszczenia z Podsekwestracji wojska Rosyjskiego Roku 1774 z dyspozycji JOX Mikołaja Radziwiłła krajczyca W X Litt... sporządzony w Białej.*

¹³ W lipcu 1764 r. Biała została zajęta i spustoszona przez Jana Mikołaja Chodkiewicza; sekwestry z 1764 i 1771 r. oraz stacjonowanie garnizonu wojsk rosyjskich dopełniły zniszczenia (A. Rachuba, *Biała pod rządami Radziwiłłów w latach 1568–1813*, [w:] *Z nieznannej przeszłości Białej i Podlasia*, oprac. nauk. T. Wasilewski i T. Krawczak, Biała Podlaska 1990, s. 37–65); Nieśwież został zdobyty przez wojska litewskie i rosyjskie w 1764 r., a następnie rozgrabiony przez stacjonujący tam do 1774 r. garnizon wojsk rosyjskich (B. Taurogiński, *Z dziejów Nieświeża*, Warszawa 1937).

Już w połowie XVII w. Nieśwież¹⁴ na Litwie i Biała Książęca¹⁵ w Koronie uchodziły za dwie główne siedziby Radziwiłłów nieświeskich, co było następstwem pewnej reguły: ordynację nieświeską, utworzoną w 1586 r. na dobrach pozyskanych przez rodzinę w r. 1533, dziedziczyli starsi synowie, zaś dobra białskie będące w rękach Radziwiłłów od końca XVI w. w podziałach majątkowych otrzymywali z zasady młodszy. Na Białej zapisano również w XVII w. „dożywocie” Katarzynie z Sobieskich¹⁶, żonie Michała Kazimierza, a siostrze króla Jana III, oraz w XVIII w. Annie z Sanguszków¹⁷, żonie Karola Stanisława, która poniosła ogromne zasługi w dziele odbudowy fortuny radziwiłłowskiej, a jej działalność na polu uprzemysłowienia dóbr ziemskich miała w Rzeczypospolitej prawdziwie pionierski charakter. Z tego też powodu zamek w Nieświeżu i pałac w Białej traktowano w sposób szczególny.

W 1719 r., po śmierci męża, kanclerzyna Anna Radziwiłłowa przejęła opiekę prawną nad dobrami do chwili uzyskania pełnoletności przez młodszego syna Hieronima Floriana. Michałowi Kazimierzowi – starszemu synowi przekazano po jego powrocie z zagranicznych wojaży w 1723 r. ordynację nieświeską, która zgodnie z prawem była wyłączona z działu. Podziału pozostałych majątności dokonano w Białej w grudniu 1735 r., w wyniku czego dobra białskie przypadły młodszemu synowi Hieronimowi Florianowi, który równocześnie potwierdził matce „dożywocie” na tych dobrach¹⁸. Książę objął Białą w posiadanie dopiero po śmierci matki w 1746 r. Jednym z podstawowych warunków podziału była

¹⁴ W 1582 r. Mikołaj Krzysztof Radziwiłł, marszałek wielki litewski na terenie wcześniejszych fortyfikacji i zamku w Nieświeżu rozpoczął budowę renesansowo-barokowej rezydencji, wg projektu Giovaniego Bernardone, początkowo składającej się z dwóch czterokondygnacyjnych tzw. kamienic, czyli budynku centralnego na planie kwadratu z ośmiobocznymi wieżami na narożnikach i południowego – na planie prostokąta z czworoboczną wieżą oraz północnego budynku arsenału. Budowle zostały ukończone w 1604 r., a w połowie XVII w. połączono je galeriami (*The architectural, residential and cultural complex of the Radziwiłł family at Nesvizh*, Government of the Republic of Belarus 2004 – bibliografia).

¹⁵ W 1622 r. dla Aleksandra Ludwika Radziwiłła, marszałka wielkiego litewskiego, Paweł Negroni rozpoczął budowę w Białej czterokondygnacyjnego zamku na planie prostokąta z pięciobocznymi wieżami na narożach, zastępując nim drewniany dwór z XVI w. (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, SN, red. M. Kałamajska-Saeed, t. 8: *Województwo lubelskie*; z. 2: *Powiat Biała Podlaska*, red. K. Kolendo-Korczakowa, A. Oleska i M. Zgliński, Warszawa 2006, s. 250–264 – bibliografia).

¹⁶ J. Jaroszuk, *Radziwiłłowa z Sobieskich, Katarzyna*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 30, z. 2, 1987, s. 392–396.

¹⁷ W. Karkucinska, *Radziwiłłowa z Sanguszków, Anna Katarzyna*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 30, z. 2, 1987, s. 384–387; eadem, *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746). Działalność gospodarcza i mecenat*, Warszawa 2000.

¹⁸ AGAD.AR XI, 135: *Kopia działu, percepta i expensa Anny księżny Raziwiłłowej za lata 1719–1736*.

zasada, że wszyscy rzemieślnicy „jacy są tam mają być gdzie są teraz”, czyli bez względu na to, z jakiej majątności pochodzili lub przez kogo zostali zatrudnieni, zostali związani z miejscem, w którym właśnie się znajdowali. Zatem została potwierdzona zasada wprowadzona jeszcze w latach dwudziestych XVIII w. o rozdzielności pracowni przypałacowych, osobnej dla Nieświeża i dla Białej.

W czasie wojny północnej na początku XVIII w. zamki bialski i nieświecki uległy znacznemu zrujnowaniu przez wojska szwedzkie, co prawdopodobnie wpłynęło na decyzję o kolejnej przebudowie czy też unowocześnieniu wnętrz pałacowych w obu rezydencjach. W Białej będącej pod opieką Anny Radziwiłłowej, w połowie lat dwudziestych przeprowadzono wstępne przygotowania, gromadząc potrzebne materiały oraz poszukując odpowiednich rzemieślników do tworzonych pracowni: stolarskiej, sztukatorskiej, malarskiej i tapicerskiej. W ciągu 20 lat rozbudowano pałac, podnosząc o jedną kondygnację galerie i gruntownie wyremontowano, nie ograniczając się tylko do wnętrz reprezentacyjnych, renowacji poddano apartamenty prywatne, boczne galerie i pokoje gościnne w oficynach oraz rozbudowano zaplecze gospodarcze¹⁹. W okolicach Białej w latach trzydziestych wybudowano dwie letnie rezydencje w Roskoszy i w Sławacinku.

Decydując się na tak szeroki zakres prac we wnętrzach pałacowych, Księżna postanowiła przeprowadzić je według dwóch odmiennych koncepcji, pozornie wzajemnie się wykluczających. Pierwsza z nich to zachowanie w stanie nienaruszonym pokoi, które historycznie wiązały się z poprzednimi właścicielami. Dotyczyło to części pomieszczeń na pierwszym piętrze, przede wszystkim tych, w których znajdowały się galerie obrazów z portretami Radziwiłłów, o dekoracji sufitów i ścian wykonanych zapewne jeszcze w XVII w. Według drugiej koncepcji większość pomieszczeń, a zwłaszcza prywatne apartamenty na parterze i boczne gabinety w wieżach, urządzono zgodnie z wymogami panującej wówczas mody, szczególnie uwzględniając nowości i osobliwości. Toteż nie dziwią umieszczone w inwentarzach pałacowych opisy gabinetów i pokoi chińskich, marmurowych, drewnianych, zwierciadłowych czy złotych, ze sztukateriami na sufitach, z boazeriami, ze zwierciadłami i dekoracyjnymi materiałami na ścianach.

