ALEKSANDRA KAJDAŃSKA

TRANSKULTUROWE I KOSTIUMOLOGICZNE ZNACZENIE KSIĘGI UBIORU NA PRZYKŁADZIE HISZPAŃSKIEGO *BOXER CODEX* W NOWOŻYTNEJ EUROPIE

Pamięci moich nauczycieli:
Edwarda Kajdańskiego (1926–2020)
Profesor Anny Sieradzkiej (1949–2023)

Wprowadzenie

Boxer Codex to bogato ilustrowany rękopis z końca XVI wieku (1574–1590), zawierający opisy strojów i obyczajów ludności zamieszkującej nie tylko tereny ówczesnych Filipin, ale także regiony zachodniego Pacyfiku i Azji Południowo-Wschodniej. Napisany w języku hiszpańskim dokument jest najwcześniejszym tego typu świadectwem przybycia na te tereny Hiszpanów, chcących rozwijać swoje zamorskie imperium na tle rywalizacji z Holendrami i Portugalczykami. Sam manuskrypt składa się z 306 arkuszy z papieru ryżowego (ponumerowanych recto i verso, co daje 612 stron). W tym 197 stron jest pustych, co może świadczyć o niedokończonym charakterze pracy. Badacze wskazują też na kilka ubytków stron oraz kilka dodanych być może przez ostatniego właściciela dzieła. Manuskrypt zawiera także 97 stron kolorowych ilustracji przedstawiających postacie w strojach charakterystycznych dla mniejszości zamieszkujących Filipiny i Azję Południowo-Wschodnią oraz bóstwa mitologii chińskiej. Wykonane one zostały na chińskim papierze ryżowym przez chińskiego artystę lub kilku chińskich artystów rezydujących w Manili na Filipinach. Z tego powodu wcześniej kodeks został określony jako *Sino-Spanish Codex* w katalogu biblioteki Lilly Library (Bloomigton)[1], w której obecnie jest on przechowywany.

DOI: 10.4467/23538724GS.23.033.19028
ORCID: 0009-0003-6030-7717

[1] Indiana University Digital Library, https://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=h#ps://purl.dlib.indiana.edu/iudl/1general/mets/VAB8326&page=1 (dostęp: 31.05.2023).

Celem artykułu jest zaprezentowanie manuskryptu znanego na świecie jako *Boxer Codex* i propozycja nowego spojrzenia na ten dokument pod względem kostiumologicznym z uwzględnieniem popularnych w ówczesnej Europie ksiąg ubioru, które w zależności od przyczyny powstania miały pełnić różne funkcje w obiegu komunikacji. Jak twierdzi historyk globalizacji Giorgio Riello, księgi ubioru miały za zadanie przedstawiać świat, w którego centrum była Europa, ale jednocześnie ten „europejski świat" był otwarty na poznawanie nowych nieznanych miejsc i ich lokalnych powiązań[2]. Księgi ubioru zatem informowały czytelników o relacjach globalnych (w przypadku BC zapoznanie się z Filipinami) i lokalnych (opisy czy ilustracje przedstawiające nieznane mniejszości zamieszkujące dane tereny). Podobne prace nie były tylko zjawiskiem znanym wyłącznie w Europie, ale też w Chinach, gdzie miały przede wszystkim znaczenie strategiczne.

Odkrycie manuskryptu i stan badań

Nazwa *Boxer Codex* pochodzi od nazwiska jego ostatniego właściciela profesora Charlesa Ralpha Boxera (1904–2000), wybitnego angielskiego historyka imperiów holenderskiego i portugalskiego oraz specjalisty w dziedzinie sztuki i historii Dalekiego Wschodu[3]. W 1947 r. Boxer zakupił nieznany nikomu kodeks na aukcji w Londynie, na której został wystawiony przez poprzedniego właściciela – lorda Illchestera. W 1965 r. sprzedał manuskrypt bibliotece Lilly Library na Uniwersytecie Indiana w Ameryce, która otrzymała go dopiero w 1997 r. i obecnie dostępny jest w bibliotece cyfrowej uczelni. Charles Boxer jako pierwszy badał ten manuskrypt i udostępnił go szerokiemu gronu badaczy, podając o nim informacje w artykule opublikowanym w 1950 r. na łamach czasopisma „Journal of the Royal Asiatic Society". Jak czytamy w artykule, manuskrypt został napisany przed 1590 r.:

> Kodeks został napisany w całości w języku hiszpańskim w końcu XVI wieku przez kogoś, kto znał się na pisaniu takich dokumentów w Archivo de Indias [Główne Archiwum Indii] w Sewilli. Papier [na którym stworzono manuskrypt] nie pochodzi z Europy, ale został wyprodukowany w chińskiej manufakturze jako papier ryżowy. Oprawa w owczą skórę jest znanym z przełomu XVI/XVII wieku typem opraw stosowanym w Hiszpanii, trudno jest dziś wskazać, czy była oprawiona oryginalnie [w czasie, kiedy powstał manuskrypt]. Farby użyte do wykonania ilustracji są chińskie i pochodzą z okresu dynastii Ming. Najpóźniejsza data wymieniona w tekście konkretnie czy w domyśle to 1590[4].

