

POWSTANIE I CECHY PALETY BARW
KANGXI WUCAI 康熙五彩 ORAZ FALANGCAI 珐琅彩 –
SPOTKANIE KULTUR A ESTETYKA PODWÓJNEJ OBCOŚCI
CZĘŚĆ I: PROBLEMATYKA TERMINOLOGII I BADAŃ
NAD PORCELANĄ EKSPORTOWĄ¹

Historia chińskiej ceramiki eksportowej zajmuje szczególne miejsce w dziejach sztuki świata, a mimo kilkuset lat tradycji mówienia i pisania na temat przedmiotów należących do tej grupy obiektów nie mamy jeszcze w języku polskim ugruntowanej terminologii w tym zakresie. Sytuacja ta wymaga zastosowania szczególnego podejścia metodologicznego. Przypomnienie pewnych faktów dotyczących popularyzacji sztuki Dalekiego Wschodu w zachodnim kręgu kulturowym i rozwoju badań na jej temat jest konieczne, by wyjaśnić i wprowadzić terminy stosowane od kilku dekad w innych krajach naszego kręgu kulturowego.

W kwestii niniejszych rozważań jako niezmiernie ważna jawi się działalność publicystyczna i wystawiennicza francuskich pisarzy i miłośników sztuki drugiej połowy XIX wieku², łączy się bowiem z pierwszymi próbami usystematyzowania wiedzy z zakresu sztuki Chin i Japonii na gruncie europejskim. W okresie tym w odniesieniu do powszechnie występujących typów chińskiej porcelany eksportowej³ wprowadzono pojęcia, z których część na długi czas przyjęła się powszechnie

DOI: 10.4467/23538724GS.23.002.18148

ORCID: 000-0003-3303-0540

¹ Planowana do publikacji w „Gdańskich Studiach Azji Wschodniej” część II dotyczy palety barwnej *falangcai* („rodziny różowych”). Za inspirację do powstania tego artykułu i wsparcie w zakresie przygotowania materiałów dotyczących polskich kolekcji szczególnie podziękowania należą się Dyrekcji i Pracownikom Muzeum Narodowego w Gdańsku. Za udostępnienie biblioteki i konsultacje dotyczące światowych kolekcji dziękuję dr Marii J.W. Jazwińskiej.

² Literatura przedmiotu jest bardzo obszerna, pierwsze opisy sztuki chińskiej (włączając w to opisy i relacje sporządzane przez misjonarzy i podróżników) nie miały takich cech, jakie osiągnęła publicystyka dopiero w drugiej połowie XIX w., wraz z początkiem pogłębionych studiów nad filologią, literaturą i historią krajów Dalekiego Wschodu.

³ W języku angielskim *export ware*. W języku francuskim, a często i innych językach europejskich przyjęło się używać od XVIII w. terminu *chine de commande*, chociaż niektórzy badacze uważają (co ma swoje uzasadnienie ze względu na tradycję i przyjęte przez lat obyczaje), że termin ten stosowany w języku inny niż francuski jest zasadny wyłącznie w odniesieniu do porcelany

w całej Europie. Należą do nich określenia odnoszące się do dwóch najbardziej znanych chińskich „stylów eksportowych” czy też, jak należałoby raczej powiedzieć, „technik” dekoracji ceramiki malarstwem naszkliwnym i emaliami z przełomu XVII i XVIII wieku: *famille vert* (rodzina zielonych) na określenie *Kangxi wucai* 康熙五彩⁴ oraz *famille rose* (rodzina różowych) dla nazwania palety barwnej *falangcai* 珐琅彩⁵. Określenia te powstały w oderwaniu od terminologii stosowanej przez samych Chińczyków.

Obecnie, w ramach tzw. nowej standaryzacji⁶, nasiliła się tendencja, by terminy chińskie (mimo znacznych trudności związanych z zapisem i fonetyką) włączać do języków europejskiej historii sztuki, analogicznie jak wcześniej przyjęto stosować terminy włoskie, francuskie, niemieckie czy holenderskie. Zabieg taki nie tylko służy ułatwieniu komunikacji pomiędzy uczonymi z różnych kręgów kulturowych, lecz przede wszystkim umożliwia zachowanie związków z pierwotnym znaczeniem

produkowanej na zamówienie Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej (V.O.C.), czasem tylko innych kompanii handlowych.

⁴ Zgodnie ze zmieniającymi się standardami w opisie sztuki krajów Dalekiego Wschodu (w szczególności Chin, Japonii oraz Korei i Wietnamu) podaję nazwy terminów sztuk pięknych oraz ważne nazwy własne w trojkiej formie: transkrypcji na alfabet łaciński, znakami (o ile to możliwe podanymi w zapisie tzw. tradycyjnym) oraz w nawiasie w dosłownym bądź przybliżonym znaczeniu polskim. Pisownia znakami chińskimi wraz z polskim tłumaczeniem będzie się pojawiać każdorazowo tylko przy pierwszym wprowadzeniu danego terminu czy nazwy własnej. W kolejnych powtórzeniach w tekście będzie stosowany chiński termin w transkrypcji pinyin. Konsultacja sinologiczna artykułu – Katarzyna Sarek i Agnieszka Walulik. Wsparcie merytoryczne oraz udostępnienie księgozbioru – dr Maria J.W. Jaźwińska. Jeżeli nie zaznaczam inaczej, wszelkie przekłady z języków obcych pochodzą ode mnie.

⁵ Odpowiednio, zamiast określenia „porcelana w typie rodziny zielonych” i podobne, będę używać określenia dekoracja naszkliwna *Kangxi wucai*, natomiast zamiast „rodzina różowych” – określenia „paleta malarska *falangcai*” bądź też „emalie naszkliwne *falangcai*”. Ponieważ porcelanę chińską zwykło się dzielić (niezależnie od stosowanej nomenklatury) ze względu na style zdobienia, przyjąłam to również w niniejszym artykule, przy czym w niektórych wypadkach – z przyczyn formalnych – termin „styl zdobienia” bywa zastąpiony przez określenie „paleta barw”.

⁶ Tendencję tę widać m.in. w takich pracach chińskich uczonych pisanych w językach europejskich, jak: He Li, *Chinese Ceramics: The new standard guide*, Gardners Books, London 2006. Ten amerykański uczony chińskiego pochodzenia, wieloletni kustosz Asian Art Museum w San Francisco, mimo istniejących ówczesnie bardzo silnych podziałów i napięć politycznych (jak np. w przypadku Chin i Ameryki) położył wielkie zasługi w rozwoju współpracy między badaczami z różnych rejonów świata. Prowadził badania i bardzo blisko współpracował z uczonymi z Japonii, którzy po rewolucji kulturalnej w Chinach i utracie ciągłości w chińskich badaniach nad przeszłością stali się bardzo ważnym wsparciem w odtworzeniu istotnego zakresu wiedzy. W swoich pracach powołuje się często na konieczność współpracy i wymiany doświadczeń. He Li w jednej ze swych książek przytacza słowa prof. Mikami Tsujio, pod którego opieką prowadził badania w Idemitsu Museum w Tokio, gdy ten polecił mu być „mostem pomiędzy Wschodem i Zachodem w poszukiwaniach i badaniach nad porozumieniem kulturalnym między wszystkimi narodami”; zob. He Li, *La céramique chinoise, L'Aventurine*, Paris 1996, s. 7.

terminów właściwych i uzyskanie precyzji wypowiedzi. Dlatego w niniejszym artykule termin *Kangxi-wucai* zawsze będzie się odnosić do grupy obiektów określanych dotąd potocznie w literaturze przedmiotu jako „rodzina (familia) zielonych”; natomiast termin *falangcai* będzie określał obiekty należące do grupy powszechnie nazywanej „rodziną (familia) różowych”.

Albert Jacquemart –

Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine

Termin *famille verte* i analogiczne do niego określenie *famille rose* należą do grupy bodajże najlepiej znanych pojęć z zakresu terminologii porcelany dalekowschodniej, chociaż są wyrazem europocentrycznej wizji sztuki. Po raz pierwszy zostały użyte w dziele *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*⁷ autorstwa Alberta Jacquemarta i Edmonda Le Banta. Ta wydana w trzech częściach, licząca ponad 700 stron edycja stawiała sobie za cel encyklopedyczne opisanie światowej produkcji porcelany – od samych początków jej historii do czasów współczesnych jej autorom. Ukazała się w Paryżu w latach 1861–1962 i została opatrzona dwiętnastoma doskonałymi akwafortami autorstwa Jules’a Jacquemarta (1837–1880), które z fotograficzną dokładnością odzwierciedlają porcelanowe i ceramiczne obiekty pochodzące z różnych kolekcji sztuki dalekowschodniej, a także dziewięcioma planszami przedstawiającymi porcelanę europejską. Lektura ta sama w sobie stanowi ciekawe świadectwo gustów i poglądów z drugiej połowy XIX wieku⁸. Polityczny podtekst publikacji, ukazujący zbliżenie i sojusze francusko-rosyjskie można odszyfrować na podstawie zamieszczonej listy subskrybentów. Pośród najważniejszych mecenasów tego wydania pojawiają się dwie koronowane głowy: cesarz Francji (Napoleon III Bonaparte) i car Rosji (Aleksander II Romanow). Europa właśnie wkroczyła w epokę tzw. wielkich wystaw światowych, organizowanych na kanwie rosnącej konkurencji i rywalizacji na polu wytwórstwa rzemiosła artystycznego, osiagającego wymiary produkcji masowej. Nie dziwi więc, że książka ta wychwala francuską porcelanę i częściowo deprecjonuje rolę innych państw. Z interesujących nas wzmianek na temat wątków polskich możemy dowiedzieć się między innymi, że europejska porcelana miała swoje początki w „Królestwie Saksonii”. Lakoniczną informację o tym, że „porcelana z Korca była słaba i najprawdopodobniej należała do niższego gatunku porcelany miękkiej” – poprzedzono stwierdzeniem, iż „ten rejon Europy ogólnie jest znany z niewielkich inklinacji do sztuki”.

⁷ A. Jacquemart, E. Le Blant, *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*, J. Teche-ner Libraire, Paris 1863.

⁸ Dowiadujemy się na przykład, że „bardzo łatwo” jest klasyfikować porcelanę jako taką: najlepsza będzie bowiem ta, która jest najbardziej jednorodna, najbielsza, najbardziej przezroczysta i najbardziej odporna na temperaturę oraz najbardziej lśniąca; *ibidem*, s. 58.

Niestety, mimo ewidentnych zainteresowań autorów tym zakresem, proponowana systematyka i podział porcelany orientalnej są wadliwe z punktu widzenia metodologii nauk. Być może dlatego z całej książki w zbiorowej świadomości pozostały tylko te dwa, wspomniane wcześniej, terminy. Podział wyglądał następująco: porcelanę chińską dzielono na pięć grup: *famille archaïque* (rodzinę archaiczną), *famille chrysanthemo-peonienne* (rodzinę chryzantemowo-peoniową), *famille verte* (rodzinę zielonych), *famille rose* (rodzinę różowych) oraz *fabrications particulières* (wyroby szczególne)⁹. Jak wyraźnie widać, tylko dwie kategorie zostały wyodrębnione z racji dominującej barwy w naszkliwnej dekoracji, natomiast kolejne grupy, w sensie ontologicznym, nie wpisywały się w logiczną konsekwencję tego samego podziału. Podobne nieścisłości znajdujemy też dalej.