Według inwentarza z 1764 r. we wnętrzach pałacowych znajdowały się liczne elementy wystroju określane jako „chińsko lakierowane”. Generalnie można podzielić je na kilka kategorii: pomieszczenia, których wystrój podporządkowano jednemu typowi dekoracji, czyli gabinety chińskie z lamperiami stolarskimi i tkaninami obiciowymi, oraz pojedyncze elementy architektoniczne decydujące o wystroju pokoju, jak drzwi, lamperie, tkaniny i ruchome, jak meble, przede

¹⁹ E. Łopaciński, *Zamek w Białej Podlaskiej, materiały archiwalne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, XIX, s. 27–48; na podstawie zebranych materiałów archiwalnych autor ustalił długą listę artystów i rzemieślników zatrudnianych przez Annę Radziwiłłową w pierwszej połowie XVIII w.

wszystkim szafy i stoliki. Charakterystyczną cechą było łącznie dekoracji w stylu chińskim z bogatym, złożonym wystrojem ze zwierciadłami. Barwne i błyszczące meble stanowiły widoczny akcent we wnętrzu.

Pomieszczenia na parterze, przeznaczone na prywatne apartamenty właścicieli, pełniły także funkcje reprezentacyjne. W dwóch pokojach wieżowych od strony dziedzińca urządzono gabinety chińskie²⁰. Do Gabinetu żółtego („rogowy chiński”) od strony kaplicy wchodziło przez amfiladę pokoi: z Ganku przez Pokój z bilardem i Pokój żółty, w którego rogu znajdowały się „drzwi podwójne chińsko lakierowane” prowadzące do Gabinetu. Niewielkie pomieszczenie miało marmurową posadzkę „szare z białymi w taflach” i ściany „futrowane deskami... z fugowanymi gzymsami chińsko w białym kolorze lakierowane z wystrzyganiami [naklejanymi] kopersztychami w różnych osobach y kwiatach” częściowo „od ręki malowanymi”. Skromne wyposażenie uzupełniały stojące na złotych postumentach „osóbki”. W latach trzydziestych w sąsiadującej z Gabinetem Galerii wykonano „lamperyję dolną błękitnym y białym kolorem” „chińskiego lakierowania”, a w latach 1742–1743 pozostałą powierzchnię ścian w całości pokryto taflami zwierciadlanymi²¹. Pokoje, Gabinet i Galeria były zapewne reprezentacyjnym ciągiem komunikacyjnym, łączącym wejście do pałacu ze znajdującą się w ogrodzie, nieco odsuniętą na ubocze kaplicą, w której na początku XVIII w. złożono trumnę z ciałem błogosławionego Jozafata Jana Kuncewicza, świętego Rusi i opiekuna domu radziwiłłowskiego²².

Drugi z Gabinetów Chińskich mieścił się w wieży od strony oficyn; wchodzono do niego z Ganku przez mieszczący się obok schodów na pierwsze piętro, Pokój Kanarkowy z „obiciem burgatelowym” i „sklepieniem walnym... sztukatorskim”, w którym w 1764 r. stało pięć szaf chińskich z lakierowaniem w kolorze: seledynowym (dwie), „z listwami złożonymi mające po szuflad 10, w górze po trzy drzwiczek w szkło oprawne mające po szuflad ze szkłem 15, na który szkło malowane w różne landszawciki z czarnymi listwami wyłaczane chińskie”, siarczystym (żółtym), „z akomodacją różnemi kwiatami z szufladami...” oraz czarnym (dwie) „z kwiatami”. Do Gabinetu wieżowego prowadziły podwójne drzwi „chińsko lakierowane czarne złotymi kwiatami i osóbkami”, także kolejne drzwi na Galerię miały tę samą dekorację. Ściany pokryto „lamperią dolną roboty stolarskiej chińsko lakierowaną”, powyżej było „obicie okolne w całym gabinecie na płótnie chińsko lakierowane w kolorze czerwonym y żółtym w różnych drzewach osóbkach y kwiatach akkomodowane z listewkami wyłaczanemi”, zaś „sufit

²⁰ W. Karkucinska, *Anna z Sanguszków...*, s. 61; jeden z nich ukończony w lipcu 1737 r.

²¹ A.J. Kasprzak, *Gabinet i Galeria Zwierciadlane w pałacu w Białej Radziwiłłowskiej*, [w:] *Rzemiosła artystyczne, materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1996, s. 85–98.

²² J. Bartoszewicz, *Zamek Biały*, Warszawa 1881, s. 199.

w różnych kolorach osóbek y ptaszków chińską lakierowane”. Całość uzupełniała marmurowa posadzka w kolorze błękitnym i szarym, kanapa adamaszkowa w żółte kwiaty, dwa „Globy alias Sphera Mundi” i drobiazgi jak wazy i „figurki”.

Drzwi „chińsko czarno lakierowane z wyłaczaniem” prowadziły także do kolejnego gabinetu rogowego – tym razem Zwierciadlanego od strony ogrodu, należącego do Apartamentu książęcego²³. Ponadto w 1760 r. meble z dekoracją „chińsko lakierowaną” znajdowały się: w Gabinetecie w wieżycy, w Apartamencie, czyli w Pokoju wejściowym i Alkowie, w Pokoju stołowym i przylegających do niego gabinetkach rogowych.

Na pierwszym piętrze – piętrze reprezentacyjnym, gdzie znajdowały się m.in. XVII-wieczna sala rycerska, galerie i sale portretowe, na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych powstały apartamenty uważane za gościnne: od strony dziedzińca, Pokój Marmurowy z Gabinetem i od strony ogrodu, Pokój Złoty z Alkową i Złotym Gabinetem Chińskim.

W reprezentacyjnym, mieszczącym się od strony dziedzińca Pokoju Marmurowym obitym „Szpalerami”, z portretem króla Jana III Sobieskiego i z „sufitem sztukatorskim” wśród mieszczących się tam mebli zwracało uwagę przede wszystkim „łóżko czerwono lakierowane chińskie” z kapą, płótkiem i kotarą „na białym atłasie chińską robotą wyszywane” z firankami „pąsowymi złotem y różnemi jedwabiami z wyszywanyimi osobami” podszyte „białą kitajką”. Chińską dekorację miała także „maleńka szafka” i ramy jednego ze zwierciadeł montowane na żółtym stoliku (toaletka).

W drugim apartamencie od strony kaplicy i ogrodu, Pokój złoty zwierciadłowy od dębowej posadzki „sadzonej w młynek” do gzymsu oddzielającego na płótnie malowany sufit „z historią” został pokryty bogato złożoną drewnianą boazerią z dekoracją malarską i lustrzanymi tafelkami mocowanymi cienkimi złożonymi listewkami „w kratownicę”²⁴. Najcenniejszym wyposażeniem pokoju były cztery „chińskie szafy”, dwie z nich „siarczysto lakierowane na 6 nóżkach snycerskiej roboty, czerwono lakierowane z pozłotą” z podwójnymi drzwiczkami i 10 szufladkami oraz dwie z „czarno z białym lakierowane w dole mające po szuflad 10 w górze pojedyncze drzwiczki w lustro oprawne, pod lustrem mające szufladek 15”. W przylegającej Alkowie stała jeszcze szafka i stolik, a za narożnymi zwierciadlanymi drzwiami Pokoju złotego w wieży znajdował się Gabinet złoty chiński z posadzką i lamperiami marmurowymi z „obiciem na płótnie malowanym ze złotem chińskim”.

Ostatnim pomieszczeniem w pałacu, w którym zgromadzono meble chińskie, był Skarbiec, gdzie wśród 30 szaf, kufrów i skrzyń co najmniej sześć szaf miało

²³ Patrz przypis 11.

²⁴ *Ibidem*.

dekorację chińską. Także w pałacykach letnich w Sławacinku i Roskoszy znajdowały się gabineciki z obiciem chińskim na płótnie malowanym „z kwiatami i osóbkami” oraz stosowne do potrzeb meble.

O niezwykłym zauroczeniu i fascynacji Anny Radziwiłłowej tego typu tematyką może świadczyć i to, że malowaną dekorację chińską otrzymała także trumna z ciałem błogosławionego Jozafata, przechowywana w przy pałacowej kaplicy.

Podobnie jak matka, postępował w Nieświeżu Michał Kazimierz Radziwiłł wraz z żoną Franciszką Urszulą z Wiśniowieckich. Zapewne już latach dwudziestych, a na pewno w trzydziestych i czterdziestych XVIII w. rozbudowano i podwyższono zamek. Wnętrza otrzymały nowe wyposażenie zgodnie z ówczesną modą, a historyczne sale pieczęlowicie odnowiono.

Chińskie pomieszczenia były także w nieświeskim zamku – Pokój Chiński na „drugim piętrze” (druga kondygnacja) został ulokowany „nieopodal Pokoju Drugiego Paradnego Sypialnego” i Łazienki Franciszki Urszuli²⁵. „Chińskie” meble występowały także poza tymi komnatami. Część sprzętów pod nieobecność pana domu gromadzona była w tzw. skarbcach, czyli plombowanych pokojach, które były pod osobistą pieczęcią książęcego oficjalisty. W nich również znajdowały się interesujące nas przedmioty.

Z wnikliwej lektury dokumentów wynika, że „chińska robota” umieszczana była zarówno w pomieszczeniach reprezentacyjnych na *piano nobile*, jak i w prywatnych pokojach właścicieli oraz pokojach dla gości.

W „chińskich” pokojach w Nieświeżu, w porównaniu do Białej brak jest lakierowanych na sposób chiński lamperii, drzwi i futryn. Elementem wspólnym w wyposażeniu nieświeskich i białskich komnat są za to tkaniny ścienne.

Meble

Opisy zamieszczone w XVIII-wiecznych rękopisach nie zawsze umożliwiają całkowitą identyfikację typu mebla, jego formy i dekoracji, jednak w niektórych sytuacjach ułatwiają wskazanie, z dużym prawdopodobieństwem, analogii. Pojedynczym sprzętom w inwentarzach poświęcono znaczne zapisy. Należą do nich przede wszystkim meble skrzyniowe, określane m.in. jako szafy. Dzięki rozszerzonej charakterystyce możemy identyfikować je jako sekretery lub biurka z nastawami, szafy kredensowe z szufladami w podstawie i lustrzanymi taflami w skrzydłach drzwiczek nastawy. Przykładowo: „Szafa chińsko malowana z ptaszkami y osobkami na czarnym dnie białe Filonki, w pierwszej kondygnacji Szufladek trzy z gałkami do wyciągania toczonemi drewnianemi; w drugiej kondygnacie

²⁵ AGAD.AR VI, nr II 80-a: *Diariusz Michała Kazimierza Radziwiłła*, prace przy łaźniace zakończone w lutym 1750 r. (17 febr. 1750).

drzwiczki Zwierciadłowe” to zapewne szafa kredensowa, stanowiąca połączenie szafy z komodą, o formie zbliżonej do sekretery z nastawą.

Do drugiej grupy radziwiłowskich szaf należą gabinety, czyli szafki wypełnione szufladkami i zamknięte dwuskrzydłowymi drzwiczkami. Większe gabinety ustawiane na stołowych podstawach służyły do przechowywania małych i cennych przedmiotów, a przede wszystkim dekorowania pomieszczeń i świadczenia o zamożności domu. Szafy nieświejskie miały bardziej skomplikowaną strukturę niż dalekowschodnie oryginały czy wymienione w inwentarzu w Białej. Najbliższe analogie znamy z warsztatów saskich i angielskich.

Wśród mebli do siedzenia odnotowano tylko kanapy z chińskim obiciem (pięć sztuk). Zwraca uwagę brak w obu omawianych rezydencjach krzesel i foteli z dekoracją w guście chińskim, występujących w inwentarzach warszawskiego pałacu Radziwiłłów²⁶ oraz w innych polskich siedzibach tego czasu. Zapewne było to związane z przewożeniem mobilnych sprzętów i meblowaniem pałacu na czas pobytu w właściciela.

Stoły reprezentowane są przez mniejsze odmiany, z blatami wyklejonymi skórą bądź suknem, część z szufladkami. Niektóre zostały określone jako okrągłe, inne owalne. Część z nich można określić jako stoliki pomocnicze, np. używane przy stole jadanym, do herbaty, jako postumenty pod kandelabry, zegary lub ozdobne wazy. Inne służyły do gry, a także jako stoliki nocne. Wśród wymienionych w dokumencie wyróżnia się stolik z wysuwającym z blatu pojemnikiem z szufladkami²⁷, który można by określić jako sekretarzyk (*secrétaire à culbute*) lub biurko (*secrétaire à capucine*). Oba typy weszły do użytku we Francji w drugiej połowie XVIII w., więc należały w czasie spisywania dokumentu do mebli modnych i nowoczesnych. Niektóre „chińskie” stoliki można by według obecnej terminologii meblarskiej uznać za szafki nocne, np. „stolik szafiasty”.

Do sprzętów umieszczanych w inwentarzach z określeniem „chiński” należą także parawany i ekrany kominkowe oraz zegary, np. zapis „futurał do zegara” można interpretować jako obudowę charakterystyczną dla dwóch typów: szafowo-podłogowego i szafkowo-stołowego.

Prawdopodobnie właściciele Nieświeża używali również sekretarzyków podróżnych „a la China”. Przemawia za tym wpis: „szufladeczka chińska na

²⁶ Np. AGAD.AR XVIII, sygn. 379: *Inwentarz generalny Rzeczy w Skarbcu y Pokoiach w Pałacu warszawskim przy karmelitach Bosych będących JOXCia Imci Radziwiłła Wojewody Wileńskiego Hetmana Wielkiego W.X.Litt. z Regestrów dawniejszych Rzeczy ImPanu Antoniemu Stępkowskiemu spisany w Warszawie Roku 1746... 13 Novembris*; AGAD, AR XVIII, sygn. 379: *Registr wszelkich Ruchomości zastających w Pałacu Warszawskim Jaśnie Oświeconey Xiężny... Radziwiłłowej... Danym tymże Pałacu 1 Xbris Anno 1735.*

²⁷ „Stolik czarno chińsko lakierowany skórą czarną weszrodku obity z tego szafeczka z szufladkami wychodzi”.

spodzie z portrecikiem z kałamarzem y piasecznikiem drewnianym, sztuk trzy”. Wśród mebli w nieświeskim zamku były także kantorek i biurko, będące zapewne sekretarzykiem typu *bureau de dame* na podstawie w formie stołu i korpusem zamkniętym nachyloną klapą, stanowiącą po otwarciu blat do pisania, oraz dwa lustra. Jedno z nich to lustro toaletowe, przenośne, z obrotowo zamontowaną taflą pomiędzy dwoma słupkami, na niskim korpusie z szufladką. Ramy luster z chińskimi ornamentami wykonywano też w przypałacowej pracowni w Białej, np. zwierciadło stojące w Pokoju Marmurowym.

Znamienny był brak w nieświeskim zamku komód z imitacjami daleko-wschodniej laki, tak popularnych na zachodzie Europy i występujących w innych polskich siedzibach. Kilka takich mebli określonych jako „szafka z szufladami”, zlokalizowano w Białej. Można sądzić, że dwa egzemplarze „bez blatów” mogły być komodami w typie paryskim, tzn. z nakładanymi kamiennymi płytami. W pałacu bialskim występowały także odmiany nie notowane w Nieświeżu, np. toaletki.

W zamku przechowywano znaczne ilości drobnych form meblowych, jak szkatułki i pudełka (określanych również jako skrzyneczki i puszki), tace oraz kasety do gry. Można także odnaleźć tam dwie „czarki drewniane chińsko lakierowane”. „Chińskie zwierciadłowe” ramy do obrazów „landszaftów” to zapewne wyroby radziwiłłowskiej huty w Urzeczcu z lat sześćdziesiątych XVIII w., bardzo rzadko podejmującej motywy chińskie. Jednakże zapis ten można zinterpretować także jako obrazki zwierciadlane z malowanymi scenami, wykonywane w Kantonie na rynek europejski²⁸.