Należy podkreślić, że 19 akwafort niemal fotograficznie odwzorowujących 63 obiekty wykonane z ceramiki (głównie porcelany) i 12 symboli ikonograficznych to jeden z najbardziej wartościowych elementów tego opracowania, dokumentują bowiem wizualnie chociażby częściowo ówczesne europejskie kolekcje ceramiki dalekowschodniej. Na podstawie dołączonych opisów oraz wywodów zamieszczonych w książce można niestety stwierdzić, że autorzy ustawicznie mylą obiekty chińskie z japońskimi (nawet te najbardziej, jakby się wydawało, typowe). Dla przykładu, pośród przedmiotów chińskich opisanych jako *famille verte* znajduje się jedna, prawdopodobnie dziewiętnastowieczna, czarka japońska (należąca do grupy ceramiki tzw. Kyoto-yaki) (ryc. 7), a waza z nakrywą w kształcie lwa, wyprodukowana w japońskiej Aricie (plansza numer III), została przypisana do „chińskiej rodziny chryzantemowo-peoniowej” i umieszczona obok seladonów *qingci* 青瓷. Typowe chińskie wyroby z drugiej połowy XVIII wieku włączono natomiast do „japońskiej rodziny różowych Mandarynów”, jakiej w Japonii nigdy nie było i nie ma żadnej grupy przedmiotów, którą można byłoby jej przypisać, choć występowała dla odmiany w Chinach. Z racji na obecną w ówczesnym Paryżu modę na japonizm w środowiskach amatorów sztuki japońskiej kwestie te nie mogły już budzić wątpliwości w czasach wydania tej edycji. Mimo wielkiego uroku, jaki ma w sobie dzieło Jacquemarta i Le Blanta, oraz jego dużej wartości w poznaniu historii dziewiętnastowiecznego gustu i kolekcjonerstwa błędy te świadczą o przeciętnej znajomości przedmiotu, nieodpowiadającej ówczesnej specjalistycznej wiedzy.

Autor ujmuje jednak czytelników poetyckością opisu i to zapewne temu nieco egzaltowanemu, lecz porywającemu stylowi literackiemu Jacquemart zawdzięczał popularność. Oto jak zostało opisane ujęcie tematu wodnych ptaków pośród kwitnących lotosów: „Nelumbo [nucifera] (lotos) z rodziny zielonej został przedstawiony z rozmachem: jego wielkie liście rozpostarły swe szerokie parasole ponad falą zaznaczoną delikatnymi kreskami; jego kwiaty, raz to dłuższe, raz krótsze, przechylają swe półotwarte kielichy, lub też swe mięsiste, ułożone z płatków rozety, ponad

⁹ *Ibidem*, s. 51.

wiotkimi lodygami, których gąbczastą strukturę wyrażono za pomocą delikatnego zarysu składającego się z kropek. Jak to właśnie zostało powiedziane, prawda ustępuje przed wymogami [sztuki] ornamentacji, tak więc ta sama kępa zawiera w sobie kwiaty złote, czerwone albo też żółte, wokół których plywa albo też trzepocze skrzydłami kaczką mandarynka, dająca się rozpoznać po bogatym wachlarzu swych piórek, nawet wtedy, gdy zostały one przybrane, w konwencjonalne [dla rodziny zielonych] barwy”¹⁰.

Późniejsze klasyfikacje odrzuciły wszystkie kategorie Jacquemarta i Le Blanta poza dwiema znanymi nam do dzisiaj: *famille rose* i *famille verte*. Idąc tym tropem, dodawano później kolejne kategorie, *famille noire* (rodzinę czarna) i *famille jeune* (rodzinę żółta). Obecnie, jak już powiedziano, określenia *famille verte* i *famille rose* (będące nadal ważną kategorią z punktu widzenia historii estetyki) zastępuje się stopniowo terminami: *Kangxi wucui* i *falangcai*¹¹ bądź pokrewnymi im terminami chińskimi.

Poza estetyką

Jak wspomniano, obiekty omówione w niniejszym artykule, poza nielicznymi, wyprodukowano w jednej kulturze z przeznaczeniem dla innej, bardzo od niej odległej. Ta sytuacja „podwójnej obcości” wymaga od badaczy szczególnego podejścia ze względu na trudności zarówno w klasyfikacji, nazewnictwie, jak i hierarchizacji sztuk (odmiennych w różnych kręgach kulturowych). Dla ułatwienia, z uwagi na bogactwo kształtów, form, technik dekoracji i przedstawień obecnych w sztuce Chin, w niniejszym artykule przedstawiono przykłady obiektów z tym samym tematem ikonograficznym. Wszędzie, gdzie było to konieczne i możliwe, wskazano różnice w sposobach odbioru i interpretacji danych elementów oraz omówiono najważniejsze konotacje literackie nadal obce kulturze europejskiej.

¹⁰ „Le nélumbo de la famille verte est figuré largement; ses feuilles grandioses étendent leurs vastes ombrelles sur une onde indiquée par de légers traits; ses fleurs, plus ou moins avancées, inclinent leurs coupes entr’ouvertes ou leurs rosettes de pétales charnus sur des tiges délicates, dont la texture spongieuse est exprimée par un contour finement ponctué; comme nous venons de le dire, la vérité a cédé devant les nécessités ornementales, e le même groupe porte des fleurs d’or, rouges ou même jaunes, autour des quelles nage ou voltige le canard mandarin, reconnaissable aux riches éventails de son plumage, bien qu’il soit déguisé lui-même sous des teintes conventionnelles”; *ibidem*, s. 72.

¹¹ Warto zajrzeć do skróconego słownika, mimo że został zamieszczony w popularnym opracowaniu. Jest wartościowy, gdyż uwzględniła różnice w rozumieniu i użyciu terminów z zakresu ceramiki pomiędzy nazewnictwem chińskim a zachodnim: Yang Guimei, *An illustrated brief history of Chinese Porcelain: history, culture, aesthetics*, trans. A. Hardie, Shanghai Books, New York 2021, s. 120–123.

Gdański talerz – temat wodnego ptactwa i innowacje technologiczne

W zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, które w trakcie ostatniej wojny odnotowało wielkie straty¹², zachowało się do dziś kilkadziesiąt sztuk porcelany dalekowschodniej wyprodukowanej na eksport do Europy i tylko kilka sztuk „porcelany cesarskiej”. W tym niewielkim i niehomogenicznym, choć bardzo interesującym zbiorze szczególnie wart uwagi jest pochodzący z pierwszej ćwierci XVIII wieku dość duży chiński talerz¹³ (ryc. 1). Ma on wyjątkowe walory artystyczne i prezentuje pewne specyficzne, nieczęsto obserwowane rozwiązania technologiczne.

Pośrodku talerza namalowano scenę przedstawiającą dzikie gęsi pośród wodnego krajobrazu. Ten poetycki temat malarski został z wyjątkową starannością i precyzją zrealizowany w cesarskim ośrodku ceramicznym Jingdezhen 景德镇¹⁴. Omawiany talerz jest doskonałym przykładem przedmiotu wyprodukowanego na zamówienie Europejczyków, mimo że ikonografia przedstawienia, rozwiązania stylistyczne i kolorystyka są typowo chińskie. Kształt naczynia sugeruje, że do jego wykonania mogło posłużyć jako model srebrne naczynie europejskie, co było częstą praktyką przy produkcji tego typu obiektów.

Warto poddać dokładniejszej analizie dobór technik dekoracji. Zgodnie z używanym jeszcze często podziałem talerz ten należy do grupy obiektów zdobionych paletą barwną *Kangxi wucai*, choć zdecydowanie różni się od innych, typowych i popularnie występujących w innych kolekcjach naczyń z tego samego okresu. Farby naszkliwne *Kangxi wucai* łączą się bowiem z monochromatyczną dekoracją tworzącą rodzaj reliefu wykonanego gęstą, matową emalią naszkliwną, zawierającą być może biel arsenikową¹⁵. Relief (ryc. 1c) przedstawia kwiaty peonii, dodatkowo podkreślone wykonanymi techniką *sgraffito* żłobieniami płatków i liści. Podobne wzory były wykonywane już w czasach dynastii Ming z tą różnicą, że pojawiały się na obiektach

¹² E. Kilarzka, *Ceramika dalekowschodnia [w:] Straty wojenne Muzeum Miejskiego i Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Gdańsku*, t. 3, *Straty w dziedzinie ceramiki*, red. M. Stempowska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2007, s. 221–234.

¹³ Talerz przedstawiający dzikie gęsi nad jeziorem, porcelana zdobiona paletą barwną *Kangxi-wucai* (czarny kontur, naszkliwne emalie: zielona w dwóch odcieniach, błękitna, żółta, cienko kładziona czerwona), złocenia i srebrzenia, dekoracja reliefowa wykonana z użyciem emalii z dodatkiem bieli arsenikowej, śr. 23 cm, pierwsza ćwierć XVIII w., MNG/SD/1529/CS, Muzeum Narodowe w Gdańsku.

¹⁴ Na tym etapie badań trudno jeszcze jednoznacznie stwierdzić, z którego konkretnie pieca mógł pochodzić ten talerz. Można natomiast przypuszczać, że należał do większego serwisu przeznaczonego dla możnego odbiorcy. Podobne serwisy zachowały się w większych rezydencjach europejskich.

¹⁵ Nie przeprowadzono analizy fizykochemicznej obiektu. Rozważane są stosowne analizy oraz porównanie ich wyników z podobnymi badaniami w innych światowych muzeach.

zdobionych monochromatycznymi szkliwami. Ta sama biała emalia posłużyła też do otrzymania jasnoszarego błękitu na brzuchach gęsi, który uzyskano dzięki nałożeniu na biały wypukły emaliowy podkład cienkiej warstwy błękitnej, przezroczystej emalii z zawartością tlenku kobaltu. Zabieg ten był bardzo trudny, więc efekt widoczny na ryc. 1d świadczy o wielkiej maestrii chińskich ceramików.

Brzeg talerza okalają dwa szaro-srebrne cienkie paski (najprawdopodobniej pozostałość po srebrzeniu). W ten sposób „obramowanie” barwnej sceny głównej zostało pozbawione mocniejszych akcentów kolorystycznych, choć w przeszłości musiało prezentować się bardziej okazale niż dzisiaj. Podobny schemat kompozycyjny był stosowany w dekoracji japońskiej porcelany pochodzącej z tego samego okresu (XVII/XVIII wiek), z tą różnicą, że rysunku „bieli w bieli” nie oddawano, używając naszkliwnej emalii (techniki zdobienia emaliami dopiero uczyli się japońscy artyści z Kyushu), lecz poprzez wyciśnięcie z formy wzoru reliefowego (wkłęsłego bądź wypukłego) w mokrym czerepie, jeszcze przed wypałem i szkliwieniem, analogicznie do techniki zdobienia seladonów¹⁶.

W gdańskim talerzu typowa paleta *Kangxi wucai* została wzbogacona o pewne bardzo rzadko występujące na niecesarskiej porcelanie rozwiązania. Oprócz wymienionych wcześniej skorzystano z nowych elementów stylistycznych i rozwiązań technologicznych, będących zarazem zapowiedzią zmiany gustu i rozwoju technik zdobienia emaliami naszkliwnymi. Koloru różowego nie uzyskano jeszcze w formie grubo kładzonej wypukłej emalii naszkliwnej, jak praktykowano to w przypadku emalii naszkliwnych *falangcai*, lecz poprzez optyczne zmieszanie bardzo cienkiej warstwy czerwieni z przeświecającą spod niej bielą szkliwa. Tym samym, mimo braku umiejętności stworzenia różowej emalii naszkliwnej, efekt barwny zbliżył się do naturalnego koloru kwiatów lotosu (ryc. 1d). Kwiaty te były malowane na porcelanie w kilku barwach, co uznawano za błąd w sztuce, popelniany przez „naïwnych” Chińczyków¹⁷. Była to jednak europejska ocena, tymczasem element ten dowodził obecności subtelnej, niezrozumiałej dla kultury Zachodu symboliki implikującej mnogość znaczeń: każdy z kolorów symbolizował inny aspekt filozoficzny bądź moralny¹⁸.