Nie wszystkie lakierowane przedmioty „chińskie” miały opisany zasadniczy kolor, czyli tła. Wśród zdefiniowanych przypadków dominował kolor czarny. Spotykany był również czerwony, określany także jako pąsowy, który występował najczęściej na małych obiektach, podobnie jak jednostkowo spotykany kolor seledynowy, biały i żółty. Dwie ostatnie barwy w Nieświeżu występowały na płycinach trzech mebli określonych jako szafy. Szersza gama kolorystyczna, powiększona o zieleń i niebieski, określany też jako indygo, występowała w sprzętach bialskich.

Skromnie w inwentarzach opisano motywy dekoracyjne. Jednak na podstawie zachowanych obiektów z terenów dawnej Rzeczypospolitej, Saksonii, Prus i innych ośrodków można sobie przybliżyć ich prawdopodobny wygląd. Wymienione w opisach „ptaki” to zapewne dzikie kaczki, czaple, koguty i kury. Umieszczano także łodygi bambusa z ptakami i motylami, a przede wszystkim krajobrazy chińskie z charakterystycznie, warstwowo ułożonymi elementami: rosochatym drzewem, krzewami, górami, budowlami o pagodowych dachach oraz postaciami

²⁸ U. Dammert, *Welt der Poesie und Symbolik*, „Weltkunst” 1988, H. 9, s. 1384–1388.

podróżujących Chińczyków. Występowały również sceny figuralne z elementami architektury i krajobrazu. Dekoracje te często były ujęte obramieniami wypełnionymi kratkami, heksagonalnymi polami i dodatkowo pojedynczymi chińskimi postaciami, ptakami i kwiatami. Zazwyczaj poza motywami chińskimi spotyka się także japońskie i wielokrotnie ornamenty europejskie.

Jedną z rzadziej stosowanych technik, w zdobieniu w stylu „chińskim” było wyklejanie jednolicie malowanych powierzchni mebli wycinanymi i kolorowanymi grafikami, zwane *lacca contrafata* lub *lacca povera*. Przykładem może być opis szafek zegarowych „czerwono malowanych kwiateczkami papierowymi naklejanych dwie”. Jednak nie wiemy, czy motywy te były wykonane w chińskim guście; zdobienie tego typu zastosowano przy wykonywaniu niektóre chińskich dekoracji ściennych w Białej.

Meble pokrywane „laką” były często wzbogacane odlewanyymi z mosiądzu lub brązu, cyzelowanymi i łożonymi okuciami. Przede wszystkim były to ozdobne zawiasy i szyldy zamków w typie chińskim lub europejskie ornamenty z „chińskimi kwiatami” oraz innymi dalekowschodnimi motywami. Zapisy w omawianych dokumentach wskazują tylko na nieliczne egzemplarze radziwiłłowskie wyposażone w „brązy”.

W latach dwudziestych XVIII w. z dworem białskim związane było liczne grono malarzy, stolarzy i snycerzy. Prawdopodobnie zatrudniani byli na trzyletnie standartowe kontrakty, choć niektórzy z nich związali się z Radziwiłłami nawet na 20 lat²⁹. Wśród nich można wymienić m.in. malarzy Fischera i Jana Wilkowskiego, tzw. malarzy chińskich oraz stolarzy Szyfmanna, Johana i Ignacego, malarza i snycerza Aleksandra Nowickiego. Z lat trzydziestych zachowały się kontrakty stolarza Georga Wagasa z Gdańska z 1733 r., snycerza Cyryła Malawskiego, stolarzy Marcina Szulza Kurlandczyka, Jakuba Wizema z Prus z Grudziądza, Krystiana Kieylerna z Człuchowa z 1737 r., snycerza i sztukatora Michała Kwieka z Berlina i malarza Jana de Fulchis Włocha z 1738 r. Na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych wzmiankowani są też stolarze Johann Herr z Drezna i Jan Kroszka z Litwy. To zaledwie część rzemieślników związanych z Białą, ale ich pochodzenie wyraźnie wskazuje na środowiska z których pochodzi i skąd czerpali wzory.

Zachowane z lat 1733–38 rejestry roboty ślusarskiej i stolarskiej chyba nie w pełni oddają zakres wykonywanej przez nich pracy. Pamiętać należy, że była to praca zespołowa i każdy z rzemieślników wykonywał tylko jeden z etapów, dlatego nie zawsze można ogarnąć wszystkie prace prowadzone równocześnie w Pałacu w Białej, w Sławacinku czy Roskoszy. Jednocześnie ci sami rzemieślnicy białscy z polecenia książęcej wykonywali prace także w innych pałacach i dworach m.in.

²⁹ AGAD.AR XXI; kontrakty zostały ułożone w porządku alfabetycznym.

w Warszawie, w kościołach w dobrach podległych Radziwiłłowej czy też byli wypożyczani przez nią któremuś z dzieci. Księżna starająca się doglądać osobiście rzemieślników, w czasie swojej nieobecności w Białej stale przypominała o tym swoim oficjalistom: „Strony stolarzów... y też o malarzów chińskich czy wszyscy są zadość uczynieni, aby nie była okazyja im do próżnowania y stolarze to robią zawsze co jest pilniejszego co jest potrzebnego jak dla chińskich malarzów”³⁰.

Charakterystycznym dla polskiej obyczajowości było obdarowywanie szczególnie miłego i ważnego gościa. Choć Anna Radziwiłłowa według współczesnych nie należała do osób szczodrych, to w nielicznych wykazach zachowały się wzmianki o prezentach i osobach, dla których były one przeznaczone. Oczywiście była to przede wszystkim bliższa lub dalsza rodzina. I tak w latach 1738–1739 meble z dekoracją chińską otrzymali³¹: „JOX słucki”³² – stółek podróżny, „Ogińska wojewodzina witebska”³³ – dwa biura, „JOX kanclerzyna”³⁴ – skrzynię, „biskup wileński”³⁵ – parawanik, Michał Kazimierz Radziwiłł – dwie szafy, a „biskup Załuski łucki”³⁶ – stół. Pałac w Białej zwiedzany był także pod nieobecność Księżnej, o każdym takim wydarzeniu pisano do Anny Radziwiłłowej, np. w marcu 1731 r. w Białej przebywał podskarbi wielki koronny Franciszek Maksymilian Ossoliński: „Który widział wszystkie lakowania y bardzo ie chwalił, gdzie przytym że prosił P. Fiszera aby mu jeszcze zrobił jeden parawanik”³⁷.

Nie znamy miejsca powstania wszystkich mebli nieświeskich. Część z nich była wykonana w innej manufakturze – stolarni w Łachwie, pracującej od lat czterdziestych XVIII w. na potrzeby rezydencji w Nieświeżu, a malowana na terenie zamku. W Łachwie pracował po r. 1746 znany nam z Białej stolarz Johann Herr z Drezna. Wśród zinwentaryzowanego wyposażenia były zapewne przedmioty wykonane w Białej oraz nabywane w kraju i za granicą, w Gdańsku i Królewcu, które były traktowane jako wzory dla manufaktur – łachewskiej i białskiej. Wyposażenie chińskie do pałacu w Białej kupowano także w Warszawie.

³⁰ AGAD.AR. V, 12700, List z 5 juny 1736 W. Rachety.

³¹ PAHL w Wilnie, fond 459, op. 1, nr 2491: *Rzeczy które wydałem ze Skarbu z rozkazu JO Księżney Anny Radziwiłłowej darowane.*

³² Hieronim Florian Radziwiłł.

³³ Krystyna z Abramowiczów Ogińska, żona Marcjana Michała, matka Tadeusza Franciszka Ogińskiego, pisarza wielkiego litewskiego, a męża Izabeli Radziwiłłówny, córki Michała Antoniego, krajczego litewskiego.

³⁴ Konstancja Franciszka z Radziwiłłów, żona kanclerza wielkiego litewskiego Jana Fryderyka Sapiiehy.