¹⁶ W talerzach takich główna scena często jest namalowana podszkliwnym kobaltem nakładanym z wykorzystaniem rozmaitych technik, jak np. traconego wosku, *decupage*, *sgraffito* etc. Seledony *qingci* 青瓷 – zwane czasem również „celadonami” – to typ ceramiki zdobionej rodzajem zielonkawej bądź szarawej glazury. Najbardziej znane chińskie wyroby eksportowe pochodziły z Longquan. Europejska nazwa wywodzi się z języka francuskiego od koloru szat Céladona, jednego z bohaterów sentymentalnej powieści *L’Astrea* (Paryż 1607) Honoré d’Urfé, które były barwy seledynowej. W odróżnieniu od seladonów japońskich *seiji* 青磁, a w szczególności koreańskich słynnych seladonów z dynastii Goryeo 고려 (918–1392), ciekawe, choć znacznie mniej doskonale wyroby ceramiczne tego typu produkowano również w Siamie.

¹⁷ Zob. A. Jacquemart, E. Le Blant, *Histoire artistique...*, s. 3.

¹⁸ W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik*, Universitas, Kraków 2007, s. 137–138.

Dominantę kolorystyczną całej kompozycji stanowi błękitna kobaltowa naszkliwna emalia, za pomocą której przedstawiono mityczną skalę *taibu*. Ważną funkcję pełni w tym kontekście również intensywna, występująca w dwóch odmianach, świetlista naszkliwna emalia zielona (uzyskana zapewne przez zmieszanie w różnych proporcjach tlenków miedzi i żelaza¹⁹). Porowata skala symbolizuje kwestie o odmiennej ontologii: rozległe i niezbyt głębokie jezioro o tej samej nazwie, pierwiastek męski *yang* (tu opozycją do niego stają się kwiaty lotosu, mogące odnosić się również do kobiecego pierwiastka *ying*) oraz słynną postać jednego z nieśmiertelnych, poety i intelektualisty Lu Dongbina 呂洞賓. Miłostki Lu Dongbina z Bai Mudan 白牡丹, pary kochanków z klasycznej literatury chińskiej, przedstawiano w tradycyjnej operze chińskiej, odziewając bohaterów w barwne kostiumy: biel i jasny róż były zarezerwowane dla młodzietkiej piękności, natomiast głęboki błękit przeznaczono dla nieśmiertelnego literata-kochanka. W uproszczonej ikonografii, występującej również często na porcelanie eksportowej, parę tę symbolizowały biało-różowa peonia namalowana obok błękitnej skały *taibu*²⁰.

Sposób ujęcia sceny przedstawiającej bujne życie jeziora odbiega od powszechnie powielanych ujęć. Zastosowano konwencję znaną już od połowy XVII wieku: kontury skał, roślin, owadów i zwierząt oraz fal wodnych wykonano naszkliwną czerwią żelaza²¹, częściowo tylko zakrytą przez świetliste, półprzezroczyste barwne emalie naszkliwne: błękitną, zieloną w dwóch odcieniach i czerwoną. Subtelnie dodano biel na brzuchach gęsi, pokrywając ją cienką warstwą błękitu, a jedyny drobny żółty akcent znajduje się na skrzydłach motyla, gdzie zresztą uzyskano również ciekawy i bardzo rzadki odcień brązu, oraz na jednym kwiecie lotosu (ryc. 1e). O wrażliwości i talencie twórcy świadczy umieszczenie pośród kompozycji drobnej ważki, której wiotka sylwetka zlewa się z trawami wodnymi (a może liśćmi żonkila, chociaż barwa kwiatu zdaje się temu przeczyć). Obserwując ważkę przez szkło powiększające, można odnieść wrażenie, że ona się uśmiecha.

¹⁹ D.W. Kingery, P.B. Vandiver, *Ceramic masterpieces. Art, structure, and technology*, The Free Press, New York – London 1986, s. 157.

²⁰ M. Jaźwińska, A. Pudlis, *Porcellane orientali della Fondazione Musei Civici di Venezia*, „Bollettino dei Musei Civici Veneziani” 2016/17, no. 11–12, III serie, s. 26–27.

²¹ Co ciekawe, taki sposób malowania sceny głównej widać już wcześniej, na porcelanie siedemnastowiecznej. Dla przykładu można wymienić talerz znajdujący się w Muzeum Pałacu Topkapı w Istambule (TKS 15/2178). Na pierwszym planie przedstawia siedzącego w stawie kraba, wokół którego nachylają się lodygi liści i kwiatów lotosu. Obserwujemy takie samo operowanie kreską malarską: na początku jest to cienki kontur, niekiedy zmieniony z linii ciąglej na kropkowanie, który zostaje wypełniony nakładanym szerokimi pociągnięciami pędzla kobaltem o mniejszych nasyceniach, co sugeruje wielobarwną i bogatą strukturę natury ożywionej, a jednocześnie przypomina technikę walorowego malarstwa tuszem na papierze; R. Krahl, J. Ayers, *Chinese ceramics in the Topkapı Saray Museum Istanbul. A complete Catalogue*, vol. 2, Sotheby, London 1986, s. 691.

Ważną analogię dla tego rzadkiego obiektu stanowi talerz przechowywany w British Museum, należący do kolekcji Percival David Foundation of Chinese Art²². Nie należy on do grupy przedmiotów wykonanych na eksport do Europy, lecz do „porcelany cesarskiej”²³. Uważa się, że talerz ten wykonano z okazji sześćdziesiątych urodzin cesarza Kangxi w roku 1713. W kompozycji malarskiej przedstawiającej staw z roślinnością, skalę *taihu* i wodne ptactwo jeszcze wyraźniej widoczne są elementy zachodniej perspektywy – ewidentny znak wpływu kultury europejskiej²⁴. Bardzo podobny do niego, również noszący imiona cesarza Kangxi na bordiurze, jest datowany na rok 1713 talerz należący najprawdopodobniej do tego samego serwisu, przechowywany w Musée Guimet w Paryżu (ryc. 2)²⁵. Dekoracja brzegu talerza (bordiura) zarówno w talerzu londyńskim, jak i paryskim jest jeszcze bardzo tradycyjna, typowo chińska. Z tego powodu, mimo że umieszczono na nim inskrypcje świadczące o ważnych historycznych konotacjach (cesarskich urodzinach), talerz gdański wydaje się ciekawszy zarówno z technologicznego, jak i z artystycznego punktu widzenia. Obiekty te powstały na pograniczu dwóch stylów i wymykają się klasyfikacji, nie należą bowiem do żadnej z dwóch wielkich cywilizacji Wschodu i Zachodu, choć równocześnie trzeba je analizować w kontekście wiedzy o obu tych obszarach kulturowych. Analiza technik dekoracji oraz motywów ikonograficznych dostarcza doskonałego pretekstu do rozważań nad różnicami w recepcji „ceramiki eksportowej” w krajach docelowych i miejscu jej powstania, różnicami w estetykach obu kultur oraz – co ważne – wpływem technologii i jej rozwoju na estetykę.

²² Talerz porcelanowy przedstawiający kaczkę mandarynki na jeziorze Taihu, paleta barwna *Kangxi wucai*, okres panowania cesarza Kangxi, 1713 r., Percival David Foundation of Chinese Art, PDF.A.836, British Museum, Londyn.

²³ Od początku historii Chin wiadomo, że ważne warsztaty rzemieślnicze były zobowiązane do dostarczania pewnej ilości produkcji rocznej w ramach płaconego władcy trybutu. Za panowania dynastii Yuan 元朝 (1279–1368) z powodu widocznego upadku rzemiosła zaczęły powstawać oficjalne zakłady, które dostały się pod wpływ dworu cesarskiego. Miały one pewne przywileje podatkowe i były otoczone opieką władz. Za panowania dynastii Ming artyści bywali już przymuszani do pracy w królewskich manufakturach, rozbudowano też „miasto ceramiczne” – cesarski ośrodek Jingdezhen. Porcelana przeznaczona na osobisty użytek cesarza i jego dworu (w odróżnieniu od porcelany przeznaczonej na eksport i rodzimy użytek) była zwana „cesarską” albo też „oficjalną”. Przeważnie tylko ten rodzaj porcelany był sygnowany; H. Li, *Céramique chinoise...*, s. 141, 209.

²⁴ D. Kingery, P.B. Vandiver, *Ceramic masterpieces...*, s. 149–161. W tekście tym znajduje się również skrócony raport z analizy fizykochemicznej talerza. Opis procesu produkcji przedstawiony przez autorów opracowania z pewnością odpowiada technikom zastosowanym przy produkcji talerza gdańskiego.

²⁵ Talerz przedstawiający ptaki pośród wodnej roślinności nad jeziorem, śr. 25,5 cm, G 822, Musée Guimet (Paryż).

Ikonografia przedstawień ptaków wodnych

Temat ikonograficzny wodnego ptactwa, znany już w epoce Tang, jest bardzo bogaty w ciekawe konotacje zarówno z punktu widzenia literatury, jak i sztuk plastycznych. Zgodnie z chińską tradycją dzikie ptaki wodne, które łączą się w pary na całe życie (a więc i kaczki, i gęsi), są symbolem trwałości przyjaźni oraz pożycia małżeńskiego²⁶. Ptaki wędrowne zaś symbolizują rozłąkę i ponowne połączenie – małżonków bądź przyjaciół.

Obowiązki mężczyźni często wymagały czasowej migracji, tak więc w chińskiej literaturze obecny był (również w formie mitów i opowiadań ludowych najbliższych antropologicznym źródłom kultury) motyw podróży na północ, związanej z koniecznością obrony odległych rubieży państwa, stale zagrożonych przez wojowniczych nomadów. Od najdawniejszych czasów wątek ten towarzyszył bohaterom przedstawianym w literaturze i sztuce. Umieszczenie ptaków wodnych w otoczeniu kwiatów lotosu, symbolizujących czystość duchową i ciepłą porę roku (lato), wyrażało życzenie oraz dobrą wróżbę w przyjaźni i pożyciu małżeńskim, ale przypominało też o rozłące bliskich sobie ludzi. Ptaki umieszczano różnie: często w parze bądź w liczbie czterech (w dwóch parach). Niekiedy jeden z ptaków bywał przedstawiony w locie, co mogło sugerować zarówno konieczność rozstania, jak i symbolizować połączenie. Sztuka chińska bowiem, podobnie jak poezja, w przeciwieństwie do konkretnej obrazowości europejskiej barokowej retoryki, lubiła niedomówienia. Wiele jest przykładów literackich powstałych w ciągu kilku tysięcy lat rozwoju kultury Chin. Semantykę przedstawienia wzbogacały również ukryte za obrazami bądź kojarzące się przez bliskoznaczne brzmienie (rymy) słowa. Dla przykładu, ze słowem *lian* 蓮 (lotos) kojarzyło się ze względu na fonetykę słowo *nian* 年 (rok), tworząc tym samym życzenie długowieczności dla szczęśliwych i zgodnych par²⁷. Ze względu na formę i współwystępowanie omawianego tematu malarskiego warto przytoczyć krótki wiersz znajdujący się na wykonanym pod koniec XVIII wieku talerzu²⁸ zdobionym paletą barwną *falangcai* („rodzina różowych”). Obok sceny przedstawiającej cztery dzikie ptaki nad wodą, z których trzy stoją, a jeden poderwał się do lotu, umieszczono następujące wersy:

²⁶ W. Eberhard, *Symboli chińskie...*, s. 77, 100.