³⁵ Józef Stanisław Sapiieha, którego bratową była Karolina Teresa Radziwiłłówna, żona Kazimierza Leona Sapiiehy.

³⁶ Andrzej Stanisław Załuski.

³⁷ AGAD.AR. V, 17490, List Kazimierza Wiśnickiego z 3 III 1731 r.

Prawdopodobne jest, że pojedyncze egzemplarze wyszły z pracowni Sapiehów w Kodniu. Przekonują o tym odnotowane dary kanclerza Jana Fryderyka Sapiehy dla szwagra Michała Kazimierza, w tym kodeńskie meble oraz fakt, że w 1746 r. na usługach Sapiehów pracował malarz *chinoiserie* Fischer, który przeszedł tam z Białej po śmierci Anny Radziwiłłowej³⁸. Ponadto meble kodeńskie i inne elementy wyposażenia mogły trafić do Nieświeża w drodze spadku po siostrze Michała Kazimierza – Konstancji Franciszce Sapieżynie.

Tkaniny

Ważnym elementem „chińskiej” teatralizacji obu rezydencji radziwiłłowskich były tkaniny, szczególnie obiciowe umieszczane na ścianach, wprowadzające wschodnią atmosferę³⁹. Notowane są m.in. obicia „ponsowe w kwiaty y ptaszki różnego koloru wyszywane” oraz „breciki błękitne y białe chińsko wyszywany obiciem adornowane” czy też „chińskiej roboty na dnie srebrnym w różne kwiaty z osobkami, Ptazzkami, Zwierzętami, Haruzem podszytych”. Nie wszystkie wisiały na ścianach, część z nich złożono w brytach.

W niektórych przypadkach można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że obicia są europejskiego wyrobu, gdyż w Chinach, za wyjątkiem prowincjonalnej wiejskiej produkcji, nie stosowano techniki malowania na tkaninie. Tak np. wykonane zostały „obicia na kitajce zielono malowanej w ramach drewnianych” w Pokoju przy Łazienkach na „drugim piętrze” oraz „Kapa, Głowy y Płotki na atłasie białym chińsko malowanym” z łóżka w Pokoju Wiśniowieckich. Te ostatnie materie należą do drugiej grupy wymienianej w obu inwentarzach – tkanin meblowych. Ograniczone są one do obić kanap i tworzących wyposażenie łóżek, np. „Łóżko alias Kothara Chińskiej materyi sasko robiona y głowy takieyż Materyi chińskiej, na dnie zielonym ta Kothara Kitayką karmazynową podszyta”.

Niektóre tkaniny meblowe nie zostały w żaden sposób scharakteryzowane, np. „kanapek chińskiej Materyi”, a wymieniane w dużych ilościach wszelkiego rodzaju „kitayki” i tkaniny „kitayczane” nie musiały być wyrobami chińskimi lub chinizowanymi, mogły w większości określać wszelkiego rodzaju cienkie, gładkie tkaniny zasłonowe lub obiciowe.

³⁸ PHAB w Mińsku, fond 694, op. 1, nr 71: *Inwentarz Pałacu Warszawskiego Jaśnie Wielmożnego Imci Pana Jana Fryderyka Hrabi na Kodniu, Czarnobyłu [...] Sapiehy Kanclerza Wielkiego W. X^a Lit^o spisany Roku Pańskiego MDCCXXXVI Dnia XV Miesiąca Marca, [rejestr wypłat]: Malarz Fiszer wziął quarto. Od 1 Julij 1746 zł 100 (k. 29); Fisher Malarz wziął quartal 1 8bris 1746 zł 100 (k. 29 verso).*

³⁹ J. Chruszczyńska, *Pracownie hafciarskie i tkackie założone przez Annę z Sanguszków Radziwiłłowi*, [w:] *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej w zamku Królewskim na Wawelu, Kraków, 21 marca 1991*, Kraków 1997, s. 89–102.

Ceramika i szkło

Do najrzadszych należą zapisy określające ceramikę dalekowschodnią lub fajans i porcelanę zdobione takimi motywami. Cztery następujące po sobie pozycje wymieniały razem 31 sztuk japońskich naczyń stołowych. Niektóre według skromnych opisów „ze złotymi i Granatowymi kwiatami” można interpretować jako ceramikę z Arity. Jednak pewności co do ich proveniencji nie ma, gdyż ówczesnie często nieprawidłowo rozróżniano wytwory sztuki chińskiej i japońskiej, czego najlepszym przykładem może być wyposażenie „Pałacu Japońskiego” w Dreźnie Augusta II. Ceramika ta być może należała poprzednio do Sobieskich, a po zakupieniu Żółkwi przez Radziwiłłów w 1739 r. mogła wzbogacić zbiory nieświeskie.

Stosunkowo rzadko wykonywano szkła z dekoracją *chinoiserie* w hucie nali-bockiej, określane tam jako „japońska robota”⁴⁰. W rejestrach szkła przekazywanych do Białej dekoracja wymieniana była na pojedynczych szklach tylko na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, np. w 1739 r. wysłano Księżnej 12 kieliszków i 10 szklanek. W spisie z 1741 r. zaznaczono, że znajdujące się w paku 22 kieliszki wykonał pracujący w hucie „rysownik” Dreher, prawdopodobnie saski rytownik Johann Christof pracujący w hucie już pod koniec lat dwudziestych, a w 1744 r. kielich z dekoracją japońską wykonał kolejny saski rytownik pracujący na kontrakcie w hucie, Johann Friedrich Heinz.

Podsumowując, sprzęty *chinoiserie* nie stanowiły podstawowego wyposażenia obu zamków, ale można je określić jako istotne, szczególnie w Białej, tworzące jednorodne wyposażenie niektórych sal i pokoi lub wzbogacające wystrój innych. Różnice ilościowe w wyposażeniu „chińskim” obu radziwiłłowskich rezydencji wynikały z długo prowadzonych i szeroko zakrojonych prac budowlanych w Nieświeżu, przerwanych przedwczesną śmiercią ich inwestora – Michała Kazimierza w 1762 r., a następnie emigracją Karola Stanisława. Być może zaważyła tu postawa Michała Kazimierza, który z racji pełnionych urzędów rządziej przebywał w swojej rodowej siedzibie i nie przywiązywał nadmiernej wagi do jej wyposażenia, pozostawiając to w rękach żony Franciszki Urszuli⁴¹. Jego przeciwnictwem była matka, która w ostatnich latach życia poświęciła się wyłącznie odbudowie i urządzaniu swojej rezydencji w Białej oraz manufakturom przez siebie założonym.

Radziwiłłowie, podobnie jak inni miłośnicy „chińszczyzny” w Rzeczypospolitej, poznali sztukę Dalekiego Wschodu głównie poprzez wyobrażenia europejskich

⁴⁰ A.J. Kasprzak, *Szkła z hut radziwiłłowskich w XVIII wieku. Naliboki (1722–1862). Urzecze (1737–1846)*, t. 1, Warszawa 1998, s. 40.

⁴¹ Franciszka Urszula pod nieobecność męża kierowała pracami budowlanymi zarówno w zamku, jak i w kościele jezuickim.

artystów. Otwarcie się na sztukę chińską i japońską było ułatwione ze względu na zainteresowania i ciągły kontakt ze sztuką Bliskiego Wschodu. Jednak różne były ich drogi dotarcia. W przypadku Orientu był to kontakt stały, sięgający co najmniej XVI w., w wielu przypadkach osobisty. Recepcja sztuki Dalekiego Wschodu odbywała się dzięki propagowaniu mody przez prasę, wyjazdy zagraniczne, wpływ dworu królewskiego, a także dzięki importom z Anglii, Francji i Niemiec (głównie Saksonii i Berlina).