²⁷ Wu Tung, *Earth Transformed: Chinese ceramic in the Museum of Fine Arts, Boston*, MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston 2001, s. 100–101.

²⁸ Talerz porcelanowy przedstawiający dzikie gęsi pośród kwiatów i skał, zdobiony naszkliwnie paletą barwną *falangcai*, śr. 16,8 cm, wys. 4,1 cm, datowany na koniec panowania cesarza Qianlonga (1736–1795); 1944-20-386, Philadelphia Museum of Art.

Kiedy jesień wypełnia jeziora i rzeki, wspólnie piją i biesiadują.
Gdy wiatr huczy w zaroślach i trzcinach – odlatują z krzykiem²⁹.

Dekoracja malarska talerza, implikująca wraz z inskrypcjami nieskończoną mnogość znaczeń, staje się złożonym z wielu warstw kalamburem – dworską zabawą intelektualisty i artysty. Tę samą poetycką przenośnię skrywa w sobie znacznie starszy talerz sygnowany imieniem cesarza Jiajinga 嘉靖 (1522–1566), powściągliwie dekorowany podszkliwną malaturą wykonaną błękitnym kobaltem (ryc. 3)³⁰.

Wczesne ujęcie tematu wodnego ptactwa w zbiorach polskich

Pierwsze bardzo ważne obiekty eksportowe (zarówno ze względu na skalę produkcji, jak i jej wpływ na rozwój sztuk innych krajów regionu) były wytwarzane już w epokach dawniejszych (od czasów panowania dynastii Tang), stając się wyznacznikami kanonów piękna i gustów w dawnej Japonii³¹, Korei i Wietnamie. To jednak dopiero za panowania dynastii Yuan 元朝 (1279–1368) i Ming 明朝 (1368–1644) interesujący nas proces zintensyfikował się i w ten sposób to, co było wcześniej testowane przez chińskich ceramików produkujących do innego kręgu kulturowego seladony *qingci*³², teraz dotyczyło porcelany zdobionej podszkliwnie malowanym kobaltem. Należy podkreślić, że w krajach muzułmańskich, a także później w Europie, obiektom importowanym z Chin dodawano niekiedy metalowe okucia lub inkrustowane uchwyty i pokrywy, przystosowujące tym samym chińskie formy do lokalnych potrzeb.

²⁹ 秋滿江湖同飲啄，風喧蘆葦自飛鳴。 Napisowi – podobnie jak na zwojach malarskich – towarzyszą trzy „pieczęcie” – pisane na czerwono znaki kaligrafią naśladującą tzw. pismo pieczętne: 仁和 *renhe* (cnota i harmonia), 碧露 *bilu* (nefrytowa rosa) i 秋杵 *qiuxin* (jesienne liście). Często w formie tej pojawiały się sygnatury z nazwiskiem malarza lub autora poezji. Transkrypcja i przekład K. Sarek.

³⁰ Para talerzy porcelanowych przedstawiających samicę i samca dzikich gęsi, skalę *taibu* oraz jezioro z kwiatami lotosu, śr. 9,8 cm, wys. 2,7 cm, sygnowane: 大明 嘉靖年製 *da Ming Jiajing nian zhi* (1522–1566), 1933.0313.6-7, British Museum, Londyn.

³¹ Ciekawe przykłady chińskich obiektów eksportowanych produkowanych z uwzględnieniem potrzeb i gustów japońskich odbiorców prezentuje wraz z omówieniem zagadnień estetyki i recepcji opracowanie: S. Makariou, T. Degawa, C. Déléry, *Porcelaine. Chefs-d'œuvre de la collection Ise*, Musée Guimet, Paris 2017.

³² Duża kolekcja chińskich seladonów eksportowych z Longquan (seladony *qingci*) do dziś przechowywana jest w Muzeum Pałacu Topkapi w Stambule; R. Krahl, J. Ayers, *Chinese ceramics...*, vol. 1.

W kolekcji Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie znajduje się niewielki talerz (ryc. 4a i 4b), prezentujący ten sam temat ikonograficzny co gdański obiekt³³. Jest on jednocześnie doskonałym przykładem porcelany eksportowej produkowanej na rynki bliskowschodnie. Według dawnych inwentarzy talerz został znaleziony w zdobycznym namiocie wielkiego wezyra Kara Mustafy w roku 1683 i tradycyjnie tworzy komplet z czarką (ryc. 5a i 5b). Oba przedmioty ozdobiono wzorami namalowanymi tlenkiem kobaltu na czerepie pod szkliwem, a ich dodatkową, szczególną dekoracją jest inkrustacja złotem i szlachetnymi kamieniami (w większości szmaragdami)³⁴. Talerzyk i czarka nie są dekorowane tymi samymi typami dekoracji. Nie wiemy, jakie były obyczaje i gusta Kara Mustafy w tym zakresie, lecz można przyjąć, że przedmioty te nie należały pierwotnie do tego samego kompletu, a raczej do kilku czy też wielu odmiennych zestawów znajdujących się w bogatym namiocie wezyra. Wiadomo, że podobną w typie porcelanę posiadał z całą pewnością król Jan III Sobieski³⁵. Omawianą czarkę wykonano w okresie panowania cesarza Jiajinga i można ją datować na drugą połowę XVI wieku³⁶. Metalowe zdobienia wy-

³³ Czarka porcelanowa, inkrustowana, wys. 5,3 cm, śr. 9,5 cm. Talerz porcelanowy, inkrustowany, śr. 13 cm, wys. 5,3 cm, okres panowania cesarza Jiajinga, druga połowa XVI w., MNK XIII-1682/1-2, Muzeum Książąt Czartoryskich (Muzeum Narodowe w Krakowie).

³⁴ Z. Żygulski, *Filiżanka wielkiego wezyra Kara Mustafy* [w:] *Odsiecz Wiedeńska 1863. Tło historyczne i materiały źródłowe. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy*, red. A. Franaszek, K. Kuczman, t. 1, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków 1990, s. 309. Nastąpiła korekta datowania obiektów. W cytowanym źródle – i katalogu muzealnym oraz późniejszych opracowaniach – jako okres powstania czarki i spodka zostały błędnie wskazane lata panowania cesarza Kangxi (1662–1722). Zmiana datowania jest bardzo istotna, gdyż obiekt ten pochodzi z okresu, gdy eksport porcelany do Europy dopiero się zaczynał, tak więc należy do rzadkości. W czasach panowania cesarza Kangxi produkcja porcelany eksportowej dochodziła do olbrzymich, niespotykanych nigdy wcześniej w historii rozmiarów, gdy tymczasem obiekty ze wskazanego okresu są niezmiernie rzadkie, a w polskich zbiorach należą do unikatów.

³⁵ Zob. *Inwentarz Generalny klejnotów, Sreber, Galanterij y Ruchomości różnych tudziez Obrazów, które się tak w Pałacu Willanowskim jako też w Skarbcach Warszawskich* Je. K. Mci znajdowały [...], za: D. Zaslawska, *Czarka ze spodkiem* [w:] *Virtus et splendor. Sztuka w życiu Włochów XIV–XVII w. Wystawa ze zbiorów Fundacji XX. Czartoryskich*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2014, s. 196–197.

³⁶ Analogię stanowią obiekty z okresu cesarza Jianjinga przechowywane w British Museum (Londyn): puzdro z dekoracją dzikich kaczek i kwiatów lotosu (1954.0419.1.a-b), talerz z brzegiem w kształcie płatków kwiatu zdobiony feniksem i ornamentami roślinnymi (Franks.771), talerz z parą ptactwa wodnego pośród lotosów (Franks.322.+); talerz przedstawiający dwie dzikie kaczki nad jeziorem (1933.03.13.6-7); dwie czarki kameryzowane i zdobione wzorem złotej arabskiej (PDF.A.794) i (1904.0714.1). Druga czarka zdobiona jest emaliami naszkliwnymi i inkrustacją w tym samym typie jak krakowska, natomiast pierwsza z wymienionych posiada identyczny schemat kobaltowej dekoracji jak czarka krakowska – różni się jedynie gatunkiem zwierzęcia umieszczonego w podwójnym otoku na dnie czarki oraz nieznacznie wzorem dekoracji złotniczej (zob. też: J. Harrison-Hall, *Catalogue of late Yuan and Ming ceramics in the British Museum*, British Museum Press, London 2001). Trzy inne obiekty przechowywane są w Victoria and Albert Museum (Londyn): na dekorowany kobaltem podszkliwnym talerzyku z brzegami w formie kwiatu

konane w osmańskich warsztatach złotniczych współgrają z pierwotną kobaltową podszkliwną chińską dekoracją oraz kształtem przedmiotów. Na talerzu z brzegiem w formie płatku kwiatu możemy podziwiać omawiany wcześniej motyw kryjącego się pośród lotosów ptactwa wodnego w bardzo tradycyjnym ujęciu tematu.

Rozwój technologii produkcji emalii barwnych

Przed rozwinięciem się technik zdobienia emaliami naszkliwnymi *Kangxi-wucui* i *fa-langcai* najczęściej stosowaną techniką zdobienia przy produkcji porcelany eksportowej było cenione w Chinach dawniej i dziś malarstwo podszkliwnym kobaltem, bowiem przypominało ono malowanie tuszem na papierze. Zdarzało się, że ci sami wielcy malarze, poeci i kaligrafowie sięgali w manufakturze po pędzel nasączony zmieszany z wodą w różnych proporcjach tlenkiem kobaltu (ciemnobrązowym lub prawie czarnym przed wypalem), by kreślić nim prędkie, spontaniczne kreski i znaki pisma na surowym, porowatym, szybko chłonnym farbę czerepie. Technika ta nie dopuszczała omyłki i nie pozwalała na wykonanie poprawek, wymagała tym samym pewności ręki, znajomości wzoru oraz dobrej umiejętności planowania kompozycji na powierzchni naczynia. Zwoje malarskie słynnych mistrzów stawały się niejednokrotnie w Jingdezhen wzorami tworzonych pejzaży i scen rodzajowych, a artyści bywali oddelegowani, by wspierać swoim talentem cesarską manufakturę.

W dekoracji przedstawionej na porcelanie można rozróżnić klasyczne gatunki obecne w malarstwie chińskim, zwanym dziś (w odróżnieniu od malarstwa powstałego pod wpływem sztuki europejskiej) *guo hua* 國畫 (malarstwem narodowym). Odnajdziemy na porcelanie wszelkie tematy i motywy obecne na tradycyjnych zwojach czy malarstwie naściennym: pejzaż, scenę rodzajową z wszystkimi odwołaniami do wyrafinowanej i bogatej w tradycje filozoficzne i literackie kultury. Tak więc na powierzchni obiektów z porcelany – doskonale nadającej się do tego ze względu na gładką powierzchnię – można odnaleźć zarówno przykłady malarstwa w typie

namalowano zbiornik wodny z kwitającymi kwiatami lotosu oraz ryb (C.2-1954); talerz zdobiony leżącymi nad jeziorem czterema ptakami wodnymi – kobaltem na żółtym tle (C.92-1910); trzeci i najważniejszy jest przykład opisanego obszerniej w tekście głównym talerza zdobionego techniką *doucai*, przedstawiającego dwa ptaki wodne pływające w sadzawce pośród kwitnących kwiatów lotosu (C.141-1928). Najważniejsza kolekcja porcelany chińskiej tego okresu zdobiona w Imperium Osmańskim tą samą techniką i stylistyką inkrustacji znajduje się w pałacu Topkapı (Stambuł). Dla przykładu: talerz z brzegiem w kształcie płatków kwiatu, zdobiony motywem czterech dzikich gęsi na stawie z kwitającymi lotosami, datowany na drugą połowę XVI w. (TKS 15/2628); talerz zdobiony wizerunkiem przepiórki (kaczki?) pośród traw, malowany na odwrocie podobnie jak egzemplarz krakowski, datowany na drugą połowę XVI w. (TSK 15/2648); R. Krahl, *Porcelain with Ottoman jewelled decoration* [w:] R. Krahl, J. Ayers, *Chinese ceramics...*, vol. 2, s. 833–875. Większość ilustracji cytowanych obiektów z British Museum dostępnych jest wraz z podstawowymi opisami na stronie: <https://www.britishmuseum.org/collection> (dostęp: 10.04.2023).

naturalistycznym, zwanym *gongbi* 工筆 („precyzyjny pędzel”)³⁷, jak i należącego do wymaganej od literatów umiejętności malarstwa tuszem w typie zwanym *shui-mo* 水墨 („woda-tusz”) oraz wielu innych rodzajów i stylów, do których z czasem dołączyły także te rodzące się w zetknięciu z europejską szkołą sztuk pięknych³⁸.