Aleksandra J. Kasprzak, Stanisław Stefan Mieleszkiewicz

„Chinese work” in the Inventories of the Biała Podlaska Palace and the Nieśwież Castle from 1764

In the 4th quarter of the 17th century in Western Europe, and in the 1st half of the 18th century in the Polish-Lithuanian Commonwealth, the “à la China” style was extremely popular in the circles of magnates and nobility, and the items of Chinese provenance were precious acquisitions displayed in royal or princely Chambers of Curiosities. In Poland, the first known realisations are dated on the end of the 17th century, and in the following century, modelling after the furnishings of the royal palaces of August II and August III, the interiors of old castles and newly-bulit palaces were filled with the “Chinese” objects. It is still difficult to find whether they were Chinese imports or their imitations. Most frequently, in the palace inventories there were textiles mentioned – executed “in Kaythay work” upholstery, coverlets and “Chinese lacquered” furniture – cupboards, chests, tables, in most cases, undoubtedly, imitations of the Far East laquerwork, most frequently the red or black japan.

To illustrate this problem, two inventories were analysed and compared. Both made in the same time, of castles in Nieśwież and Biała Podlaska, both the property of the same family – the Nieswież branch of princes Radziwiłł. In 1764, as a result of the resolutions of the General Lithuanian Confederation in Grodno Karol Stanisław Radziwiłł emigrated and his property was subject to sequestration. By decree all the property of the prince was described in detail. In the following years, as a result of the abandonment and plundering most of the palaces were devoid of the rich furnishings. Therefore, the inventories documented the state of the two of the most splendid seats of the Radziwiłł house, that were expanded, redecored and received new interior décor in 1725–1760 in accordance with the reigning fashion, in the first place in the “Chinese” style.

Spis ilustracji

1. The Bund, widok współczesny z Oriental Pearl Tower, fot. Ł. Sadowski.
2. Dawny The Palace Hotel, stan obecny, fot. Ł. Sadowski.
3. Dawny Custom House, stan obecny, fot. Ł. Sadowski.
4. Oficyna na tyłach Hongkong and Shanghai Bank, stan obecny.
5. Harbin, neogotycki kościół polski św. Stanisława (K. Grochowski, *Polacy na Dalekim Wschodzie*, Harbin 1928).
6. Harbin, meczet w dzielnicy Fujiajiang (K. Grochowski, *Polacy na Dalekim Wschodzie*, Harbin 1928).
7. Harbin, gmach firmy handlowej Czurina na Nowym Mieście (K. Grochowski, *Polacy na Dalekim Wschodzie*, Harbin 1928).
8. Harbin, budynek szkoły żydowskiej na Przystani, przy ul. Artyleryjskiej (K. Grochowski, *Polacy na Dalekim Wschodzie*, Harbin 1928).
9. Harbin, Bank Rosyjsko-Chiński przy Placu Dworcowym (K. Grochowski, *Polacy na Dalekim Wschodzie*, Harbin 1928).
10. Aleksander Kobzdej, *Brama w Zakazanym Mieście w Pekinie*, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, fot. E. Helbert.
11. Aleksander Kobzdej, *Mo-Lu-I, dziewczyna z Kantonu*, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, fot. E. Helbert.
12. Aleksander Kobzdej, *Widok Szanghaju*, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, fot. E. Helbert.
13. Aleksander Kobzdej, *Łodzie na rzece Jangcy*, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, fot. E. Helbert.
14. Aleksander Kobzdej, *Widok na pagodę Baochu w Hangzhou*, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, fot. E. Helbert.

15. Takehisa Yumeji, Illustration for *Kodomo no tomo* childrens' magazine, 1920s.
16. Takehisa Yumeji, *Teeth brushing*, 1920s.
17. Carlo Collodi's *Pinocchio*, edition of Kaiming Book Company, 1928.
18. Illustration for Chinese translation of an Egyptian tale, 1920s.
19. Feng Zikai, book illustration of 1920s.
20. Feng Zikai, illustration to *Snow White*, in edition of *Grimm Fairy Tales*, 1930s.
21. Shi Lu 石魯 (1919–1982), *The Sublimity of Huashan* 華嶽之雄也, dat. 1971, hanging scroll, ink on paper, 147,5 x 87 cm, Cemas Ltd. With friendly permission by the Shi Family.
22. The West Peak of Huashan, seen from Green Dragon Ridge, photo J. Noth, 2000.
23. Shitao 石濤 (1642–1707), *Huashan* 華山圖, hanging scroll, ink on paper, 307,5 x 124,2 cm, Lingyanshan Monastery, Suzhou. With friendly permission by the Lingyanshan Monastery.
24. Song Xu 宋旭 (1525– after 1606), *Huashan*, 24,7 x 75 cm, leaf from the hand scroll „The Five Marchmounts 五嶽圖“, 1588, ink and colours on silk, Palace Museum, Beijing. With friendly permission by the Palace Museum.
25. Shi Lu, *The Immortal's Palm on Huashan* 華山仙掌, c. 1961, inscribed 1973, hanging scroll, cropped at top, 66,8 x 49,5 cm, ink on paper, private collection. With friendly permission by the Shi Family.
26. Karol Frycz, *Fryzura cesarzowej Ts'in-loo*, rysunek, „Pani” 1923, nr 9–10.
27. Karol Frycz, Motyw dachu świątyni, rysunek, zbiory prywatne.
28. Karol Frycz, projekt kostiumu do *Mandaryna Wu* Ovena i Vernona w Teatrze Polskim w Warszawie, 1927, Muzeum Teatralne w Warszawie.
29. Scena z *Mandaryna Wu* w Teatrze Polskim w Warszawie, 1927, Muzeum Teatralne w Warszawie.
30. *Czerwony mak* Reinholda Gliera, scenografia Karol Frycz, Opera we Wrocławiu, 1952, fot. Z. Mozer, Archiwum Opery Wrocławskiej.
31. Fragment chińskiego malowidła nieznanego autora, przedstawiającego rytualne portrety przodków, w formie zwoju pionowego w oprawie typu *yi se biao*, XIX w., własność prywatna, stan przed konserwacją. Widoczne zniszczenia partii wykonanych azurytem. Fot. W. Liszewska.
32. Odwrocie chińskiego malowidła nieznanego autora, przedstawiającego rytualne portrety przodków, w formie zwoju pionowego w oprawie typu *yi se biao*, XIX w., własność prywatna, stan przed konserwacją. Fot. W. Liszewska.
33. Chińskie malowidło *Arbat Nakula z uczniem* w oprawie w formie zwoju pionowego, przełom XIX i XX w., ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, lico – stan przed konserwacją. Fot. K. Gajewska-Brodowska.

34. Chińskie malowidło nieznanego autora, przedstawiające rytualne portrety przodków, w formie zwoju pionowego w oprawie typu *yi se biao*, XIX w., własność prywatna, lico – stan przed konserwacją. Fot. W. Liszewska.

35. Stuła z Kruszwicy. U góry – zachowane fragmenty, u dołu – detale struktury prawej i lewej strony tkaniny. Fot. M. Cybulska.

36. Wizualizacja splotowej budowy tkaniny. Od góry: widok prawej i lewej strony tkaniny (tło), osnowa wzorująca, zasada tworzenia wzoru. Fot. M. Cybulska.

37. Rekonstrukcja tkaniny. Od lewej: obecny wygląd fragmentu stuły, identyfikacja partii ornamentu, rekonstrukcja wzoru na tkaninie. Fot. M. Cybulska.

38. Wirtualna rekonstrukcja oryginalnego wyglądu stuły z Kruszwicy. Od lewej: obecny wygląd fragmentu stuły, rekonstrukcja na tkaninie gładkiej, rekonstrukcja z uwzględnieniem wzorzystości tkaniny. Fot. M. Cybulska.

39. Figura Guanyin, Chiny, dynastia Song, ok. X–XI w., drewno, rzeźba pełna, polichromia, 42,4 x 15,9 x 9,8 cm, Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu, MT/DW/172.

40. Figura Guanyin Cundi, Chiny, dynastia Ming (1368–1644), brąz, rycie, złocenie, polichromia, 23 x 21,7 x 12 cm, Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu, MT/DW/11.