Paul Grigaut zauważył, że opozycja pomiędzy uniemożliwiającą dokonywanie poprawek techniką malowania na surowym czerepie a malowaniem farbami i emaliami naszkliwnymi, dającymi się ścierać i uzupełniać, przypomina różnice występujące w tradycyjnej sztuce europejskiej między malarstwem *al fresco* i malarstwem sztalugowym. Oczywiście podobne analogie nie tłumaczą tak naprawdę sposobu myślenia azjatyckich mistrzów pędzla, zbliżają nas jednak chociażby częściowo do poznania zakresu problematyki, z jaką mierzyli się twórcy i odbiorcy estetyki z innego kontynentu.

Estetyka a technologia produkcji

Gdy próbujemy poddać analizie pojawiające się na przełomie XVII i XVIII wieku nowe rozwiązania technologiczne, włączając te rozważania w nurt ogólnej refleksji nad środkami wyrazu w sztuce, uświadamiamy sobie, jak wielkie znaczenie w przemianach estetycznych interesującej nas grupy przedmiotów miały ograniczenia techniczne, z jakimi mierzyli się w procesie kreacji twórcy ceramiki. Pojawienie się nowego stylu, kształtu czy gatunku ceramiki (jak np. w przypadku powstania porcelany) zawsze było związane z poprzedzającym je rozwojem technologicznym. To możliwości pozyskania takiej, a nie innej wielkości, formy, faktury powierzchni i koloru wyznaczały główne dominanty estetyki i ograniczały twórcę. Tak więc rozwój środków artystycznych miał swoje źródło również w postępie z zakresu budowy pieców ceramicznych i materiałoznawstwa. W Chinach dość wcześnie³⁹ w porównaniu do innych kontynentów zdobyto umiejętność uzyskania wysokiej temperatury wypалу, a następnie upowszechniono tę wiedzę w innych krajach pozostających w relacjach politycznych i kulturalnych z Państwem Środka. Ta umiejętność była

³⁷ Pelen termin chiński brzmi *gongbibua* 工筆畫 (malarstwo precyzyjnego pędzla), tu istotne jest wykazanie sposobów określania rozmaitych jego odmian i technik, dlatego też podano znaki jedynie na owe określenia.

³⁸ Warto przy tej okazji wspomnieć, że dopiero w drugiej połowie XVIII w., w związku z rozpowszechnieniem newtonowskiej optyki, wenecki teoretyk sztuki Francesco Algarotti (1712–1764) postulował malowanie obrazów olejnych na białym płótnie. Jezuita Giuseppe Castiglione (1688–1766) był jedną z głównych postaci odpowiedzialnych za wprowadzenie zasad malarstwa europejskiego (jak np. perspektywa powietrzna) na dworze cesarskim w Chinach.

³⁹ W tzw. kulturze Henan pojawiły się pierwsze egzemplarze białej ceramiki zawierającej kaolin, wypalanej w temperaturze zbliżonej do 1000°C. Naczynia zwane „białymi wyrobami Shang” datowane są na drugą połowę XII w. p.n.e.; H. Li, *La céramique chinoise...*, s. 30–31, 63.

jednym z głównych motorów postępu sztuki ceramiki w całym rejonie Azji (eksport technologii nastąpił wprawdzie do Korei, później do Japonii). Artyści mogli tworzyć naczynia bardziej trwale i funkcjonalne z powodu ich niskiej porowatości, wysokiej odporności chemicznej i plastyczności materiału. Dzięki szczególnym właściwościom odkrytej w Chinach porcelany oraz prędko postępującemu rozwojowi nowych technik artyści ceramicy skoncentrowali swe starania na estetyce przedmiotów, czyniąc ze swej domeny nie tyle rzemiosło, ile dziedzinę sztuki⁴⁰.

Problemem nierozwiązanym przez wiele stuleci pozostawała kwestia uzyskania dobrych barw farb i emalii naszkliwnych trwale zespolonych z podłożem. Dość wcześnie odkryto, że pierwotnie czarne bądź brunatne matowe tlenki metali przylegają do ceramiki, a po poddaniu ich działaniu wysokiej temperatury trwale zmieniały barwę – często na żywe, atrakcyjne i lśniące kolory. Pojawiały się jednak liczne problemy techniczne. Wielokrotne próby wykazały, że różne barwniki wymagały odmiennej temperatury i czasu wypału. Tak więc podczas gdy jedne farby bądź emalie (jak np. te zawierające kobalt) nie osiągnęły jeszcze właściwej barwy, inne (jak np. żółcie, zielenie i czerwienie) ulegały przepaleniu.

Rozwój technik zdobienia emaliami naszkliwnymi trwał wiele stuleci (pierwsze wzmianki o ich stosowaniu pochodzą z epoki Song). Kulminacyjny moment przypadł na lata 1662–1795 obejmujące panowanie trzech wybitnych mężów stanu, zaliczanych do najznakomitszych władców nowożytnej historii Chin⁴¹. Następujący po sobie kolejno cesarze: Kangxi 康熙 (1662–1722), Yongzheng 雍正帝 (1723–1735) i Qianlong 乾隆帝 (1735–1796)⁴² zastali dynastię Qing 清朝 (zwaną też Dai Qing Diguo 大清帝國 – Cesarstwem Wielkich Qing) już umocnioną przez pierwszych dwóch poprzedników. Mogli więc skoncentrować się na organizowaniu administracji państwa oraz rozwijaniu kultury i sztuki, co też czynili z wielkim zapałem, na powrót przejmując cesarską kontrolę nad produkcją wysokiej klasy ceramiki. Paradoksalnie zniszczenia, jakich doznało „cesarskie miasto ceramiczne” Jingdezhen podczas okresu przejściowego (datowany od końcowych lat panowania ostatniego

⁴⁰ Dziś coraz powszechniej dyskutuje się w środowisku naukowym konieczność przewartościowania obowiązującej od XIX w. hierarchii sztuk, stawiającej na szczycie malarstwo i rzeźbę, na dole zaś wszystko, co zwykle się określać mianem „rzemiosła artystycznego”. Należy podkreślić, że w krajach azjatyckich – a szczególnie w Japonii i Chinach – ceramika jest niezmiernie wysoko cenioną dziedziną sztuki. W Japonii z racji ważnej roli ceremonii parzenia herbaty niektóre naczynia ceramiczne traktowane są z podobnym namaszczeniem jak przedmioty liturgiczne.

⁴¹ *China: the three emperors 1662–1795*, eds. E.S. Rawski, J. Rawson, Royal Academy of Arts, London 2006.

⁴² Podanie pisowni ważnych terminów chińskich znakami – w tym imion cesarzy – wydaje się konieczne, ponieważ transkrypcja jest niedoskonała i mimo wprowadzonych prób standaryzacji zmiennie stosowana przez różnych badaczy na przestrzeni wieków. Przyjmując, że język chiński będzie w niedługiej przyszłości bardziej popularny niż teraz, użycie znaków może się okazać przydatne również dla przyszłych pokoleń badaczy.

cesarza z dynastii Ming do pierwszych lat panowania dynastii Qing⁴³) między dynastiami, miały również aspekty pozytywne. Pozostawione na kilka dziesięcioleci odlegiem zapasy gliny porcelanowej okazały się materiałem czystszy i doskonalszym, gdyż prawie całkowicie zakończył się proces gnilny elementów organicznych zanieczyszczających uprzednio masę ceramiczną. Wielkie zainteresowanie i zamiłowanie cesarza Kangxi do ceramiki spowodowało ponowne uruchomienie intensywnej produkcji i wzniesienie jej na nieznane dotąd wyżyny.

Doucai 斗彩

Należy wspomnieć kilka technik zdobienia, które poprzedziły powstanie palet barwnych *Kangxi wucai* i *falangcai*. Techniki te uważa się niekiedy za etapy przejściowe bądź „boczne ścieżki” rozwoju chińskich technik zdobniczych, choć mają swoją szczególną estetykę i miejsce w historii sztuki. Jedną z nich była mieszana technika zdobienia *doucai* 斗彩 (kolory kontrastujące). Ten styl dekoracji powstał i osiągnął perfekcję w okresie panowania cesarza Chenghua 成化 (1464–1487) z dynastii Ming⁴⁴. W XV wieku po raz pierwszy połączono – znane już wcześniej – naszkliwne emalie barwne z podszkliwnym kobaltem, którym uprzednio wykonano delikatny kontur. Dekorację malarską porcelany uzyskiwano więc w dwóch etapach: w pierw wypalano kobalt umieszczony na surowym czerepie (w temperaturze ok. 1250°C), później raz jeszcze, w niższej temperaturze (800–900°C), utrwalało emalie naszkliwne. Stylu tego nie stosowano nigdy powszechnie ani też przy produkcji eksportowej. Przedmioty zdobione mieszaną techniką *doucai* przeważnie były przeznaczone na dwór cesarski. Przykład owego „stylu dekoracji” widzimy na talerzu (ryc. 6) sygnowanym imieniem cesarza Jiajinga, a więc pochodzącym z podobnego okresu

⁴³ Uczeni różnie wyznaczają ramy tego okresu. Przeważnie zamyka się on symbolicznie w latach 1620–1660, czasem bywa 2 lata przesunięty wstecz bądź też kończy się oficjalnie rozpoczęciem panowania cesarza Kangxi (1662). Te kilkadziesiąt lat w historii porcelany chińskiej charakteryzuje przede wszystkim upadek cesarskiego patronatu (mającego charakter monopolu) i czasowe przejście zarządzania produkcją w ręce rozproszonych prywatnych przedsiębiorców. Niektóre wyroby z tego okresu – zarówno porcelany produkowanej na rodzimy rynek, jak i eksportowej – charakteryzują się niższą jakością. Jednak część warsztatów nadal produkowała w tym czasie wyroby wysokiej klasy. Tak więc okres ten cechuje się różnorodnością artystyczną i jakością oraz odmienną organizacją produkcji, w szczególności brakiem cesarskiego nadzoru albo też wolnością od niego.