41. Figura bodhisattwy w pozycji leżącej, czasy Północnych i Południowych Dynastii (420–589?), kamień, 17,5 x 31 x 10 cm, Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu, MT/DW/26.

42. Makata z przedstawieniem pagody, Chiny XVIII w. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. SKAZsz 184; fot. K. Zapolska.

43. Fragment makaty z przedstawieniem pagody, Chiny XVIII w. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. SKAZsz 184; fot. K. Zapolska.

44. Fragment makaty z przedstawieniem pagody, Chiny XVIII w. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. SKAZsz 184; fot. K. Zapolska.

45. Taboret z kompletem w formie beczułki, dekorowany reliefowo motywami geometrycznymi i roślinnymi, z dwoma parami przecinających się, ażurowych okręgów na brzuścu i pojedynczym na siedzeniu. Chiny, koniec XVIII w. w zbiorach Muzeum Zamku w Łańcucie od 1802 r., nr inw. S 4202 MŁ w parze z nr inw. S 4203 MŁ.

46. Taboret w formie sześciobocznej beczułki, bogato dekorowany barwnym ornamentem roślinnym, geometrycznym oraz symbolami dobrowróźbnymi i *bagu*. Chiny, pocz. lub 2. poł. XIX w. w zbiorach Muzeum Zamku w Łańcucie, nr inw. S 9914 MŁ.

47. Storczykarnia w parku łańcuckim z kompletem dekorujących wejście taboretów ceramicznych wykonanych ok. 1900 r. w podparyskiej fabryce w Ivry; zachowane w zbiorach nr. inw. S 4928 MŁ – S 4931 MŁ (ilustracja z: J. Piotrowski, *Zamek w Łańcucie*, Lwów 1929, w zbiorach Muzeum Zamku w Łańcucie).

48. Wnętrze oranżerii przy pałacu w Moszni na Ukrainie, akwarela ok. 1835 r. Przy filarach widoczne taborety ceramiczne formą i dekoracją przypominające wyroby dalekowschodnie. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MN 398.

49. Taboret wykonany w 2. poł. XIX w. w nieustalonej manufakturze europejskiej (Włochy?). ze sceną przedstawiającą epizod centauromachii (porwanie Hippodamii): w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. SZC 1102.

50. Taboret wykonany w nieustalonej wytwórni włoskiej, 2. poł. XIX w. Nawiązujący w dekoracji do naczyń Bernarda Palissy'ego (ok. 1510–1589): w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. SZC 3467.



1. The Bund, widok współczesny z Oriental Pearl Tower



2. Dawny The Palace Hotel, stan obecny,



3. Dawny Custom House, stan obecny



4. Oficyna na tyłach Hongkong and Shanghai Bank, stan obecny

POLACY NA DALEKIM WSCHODZIE AZJI.



(3)

Kościół katolicki parafji polskiej w Harbinie (Nowe Miasto). D. 3 maja 1915.

5. Harbin, neogotycki kościół polski św. Stanisława



6. Harbin, meczet w dzielnicy Fujiajiang



7. Harbin, gmach firmy handlowej Czurina na Nowym Mieście



8. Harbin, budynek szkoły żydowskiej na Przystani, przy ul. Artyleryjskiej



9. Harbin, Bank Rosyjsko-Chiński przy Placu Dworcowym



10. Aleksander Kobzdej, *Brama w Zakazanym Mieście w Pekinie*



11. Aleksander Kobzdej, *Mo-Lu-I, dziewczyna z Kantonu*



12. Aleksander Kobzdej, *Widok Szanghaju*



13. Aleksander Kobzdej, *Łodzie na rzece Jangcy*



14. Aleksander Kobzdej, *Widok na pagodę Baochu w Hangzhou*



15. Takehisa Yumeji, Illustration for *Kodomo no tomo* children's magazine, 1920s



16. Takehisa Yumeji, *Teeth brushing*, 1920s

17. Carlo Collodi's *Pinocchio*, edition of Kaiming Book Company, 1928



18. Illustration for Chinese translation of an Egyptian tale, 1920s



19. Feng Zikai, book illustration of 1920s



20. Feng Zikai, illustration to *Snow White*, in edition of *Grimm Fairy Tales*, 1930s



21. Shi Lu, *The Sublimity of Huashan* 華嶽之雄也, 1971



22. The West Peak of Huashan, seen from Green Dragon Ridge, 2000



23. Shitao, *Huashan*



24. Song Xu, *Huashan*, 1588



25. Shi Lu, *The Immortal's
Palm on Huashan*, 1961



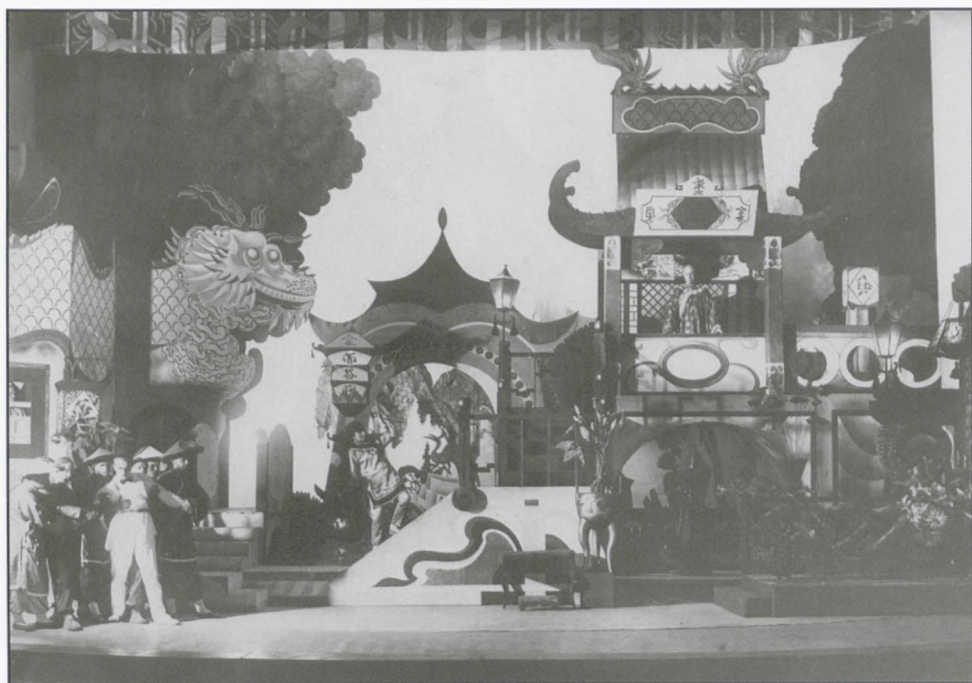
26. Karol Frycz, *Fryzura cesarzowej Tsin-loo*, 1923



27. Karol Frycz, *Motyw dachu świątyni*



28. Karol Frycz, projekt kostiumu do *Mandaryna Wu Ovena i Vernona* w Teatrze Polskim w Warszawie, 1927



29. Scena z *Mandaryna Wu* w Teatrze Polskim w Warszawie, 1927



30. *Czerwony mak* Reinholda Gliera, scenografia Karol Frycz, Opera we Wrocławiu, 1952



31. Fragment chińskiego malowidła nieznanego autora, przedstawiającego rytualne portrety przodków, XIX w., stan przed konserwacją



32. Odwrocie chińskiego malowidła nieznanego autora, przedstawiającego rytualne portrety przodków, XIX w., stan przed konserwacją