⁴⁴ Większość klasycznych opracowań na temat historii ceramiki chińskiej upatruje początków tej techniki, a zarazem stylu dekoracji właśnie w okresie panowania cesarza Chenghua (m.in. D. Lion-Goldschmidt, *La porcelaine Ming*, Office du Livre, Fribourg 1978, s. 23, 99–100, 131), natomiast w innych opracowaniach początki tej techniki zdobienia datowane są na okres panowania cesarza Xuande 宣德帝 (1426–1435); H. Li, *La céramique chinoise...*, s. 335; por. też: S.G. Valenstein, *A Handbook of Chinese Ceramics*, Metropolitan Museum of Art, New York 1989.

jak przedmioty z Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie⁴⁵. Widoczna na nim klasyczna kompozycja malarska przedstawia omówiony wcześniej motyw ikonograficzny wodnego ptactwa pośród kwitnących kwiatów lotosu.

Styl zdobienia porcelana *doucai* z okresu panowania cesarza Chenghua był i jest uważany przez niektórych chińskich historyków estetyki za kulminacyjny punkt rozwoju sztuki ceramicznej w Chinach. Późniejsze odkrycia nowych „cudzoziemskich” barw i ich łączenia bywają określane mianem „degeneracji wielkiej, klasycznej sztuki”. Właśnie dlatego, ze względu na znaczenie dla rozwoju kultury, *doucai* bywa nazywane „stylem dekoracji”, a nie „techniką zdobienia”. Nie powinno się natomiast nazywać *doucai* „paletą barw”, jako że istotą *doucai* jest łączenie wypalanego kobaltu podszkliwnego z różnymi emaliami naszkliwnymi. Ze względu na indywidualny dobór artysty paleta zastosowanych barw bywała bogatsza bądź bardziej powściągliwa – nigdy jednoznacznie określona. Nie jest znany stały zestaw barw używanych w tej palecie, można natomiast wymienić obok innych takie kolory, jak żółty, zielony, czerwony, fioletowy. W późniejszych okresach – szczególnie za panowania miłującego odniesienia historyczne cesarza Yongzhenga – artyści wielokrotnie powracali do tej techniki i dziś jeszcze zdarza się, że jakiś warsztat zdecyduje się stworzyć porcelanę, która w stylu będzie nawiązywać do klasycznej piękności minionych epok⁴⁶.

⁴⁵ Talerz, porcelana zdobiona techniką *doucai* (kobalt podszkliwny, emalie naszkliwne zielona, czerwona i żółta), śr. 22,8 cm; sygnowany imieniem cesarza Jiajinga (1522–1566), (C.141-1928) Victoria and Albert Museum, Londyn.

⁴⁶ Zob. np. *Bol en porcelain doucai («couleurs contrastées») avec médaillons floraux* [w:] S. Makariou, T. Degawa, C. Déléry, *Porcelaine...*, s. 180–181. Widzimy tam czarzkę zdobioną bardzo delikatnie kładzionym kobaltem podszkliwnym (zarówno cienka kreska, jak i jasny ton kobaltu) połączonym z emaliami naszkliwnymi w stonowanych barwach: czerwieni, zieleni, fioleto oraz zielono-żółtym. Na marginesie warto zauważyć, że ową „technikę mieszaną” stosowano i do dziś się stosuje w procesie zdobienia przedmiotów dekoracją należącą do jednego z najbardziej popularnych stylów – tzw. stylu Imari. W tym przypadku inwencji japońskich artystów zawdzięczamy połączenie pochodzącego z pierwszego wypału, głębokiego w odcieniu kobaltu podszkliwnego, który stanowi często główną dominantę kolorystyczną przedmiotu z wzorami malowanymi farbami naszkliwnymi na bazie tlenku żelaza i złotem. Na jednym z dużych talerzy ze zbiorów Musée Guimet (Paryż) zdobionym stylem Imari umieszczono przedstawienie ikonograficzne zapożyczone z chińskiego repertuaru – młode Japonki wędrujące księżycową nocą po pomoście, a pośród nadwodnej roślinności widzimy również dzikie gęsi. „Talerz przedstawiający kurtyzanę z pomocnicą nad jeziorem Omi” datowany jest na lata 1690–1740 (EG 665) i został wykonany w ośrodku ceramicznym Arita. Jezioro Taihu zostaje zastąpione jeziorem Omi, ale ukryty przekaz symbolizowany przez dzikie gęsi pozostaje podobny: kobieta w asyście służki udaje się na miłą schadzki z ukochanym.

Wucai 五彩

Kolejny moment przejściowy stanowiło opracowanie palety barwnej *wucai* 五彩 (pięć barw). Również w tym przypadku pierwsze sztuki ceramiki zdobione tą techniką pojawiają się za panowania cesarza Jiajinga, ale uznaje się, że jej pełen rozkwit przypada na okres panowania cesarza Wanli 萬曆 (1573–1619)⁴⁷. Podstawę tej gamy kolorystycznej tworzy pięć barw emalii naszkliwnych: czerwony (określany czasem mianem „pomidorowego”⁴⁸), żółty, turkusowy, różne odcienie zielonego i kolor bakłażana, które są wzbogacane o kobalt (kładziony podszkliwnie). Różnica między *doucai* a *wucai* polega właśnie na potraktowaniu podszkliwnego kobaltu: w drugim przypadku uzupełnia on dekorację, a nie stanowi jedynie konturu okalającego inne barwy jak w *doucai*. Również tu lista kolorów nie była zamknięta. W zależności od gustu zamawiającego i inwencji twórców pojawiały się różne warianty, zaś cechą charakterystyczną tej palety barw była intensywność kolorów i powstające przez to intensywne kontrasty. W większości ważniejszych zbiorów europejskich odnotowujemy niewielkie grupy bądź pojedyncze obiekty zdobione emaliami naszkliwnymi zaliczanymi do tej palety barw (w znakomitej większości pochodzą one z okresu panowania cesarza Wanli bądź początkowego okresu panowania cesarza Kangxi). Jedna waza z nakrywą znajduje się również w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku⁴⁹.

Kangxi wucai 康熙五彩

Bezpośrednią kontynuacją *wucai* 五彩 jest stanowiąca centralny punkt niniejszych rozważań paleta barwna emalii naszkliwnych zwana *Kangxi wucai* 康熙五彩 (paleta pięciu barw Kangxi), gdyż jej odkrycie przypada na czasy panowania cesarza Kangxi. W stosunku do poprzedzającej ją palety emalii naszkliwnych *wucai* nastąpiła zmiana wynikająca nie tylko z kwestii technologicznych, lecz także ze zmieniającego się podejścia do estetyki.

O zmianie gustów w epoce wielkiego i panującego długie lata władcy świadczy inna nazwa używana czasem do określenia teoretycznie tego samego zestawu barw ceramicznych: *sunsacai* 素三彩 (barwy powściągliwe). Według chińskich źródeł istota zmiany oscyluje wokół czerwonej barwy. Traci ona bowiem swoją ostrą intensywność znaną z klasycznej *wucai* na rzecz tonów bardziej łagodnych i miękkich. Analizując jednak azjatyckie zasoby i opisy muzealne, można dojść do wniosku, że określenie *sunsacai* jest zasadne w odniesieniu do wyrobów produkowanych na chiński rynek wewnętrzny, różniących się zauważalnie kolorystyką od znanych nam wyrobów eksportowych. Paletę barw podobną do *sunsacai* możemy zresztą obserwować na powstałych w tym samym okresie w Japonii wyrobach Ko-Kutani

⁴⁷ D. Lion-Goldschmidt, *La porcelaine Ming...*, s. 159.

⁴⁸ M. Beurdeley, *La céramique chinoise*, Editions d'art Charles Moreau, Paris 2005, s. 196.

⁴⁹ Nr inw. MNG/SD/988/CS, w zbiorach przed 1945 r.

古九谷 (Starego Kutani). Jest to wyraźny dowód, iż recepcja tych samych odkryć technologicznych przebiegała odmiennie w różnych krajach Azji. Jednocześnie też, gdy w Europie zachwycono się kontrastowym bogactwem barw i ich intensywnością, azjatyccy esteci woleli stonowane i bardziej powściągliwe zestawienia.

Mimo odmienności gustów kontakt i wymiana kulturowa, zwłaszcza z uczonymi z kręgu kultury Zachodu, rozpoczęte intensywnie w czasach panowania dynastii Ming miały olbrzymi wpływ zarówno na postępujące bardzo powoli wzajemne poznawanie się, jak i na nowe rozwiązania w produkcji ceramiki. Misjonarze, pośród których jednym z najznajniejszych był włoski jezuita Matteo Ricci (1552–1610), podczas swej oficjalnej misji rozpoczętej w roku 1582 po raz pierwszy w imieniu Starego Kontynentu nawiązali stabilne relacje polityczne z cesarstwem, co umożliwiło rozwój handlu, rozpoczynając trwający do dziś intensywny proces wzajemnego poznawania się kultur, a w konsekwencji również wymiany technologicznej⁵⁰.

Odmiany *Kangxi wucai* i zmiany w modzie

Paleta barwna *Kangxi wucai* i powiązane z nią rozmaite style dekoracji zdobyły wielką popularność poza granicami Chin. Ze względu na jej długie trwanie przedmioty z tej grupy przedstawiają różnorodny poziom artystyczny i *de facto* różne style dekoracji malarskiej. Moda ta trwała kilkadziesiąt lat, a prócz tego jeszcze w XIX wieku zamawiano repliki oraz uzupełnienia dawnych serwisów i zestawów kominkowych.

W Muzeum Narodowym w Oslo⁵¹ przechowywany jest zespół wartych szczególnej uwagi obiektów (ryc. 8 i 9), reprezentujących jeden z najciekawszych stylów malarskich, jakie możemy wyodrębnić nie tylko w ramach palety barwnej *Kangxi*

⁵⁰ Wcześniej Europejczycy dysponowali skąpyimi zapiskami podróżników i kronikarzy, z których najobszerniejszym rzecz jasna i najbardziej znanym był „Milion” Marco Polo (*Le Devisement du Monde*, ed. M. Eusebi, E. Burgio, Edizioni Ca’ Foscari Digital Publishing, Venezia 2018). Wraz z założeniem misji jezuickich systematycznie zaczęły napływać listy zawierające obszerne relacje dotyczące działania i sposobu życia w Chinach. Powstawały też opracowania dotyczące poszczególnych dziedzin sztuki czy aspektów życia codziennego i politycznego. Istnieje obszerna literatura opisująca rolę jezuitów na dworze cesarskim oraz ich wpływy na relacje międzykulturowe i poszerzenie wiedzy na temat Chin na Starym Kontynencie. Dla przykładu warto wymienić: *Europa und die Kaiser von China 1240–1816*, hrsg. von H. Budde, Berliner Festspiele, Frankfurt 1985; *From Beijing to Versailles: artistic relations between China and France*, Hong Kong Museum of Art i Musée national des arts asiatiques-Guimet, Hong Kong 1997; M. Fontana, *Matteo Ricci. Un gesuita alla corte dei Ming*, Mondadori, Milano 2005; Wu Huiyi, *The Observations We Made in the Indies and in China*, „East Asian Science, Technology, and Medicine” 2017, no. 46, s. 47–88.

⁵¹ Wazon, porcelana zdobiona paletą barwną *Kangxi wucai*, wys. 46,3 cm, śr. 14,9 cm, (OK-03386), Nasjonalmuseet (Oslo), niesygnowany, datowany ok. 1700 r., czasy panowania cesarza Kangxi; talerz, porcelana zdobiona paletą barwną *Kangxi wucai*, śr. 35,8 cm, (OK-03447), Nasjonalmuseet (Oslo), czasy panowania cesarza Kangxi, ok. 1700 r.; pojemnik na pędzle, porcelana zdobiona

wucai, lecz pośród wszystkich innych stylów dekoracji reprezentowanych na ceramice chińskiej w ogóle. Talerz, wazon i pojemnik na pędzle stanowią analogię do talerza pochodzącego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku (ryc. 1), ze względu na podobne wykonanie elementów (np. sposób kładzenia pozłoty na wypukłe, reliefowo malowane płatki kwiatów i liście) (ryc. 9). Gdy przyjrzymy się uważnie roślinom i kwiatom, dostrzeżemy motyw *vanitas*: wątek przemijania nie jest już tylko zasygnalizowany zmiennością pór roku, dających się odczytać dzięki zmieniającym się sezonowo roślinom, lecz także ukazany – podobnie jak w niderlandzkiej martwej naturze – na przykładzie pogryzionych przez robaki liści.

Dla porównania warto wskazać jeszcze jeden obiekt ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku: czworoboczny wazon w typie zwanym *fang bang chui ping* 方棒锤瓶, z motywem ikonograficznym „kwiatów czterech pór roku”⁵² (ryc. 10), stanowiący przykład zdecydowanie bardziej konwencjonalnego i powszechnie występującego ujęcia tego samego tematu, lecz poziom i jakość wykonania każą sądzić, że pochodzi on z cesarskiego pieca, co czyni z niego wielką rzadkość w polskich zbiorach. Należy podkreślić, że obiekt ten jest wyjątkowo sygnowany imieniem cesarza Kangxi (ryc. 10a), co nie było regułą w produkcji porcelany eksportowej tego okresu i co również zwiększa jego wartość historyczną.

By zamknąć niniejsze rozważania i zwrócić przy tym uwagę na gusta, jakie pojawiły się w Chinach wraz z zastępowaniem pełnej palety *Kangxi wucai* kolejnymi stylami dekoracji, warto porównać dwa talerze wykonane w pierwszej ćwierci XVIII wieku. Oba przedstawiają znany nam temat ikonograficzny: ptactwo wodne na sadzawce z kwitnącymi kwiatami lotosu. W przeciwieństwie do powściągliwej dekoracji talerza gdańskiego (ryc. 1) ich brzegi ozdobiono bogatą bordiurą – rodzajem wieńca z wplecionymi węń postaciami taoistycznych Ośmiu Nieśmiertelnych. Pierwszy z talerzy jest datowany jest na lata panowania cesarza Kangxi i należy jeszcze do grupy *Kangxi wucai*, choć tak samo jak gdański talerz ma cechy pośrednie pomiędzy dwiema paletami barwnymi⁵³. Drugi zaś, wykonany już za czasów

paletą barwną *Kangxi wucai*, wys. 12,4 cm, (OK-03416), Nasjonalmuseet (Oslo), czasy panowania cesarza Kangxi, ok. 1700 r.

⁵² Wazon czworoboczny *fang bang chui ping* 方棒锤瓶 z dekoracją „kwiaty czterech pór roku”, porcelana zdobiona paletą barwną *Kangxi wucai* (kontury malowane czernią, emalie naszkliwne: zielona w dwóch odcieniach, błękitna, czerwona, jasnożółta, kolor fioletowo-szary), wys. 52 cm, MNG/SD/979/CS, Muzeum Narodowe w Gdańsku, sygnowany sześcioma znakami na spodzie: 大清康熙年製 *Da Qing Kangxi nian zhi* (wykonano za panowania cesarza Kanxi z wielkiej dynastii Qing), datowany na lata 1710–1720. Podobne do niego wazon, pozbawione jednak sygnatury, należą do bardzo ważnego zespołu porcelany dalekowschodniej z tego okresu, umieszczonej w oryginalnym drewnianym postumencie w pałacu Ca’ Rezzonico w Wenecji; M. Jaźwińska, A. Pudlis, *Porcellane orientali...*, s. 19.

⁵³ Talerz przedstawiający kaczki mandarynki na stawie pełnym kwitnących lotosów, porcelana zdobiona emaliami naszkliwionymi z palety barwnej *Kangxi wucai*, śr. 22,3 cm, datowany na panowanie cesarza Kangxi, brzeg talerza zdobiony bogatą bordiurą przedstawiającą Ośmiu

następcy Kangxi, w okresie niedługiego, lecz fascynującego z punktu widzenia historii porcelany panowania cesarza Yongzhenga, prezentuje pełną gamę wczesnej palety *falangcai*, której powstanie, geneza i dalszy rozwój wymagają obszerniejszego i bardziej szczegółowego omówienia⁵⁴.

Estetyka podwójnej obcości

Dzięki wspomnianej wcześniej działalności naukowej i publicystycznej zakonu jezuitów oraz późniejszych uczonych „puste miejsca na mapie”, związane z brakiem wiedzy na temat faktycznych zasad funkcjonowania chińskiego społeczeństwa, jego obyczajów, kultury, wierzeń i języka, stopniowo się wypełniały, a wiedza wypierała fantastyczne wyobrażenia. Jednakże Wschód i Zachód nigdy tak naprawdę nie zbliżyły się do siebie sposobem rozumienia i przeżywania sztuki. Doskonałym tego przykładem jest właśnie specyficzna recepcja produkcji artystycznej⁵⁵.

Jak zasygnalizowano we wstępie, obiekty zaliczane do porcelany eksportowej różniły się znacznie od tych produkowanych na rodzimy użytek chińskiego dworu i elit kraju. Nie spotykało się bowiem, i przeważnie do dziś nadal nie spotyka w chińskich ani japońskich domach, przedmiotów analogicznych do tych, których przeznaczeniem w dawnych wiekach był eksport do Europy⁵⁶. Tak więc zarówno kształty, zastosowanie, miejsce w kulturze, jak i wszelkie konotacje – od religijnych po literackie – dla chińskich odbiorców⁵⁷ były niezrozumiałe, gdy pochodziły

Nieśmiertelnych. Zestaw sześciu podobnych talerzy o różnej średnicy, należących pierwotnie do zbiorów medycejskich, przechowywany jest w Palazzo Pitti, w Museo degli Argenti: N. 1244 (śr. 39 cm), N. 1445 (śr. 32,5 cm), N. 1246-7 (28,5 cm), N. 1248-9 (25 cm); zob. F. Morena, *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Giunti Editore, Firenze 2005, s. 209.

⁵⁴ Talerz przedstawiający kaczkę mandarynki na stawie pełnym kwitnących lotosów, porcelana zdobiona emaliami naszkliwnymi z palety barwnej *falangcai*, śr. 22,3 cm, datowany na panowanie cesarza Yongzhenga, brzeg talerza zdobiony bogatą bordiurą przedstawiającą Ośmiu Nieśmiertelnych.

⁵⁵ Pierwsze obiekty wyprodukowane w Chinach na zamówienie Europejczyków ze szczególnymi instrukcjami powstały na rynek portugalski i pochodzą z okresu poprzedzającego oficjalne utworzenie misji jezuickiej przy cesarskim dworze. Pierwsi portugalscy kupcy zostali wpuszczeni do portu w Kantonie w roku 1513; zob. M. Rinaldi, *Kraak porcelain. A Moment in the History of Trade*, Bamboo Publishing, London 1989; A. Varela Santos, *Portugal na Porcelana da China*, vol. 1, Artemágica, Lisboa 2009.

⁵⁶ Chińscy i japońscy badacze zmuszeni są często pracować nad historią własnej sztuki eksportowej na podstawie zbiorów znajdujących się w muzeach europejskich czy amerykańskich, ze zrozumiałych bowiem względów produkty przeznaczone na eksport nie zostawały w ich kraju.

⁵⁷ Dodatkowy problem stanowi przerwanie tradycji i ciągłości kulturowej przez dekadę rewolucji kulturalnej (1966–1976).

z europejskich wzorników. Jak pisał o tym zagadnieniu 80 lat temu brytyjski uczo-ny, powołując się na przykład typowej butli o klasycznym chińskim kształcie, zdo- bionej jednakże obcą gustowi ówczesnych Chińczyków paletą barw *falangcai*: „Dziś zarówno kształt, jak i dekoracja naszego nowego nabytku [butli] wydają się nam typowo chińskie. Jednak do XVIII wieku dla chińskiego purysty naprawdę chiński pozostawał jedynie jego powściągliwy zarys, z podobnym do kuli ziemskiej brzuś- cem i wysoką, smukłą szyjką, tak doskonale wymodelowaną, by utrzymać jedną lub dwie kwitnące gałęzie drzew. Tylko w konturze chiński kolekcjoner rozpoznawał cichą doskonałość rytmu, którą kojarzył z wielką sztuką: dla niego kolory były «cu- dzoziemskimi barwami» (*yang ts' ai*⁵⁸), tak egzotycznymi, jak dla Davida Garricka lub Marie-Christine von Saxe-Teschen [były] komiczne figurki «Buddów» z Derby czy z Miśni»⁵⁹.

Zestawiając oba omówione style występujące w obrębie tej samej palety barw, możemy jednocześnie zrozumieć, że odbiór tych samych elementów dekoracji, mo- tywów i technik zdobienia, a w szczególności ich kompozycji, w miejscu produkcji porcelany był całkowicie odmienny niż na europejskich salonach. Ciekawości towa- rzyszył często zachwyt, a niekiedy poczucie zdegustowania. Warto jest dla kontrastu przytoczyć wyobrażenie współczesnej nam chińskiej uczonej o europejskiej recepcji sztuki chińskiej w Europie wieku XVIII. Ukazuje nam ono, jak odmienna od naszej własnej oceny może być nie tylko sama recepcja „obcej” sztuki, ale też jak może być zniekształcony (podług naszej opinii) obraz kultury europejskiej, widzianej z ze- wnętrza: „Moda na chińską porcelanę, która ogarnęła Europę w XVIII wieku, stała się ważnym medium wprowadzającym chińską kulturę i sztukę na Zachód. Gładka, wyrafinowana faktura, artystyczne kształty i drobiazgowa dekoracja chińskiej porce- lany były dla zdominowanej przez styl barokowy sztuki europejskiej niczym powiew świeżości wprowadzający nowy, lżejszy i bardziej figlarny styl rokoko”⁶⁰.

⁵⁸ Oryginalna transkrypcja za autorem tekstu.

⁵⁹ „To us today, both the shape and the decoration of our new acquisition seem typically Chinese. Yet to the eighteenth century Chinese purist, only the outline, so restrained, with its globe-like body and its tall slender neck exquisitely modelled to hold one or two flowering tree branches, was really Chinese. Only in the contour did the Chinese collector recognize the quiet perfection of rhythm which he associated with great art: to him the colors were «foreign colors» (*yang ts' ai*), as exotic as the comic opera Buddhas from Derby or Meissen were to David Garrick or Marie-Christine of Saxe-Teschen”; P.L. Grigaut, *A famille rose bottle vase*, „Bulletin of the De- troit Institute of Arts” 1949, vol. 28, no. 2 s. 36. Należy dodać drobny komentarz: kształt owej butli według Chińczyków jest naśladownictwem kształtu księżycy w pełni, nie kuli ziemskiej, jak sądzi autor cytatu.

⁶⁰ „The vogue for Chinese porcelain which swept Europe in the 18th century was an important vehicle to introduce Chinese art and culture to the west. The smooth, refined texture, artistic shapes, and meticulous decoration of Chinese porcelain came like a breath of fresh air to the art of Europe, dominated as it had been by the Baroque style, and ushered in the new, lighter, and more playful Rococo style”, Yang Guimei, *An illustrated brief history...*, s. 111.