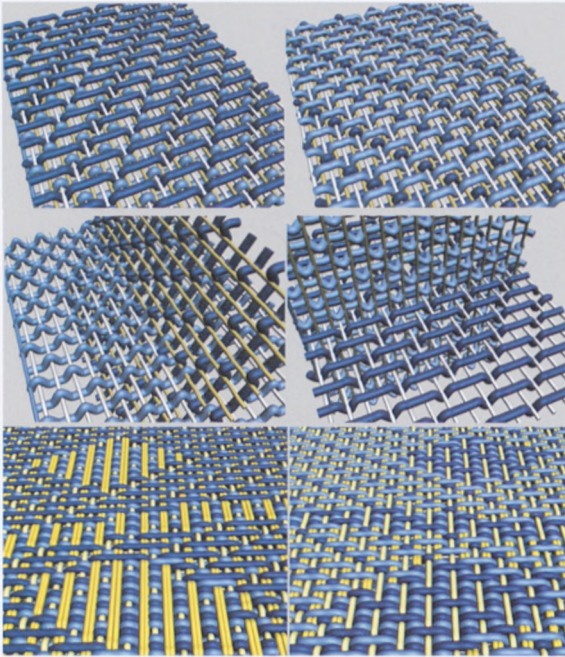
33. Chińskie malowidło *Arhat Nakula z uczniem*, przełom XIX i XX w., lico – stan przed konserwacją



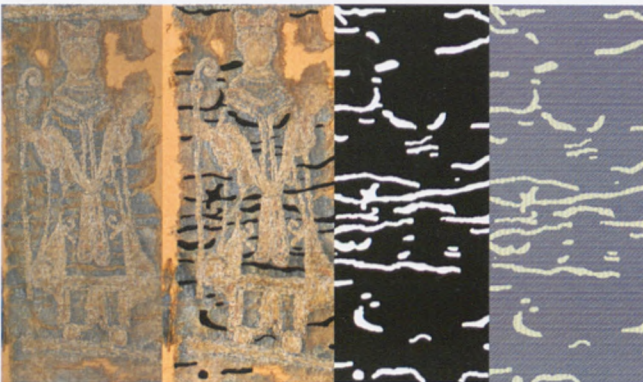
34. Chińskie malowidło nieznanego autora, przedstawiające rytualne portrety przodków, lico – stan przed konserwacją



35. Stula z Kruszwicy.
U góry – zachowane fragmenty,
u dołu – detale struktury prawej i lewej
strony tkaniny



36. Stula z Kruszwicy.
Wizualizacja splotowej budowy tkaniny



37. Stula z Kruszwicy.
Rekonstrukcja tkaniny

38. Wirtualna rekonstrukcja oryginalnego wyglądu
stły z Kruszwicy.



39. Figura Guanyin, Chiny, dynastia Song, ok. X–XI w.



40. Figura Guanyin Cundi, Chiny, dynastia Ming
(1368–1644)



41. Figura bodhisattwy w pozycji leżącej, czasy Północnych i Południowych Dynastii (420–589?)



42. Makata z przedstawieniem pagody, Chiny, XVIII w.



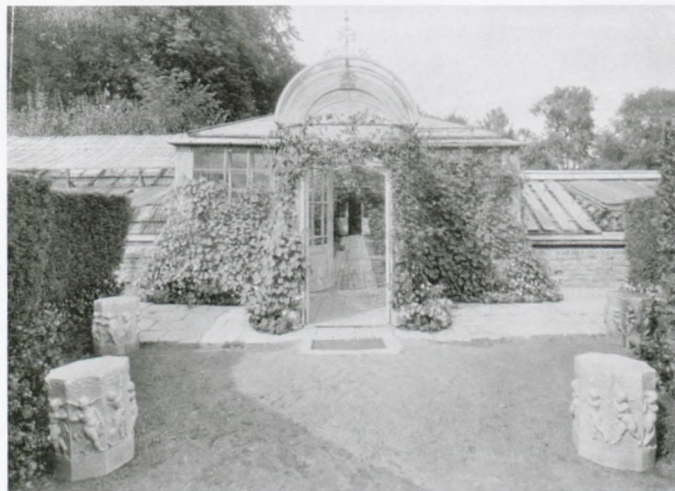
43. Fragment makaty z przedstawieniem pagody, Chiny, XVIII w.

44. Fragment makaty z przedstawieniem pagody, Chiny, XVIII w.



45. Taboret z kompletu w formie bezułki, Chiny, koniec XVIII w.

46. Taboret w formie sześciobocznej bezułki, Chiny, pocz. lub 2. poł. XIX w.



47. Storczykarnia w parku łańcuckim z kompletem dekorujących wejście taboretów ceramicznych wykonanych ok. 1900 r. w fabryce w Iwry



48. Wnętrze oranżerii przy pałacu w Moszni na Ukrainie, akwarela, ok. 1835 r.



49. Taboret wykonany w 2. poł. XIX w. w nieustalanej manufakturze europejskiej (Włochy?), ze sceną przedstawiającą epizod centauromachii (porwanie Hippodamii)



50. Taboret wykonany w nieustalonej wytwórni włoskiej, 2. poł. XIX w.

ARTYSTYCZNY ORIENT

**Seria Pracowni Sztuki Orientu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu
pod red. Jerzego Malinowskiego**

- [T. 1] Katarzyna Lewandowska-Michalska: *Ikonografia buddyjskich zwojów malowanych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2003
- [T. 2] Anna K. Wiśniewska: *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, 2003
- [T. 3] Ewa Klajbor: *Tingatinga. Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii*, 2004
- [T. 4] Katarzyna Maleszko: *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2005
- [T. 5] Joanna Wasilewska-Dobkowska: *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, 2006
- T. 6 Agnieszka Staszczuk: *Tworzenie i konsekracja boskich przedstawień w sztuce hinduistycznej*, 2007
- T. 7 Bogna Łakomska: *Miłośnicy „chińskości” w dawnej Polsce. Od siedemnastego do początków dziewiętnastego wieku*, 2008
- T. 8 Danuta Natalia Zasławska: *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, 2008
- T. 9 Dorota Kamińska: *Portrety władców hinduskich północnych Indii XVI–XIX wieku*, 2008
- T. 10 Katarzyna Lewandowska-Michalska: *Kobieta w buddyzmie wadźrajany. Ikonografia i ewolucja stylistyczna tybetańskich zwojów malowanych*, 2008
- T. 11 *Sztuka Dalekiego Wschodu. Studia*, pod red. Jerzego Malinowskiego, 2008
- T. 12 *Sztuka Chin*, pod red. Joanny Wasilewskiej, 2009



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1049420

Biblioteka Główna UMK



300045247202

Zainteresowanie sztuką chińską ma w Polsce zaskakująco długą tradycję, sięgającą XVII wieku. W następnych stuleciach jednak – pomimo chwalebnych wyjątków, z pracami Stanisława Kostki Potockiego na czele – zainteresowanie to nie przekładało się na szerszy rozwój badań w tej dziedzinie. Zarówno dla polskiej sinologii, jak i historii sztuki stanowiła ona margines zainteresowań.

W ostatnich latach, wraz z otwarciem Polski na świat, tematyka pozaeuropejska – czy to w kontekście historii sztuki, jej konserwacji, czy antropologii – jest coraz chętniej podejmowana. Badania te wiążą się niewątpliwie z próbą nowego ujęcia i umiejscowienia własnej tradycji w szerokim kontekście światowym; uświadamiają też, że promowana dziś wielokulturowość i wymiana wartości w różny sposób istniały także w minionych epokach.

Obecna publikacja to zbiór artykułów poświęconych różnym aspektom sztuki chińskiej. Część pierwsza porusza inspirującą problematykę wzajemnych kontaktów i wymiany artystycznej pomiędzy Chinami a Europą – szczególnie Polską – w różnych epokach. W części drugiej przedstawiono wybrane zagadnienia z dziejów sztuk plastycznych w Chinach, ze szczególnym naciskiem na procesy modernizacyjne XIX i XX wieku oraz zjawiska najnowsze. Następne miejsce zajmują sztuki performatywne, wreszcie ostatni blok stanowią artykuły poświęcone kolekcjom sztuki chińskiej w Polsce, jej przykładom w polskich zbiorach, a także kwestiom konserwatorskim.

Biblioteka Uniwersytecka UMK



917883751430



300045247202

1049420