Jak wiadomo, przybyli do Chin Europejczycy odgrywali aktywną rolę w procesie powstawania ceramiki przeznaczonej na eksport i sprzedaż na Starym Kontynencie. Ich sugestie dotyczyły kształtów zamawianych naczyń (przywożono srebrne bądź drewniane modele nieznanymi w Chinach przedmiotów), wzorów dekoracji, a także wchodziły w zakres wzbogacania i modernizacji produkcji (jak rozwiązania z dziedziny chemii czy technik emalierskich). Wszystkie te innowacje czyniły z porcelany eksportowej nowy fascynujący koneserów gatunek. Jednakże jego odbiór w sensie powszechnym był *de facto* utrudniony zarówno w Europie, jak i w samej Azji. Te same przedmioty na obu kontynentach budziły i zachwyty, i niechęć. Co ciekawe, po ponad 400 latach od powstania pierwszych obiektów *chine de commande* (włączając w to produkcję z początku XVI wieku, tworzoną na zamówienie Portugalczyków) ta specyficzna sytuacja wcale się nie zmieniła. Teoria sztuki obu kultur ani nie uporała się, ani wręcz nawet nie zmierzyła jeszcze z owym zagadnieniem „podwójnej” albo też „wzajemnej obcości” tego typu obiektów. W ontologii sztuk zajmują więc nadal miejsce osobne: nie tyle opisane, ile *de facto* wydzielone poza nawias kultur właściwych Europy i Chin oraz Japonii⁶¹.

Ciekawe i wiele wnoszące do poznania i zrozumienia owej przewrotnej ontologicznie sytuacji chińskiej porcelany eksportowej są badania nad gustem konkretnych epok i czasów⁶². Analizy dawnych inwentarzy i (skąpego) materiału ikonograficznego okazują się jednak niewystarczające przy wciąż zauważalnym niedostatku publikacji na temat obszerniejszych zestawów będących świadectwem recepcji importu z Chin w domach królewskich, książęcych i miejskich w interesujących nas tutaj XVII i XVIII wiekach. W obszarze tym nadal można oczekiwać nowych ustaleń i odkryć.

Literatura

- Arapova T. (Арапова Т.), *Kitajskii farfor v sobranii Ermitaza. Konets XIV – pervaiia tret XVIII v. (Kumaückii farfor v sobranii Ermitaza)*, Leningrad 1977.
- Beurdeley M., *La céramique chinoise*, Editions d'art Charles Moreau, Paris 2005.
- Budde H. von (hrsg.), *Europa und die Kaiser von China 1240–1816*, Berliner Festspiele, Frankfurt 1985.
- Castelluccio S., *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Éditions Monelle Hayot, Château de Saint-Rémy-en-l'Éau 2013.
- Colomban Ph., Zhang Yizheng, Zhao Bing, *Non-invasive Raman analyses of Chinese huafalang and related porcelain wares. Searching for evidence for innovative pigment technologies*, „Ceramics International” 2017, vol. 43, issue 15.
- Eberhard W., *Symbole chińskie. Słownik*, Universitas, Kraków 2007.

⁶¹ Do wniosku takiego można dojść, analizując teksty naukowe prezentujące całościowe, panoramiczne ujęcie historii ceramiki w Europie i Azji.

⁶² Zob. np. S. Castelluccio, *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Éditions Monelle Hayot, Château de Saint-Rémy-en-l'Éau 2013.

- Eusebi M., Burgio E. (eds.), *Le Devisement du Monde*, Edizioni Ca' Foscari Digital Publishing, Venezia 2018.
- Fontana M., *Matteo Ricci. Un gesuita alla corte dei Ming*, Mondadori, Milano 2005.
- From Beijing to Versailles: Artistic relations between China and France*, Hong Kong Museum of Art i Musée national des arts asiatiques-Guimet, Hong Kong 1997.
- Grigaut P.L., *A famille rose bottle vase*, „Bulletin of the Detroit Institute of Arts” 1949, vol. 28, no. 2.
- Harrison-Hall J., *Catalogue of late Yuan and Ming ceramics in the British Museum*, British Museum Press, London 2001.
- Huiyi Wu, *The Observations We Made in the Indies and in China*, „East Asian Science, Technology, and Medicine” 2017, no. 46.
- Jacquemart A., Le Blant E., *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*, J. Techener Libraire, Paris 1861–1862.
- Jaźwińska M., Pudlis A., *Porcellane orientali della Fondazione Musei Civici di Venezia*, „Bollettino dei Musei Civici Veneziani” 2016/17, no. 11–12, III serie.
- Kilarska E., *Ceramika dalekowschodnia [w:] Straty wojenne Muzeum Miejskiego i Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Gdańsku*, t. 3, *Straty w dziedzicinie ceramiki*, red. M. Stempowska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2007.
- Kingery D.W., Vandiver P.B., *Ceramic Masterpieces: Art, structure, and technology*, The Free Press, New York – London 1986.
- Krahl R., Ayers J., *Chinese ceramics in the Topkapı Sarayı Museum Istanbul. A complete Catalogue*, vol. 1–3, Sotheby, London 1986.
- Li He, *Chinese Ceramics: The new standard guide*, Gardners Books, London 2006.
- Li He, *La céramique chinoise*, L'Aventurine, Paris 1996.
- Lion-Goldschmidt D., *La porcelaine Ming*, Office du Livre, Fribourg 1978.
- Madsen A.D., White C.L., *Chinese Export Porcelains*, Routledge, London 2009.
- Makariou S., Degawa T., Déléry C., *Porcelaine. Chefs-d'œuvre de la collection Ise*, Musée Guimet, Paris 2017.
- Morena F., *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Giunti Editore, Firenze 2005.
- Rawski E.S., Rawson J. (eds.), *China: The three emperors 1662–1795*, Royal Academy of Arts, London 2006.
- Rinaldi M., *Kraak porcelain: A Moment in the History of Trade*, Bamboo Publishing, London 1989.
- Varela Santos A., *Portugal na Porcelana da China*, vol. 1–4, Artemágica, Lisboa 2009.
- Valenstein S.G., *A Handbook of Chinese Ceramics*, Metropolitan Museum of Art, New York 1989.
- Wu Tung, *Earth Transformed: Chinese ceramic in the Museum of Fine Arts, Boston*, MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston 2001.
- Yang Guimei, *An illustrated brief history of Chinese Porcelain: history, culture, aesthetics*, trans. A. Hardie, Shanghai Books, New York 2021.
- Zaslawska D., *Czarka ze spodkiem [w:] Virtus et splendor. Sztuka w życiu Włochów XIV–XVII w. Wystawa ze zbiorów Fundacji XX. Czartoryskich*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2014.
- Żygulski Z., *Filizanka wielkiego wozyna Kara Mustafy [w:] Odsiecz Wiedeńska 1863. Tło historyczne i materiały źródłowe. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy*, red. A. Franaszek, K. Kuczman, t. 1, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków 1990.

SUMMARY

THE DEVELOPMENT AND FEATURES OF THE PALETTE OF COLOURS *KANGXI WUCAI* 康熙五彩 AND *FALANGCAI* 珐琅彩

PART 1: A MEETING OF CULTURES AND AN AESTHETIC OF DOUBLE FOREIGNNESS

This essay focusses on issues connected with research into the history of exported porcelain from the Far East. To this end, it discusses the literary context of the expressions “the family of roses” and “the family of greens,” and also the genesis, main features, and current terminology relating to the two most widespread techniques of glaze-painting decoration (*Kangxi wucai* 康熙五彩 and *falangcai* 珐琅彩).

The article discusses the most important techniques of decoration that preceded the development of the *Kangxi wucai* palette and the relations between technological development and the taste of the period. It also indicates the important items in Polish collections, especially in the National Museum in Gdańsk. From the holdings of this museum, the author selects a plate decorated with wild geese on Lake Taihu. An analysis of the plate – with regard to the technology of its production, aesthetics, and iconography – is the main element in the article. Polish items are presented in the context of important European collections: the British Museum, the Victoria and Albert Museum, the Musée Guimet, the National Museum in Oslo, and the Museo Correr in Venice.

The author formulates a new term in art theory: the aesthetics of double foreignness. It makes it possible to give a name to a phenomenon that develops in the process of reception and analysis of objects produced in one developed and isolated civilization, intended for and commissioned by a second civilization.



Ryc. 1. Talerz porcelanowy zdobiony emaliami naszkliwnymi w palecie barwnej *Kangxi wucai*, pierwsza ćwierć XVIII w., MNG/SD/1529/CS, Muzeum Narodowe w Gdańsku; 1a. przód talerza; 1b. tył talerza; 1c. fragment reliefowej bordiury; 1d. fragmenty kwiatu lotosu czerwono-różowego; 1e. fragment kwiatu lotosu żółto-złotego



2



3



4a



4b

Ryc. 2. Talerz porcelanowy zdobiony emaliami naszkliwymi w palecie barwnej *Kangxi wucai*, okres panowania cesarza Kangxi, 1713 r., Musée national des arts asiatiques – Guimet, Paris, inv. G 822, © RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier

Ryc. 3. Talerz, porcelana błękitno-biała *qing-hua*, okres panowania cesarza Jiajinga (1522–1566), 1933.0313.6-7, British Museum, Londyn

Ryc. 4. Talerz, porcelana błękitno-biała *qing-hua*, kameryzowana, okres panowania cesarza Jiajinga (1522–1566), druga połowa XVI w., MNK XIII-1682/1-2, Muzeum Księżąt Czartoryskich w Krakowie; 4a. przód talerza; 4b. spód talerza



Ryc. 5. Czarka, porcelana błękitno-biała qing-hua, kameryzowana, okres panowania cesarza Jiajinga, druga połowa XVI w., MNK XIII-1682/1-2, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie; 5a. strona zewnętrzna czarki; 5b. wnętrze czarki

Ryc. 6. Talerz porcelanowy zdobiony techniką *doucai*, okres panowania cesarza Jiajinga, C.141–1928, Victoria and Albert Museum, Londyn

Ryc. 7. *Famille verte*. *Chine*, Julesa Jacquemart (1837–1880), plansza nr IV (źródło: A. Jacquemart, E. Le Blant, *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine*, Paris 1861–1862. Z lewej strony u góry widnieje błędnie umieszczona w tym kontekście japońska czarka w typie Kyo-yaki)



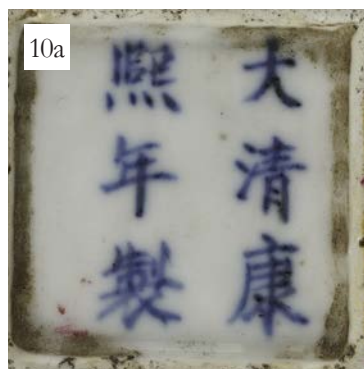
Ryc. 8. Duży talerz, wazon i pojemnik na pędzle zdobione emaliami naszkliwnymi w paletce barwnej *Kangxi wucai*, okres panowania cesarza Kangxi, pocz. XVIII w., Nasjonal Museet (Oslo) (fot. Larsen, Frode/Teigens Fotoatelier)



9



10



10a

Ryc. 9. Wazon porcelanowy zdobiony emaliami naszkliwnymi w paletce barwnej *Kangxi wucai*, okres panowania cesarza Kangxi, pocz. XVIII w., wys. 46,3 cm, śr. 14,9 cm, OK-03386 Nasjonal Museet (Oslo) (fot. Larsen, Frode/Teigens Fotoatelier)

Ryc. 10. Wazon porcelanowy czworoboczny *fang bang chui ping* zdobiony emaliami naszkliwnymi w paletce barwnej *Kangxi wucai*, czasy panowania cesarza Kangxi, MNG/SD/979/CS, Muzeum Narodowe w Gdańsku; 10a. sygnatura na spodzie wazonu: “大清康熙年製” *Da Qing Kangxi nian zhi*