[2] G. Riello; *The World in a Book: The Creation of the Global in Sixteenth-century European Costume Books,* „Past and Present" 2019, vol. 242, Supplement 14, s. 281-317.

[3] M.D.D. Newitt, *Charles Ralph Boxer (1904–2000)*, „Proceedings of the British Academy" 2002, vol. 115, no. 2, s. 75-99, więcej o życiu Charlesa Boxera zob. D. Alden, *Charles R. Boxer: An uncommon life: soldier, historian, teacher, collector, traveler*, Fundação Oriente, Lisboa 2001.

[4] C.R. Boxer, *A late sixteenth century Manila MS*, „Journal of the Royal Asiatic Society, of Great Britain and Ireland" 1950, vol. 82, s. 37.

Po opublikowaniu artykułu przez Charlesa Boxera wielu badaczy wyraziło zainteresowanie manuskryptem. Carlos Quirino i Mauro Garcia oraz George Bryan Souza i Jeffrey Scott Tourley w swoich badaniach skupili się na genezie powstawania manuskryptu oraz jego autorstwie[5]. Zawarte w nim teksty były częściowo tłumaczone na język angielski, ale dopiero w 2016 r. ukazało się pełne tłumaczenie *Kodeksu Boxera* na język angielski z wnikliwym opracowaniem naukowym dokonanym przez wyżej wymienionych badaczy. Oni podjęli się także analizy ilustracji, ich idei oraz ustalenia ich autorstwa. Wspólnie wskazują, że autorami rysunków byli chińscy artyści rezydujący w Manili. Ciekawą propozycję badawczą przedstawił Luis Abraham Barandica Martínez, zestawiając ilustracje z położeniem geograficznym i tekstem opisującym postacie w ubiorach[6]. Zagadnieniem kostiumologii w kontekście manuskryptu zajmowali się badacze chińscy i tajwańscy, którzy porównali ilustracje z zachowanymi chińskimi źródłami[7], ale nie podjęli już analizy porównawczej z zachowanymi obiektami ubiorów w muzeach i pochodzących z wykopalisk archeologicznych, co mogłoby dostarczyć ciekawych spostrzeżeń. Tego zadania podjęła się ostatnio Yuxian Song w swojej pracy doktorskiej[8].

Tekst

Ponad dwadzieścia opisów tekstu dotyczy różnych ludów, królestw i enklaw Azji Wschodniej, ukazuje zatem pierwotną wiedzę etnograficzną, jaką posiadano w Manili, dotyczącą tych terenów w latach 1590–1593. Manila w okresie, kiedy powstawał *Kodeks Boxera*, była siedzibą gubernatora hiszpańskich Indii Wschodnich i ważnym przystankiem na szlaku handlowym *Galeón de Manila*. Przed podbojem hiszpańskim była głównym ośrodkiem produkcyjnym rdzennych Tagalogów. Handlowali oni z Chinami, Siamem (Tajlandią) oraz z Malakką.

Kodeks obejmuje opisem z ilustracjami rdzenną ludność Guam i Filipin (Chamorros, Cagayanes, Negritos, Zambales, Visayan i Tagalogs), Azji Południowo-Wschodniej (Borneo, Siau, Moluki, Java, Aceh, Patani, Siam, Nowej Gwinei),

[5] G.B. Souza, J.S. Turley, *The „Boxer Codex": Transcription and Translation of an Illustrated Late Sixteenth-Century Spanish Manuscript concerning the Geography, History and Ethnography of the Pacific, South-East and East Asia,* Brill, Leiden 2016.

[6] L.A.B. Martínez, *El Códice Boxer. Edición moderna de un manuscrito del siglo XVI*, Palabra de Clío, A.C., Mexico 2019.

[7] Wang Hanyi, *The China Images in Manila: Research of China Images' Illustrations on the Late Sixteenth Century Boxer Codex*, „Advances in Social Science, Education and Humanities Research" 2021, vol. 594; E. Hsieh, *The Power of Images in the Boxer Codex and Cultural Convergence in Early Spanish Manila* [w:] *Historical Archaeology of Early Modern Colonialism in Asia Pacific*, eds. M. Cruz Berrocal, Cheng-hwa Tsang, University Press of Florida, Florida 2016, s. 143.

[8] Yuxian Song, *The Power of the Phoenix Crown, Imperial Women and Material Culture in Late Ming China*, University of Alberta, Alberta 2015.

u wybrzeży Czampa[9] i Wietnamu, północnego Tajwanu, Japonii i Chin. Pomimo różnych hipotez, analiz i badań nad tekstem autorstwo jest niepewne. Według Boxera manuskrypt miał powstać na zamówienie hiszpańskiego gubernatora Manili Gomeza Péreza Desmariñasa oraz jego syna Luisa, który po zabójstwie ojca kontynuował dzieło[10]. Inni badacze wskazują, że zamówiony kodeks mógł być prezentem dla hiszpańskiego króla Filipa II (1556–1598) lub Filipa III (1598–1628) i miał trafić do Hiszpanii dzięki kapitanowi Hernando de los Ríos Coronelowi[11].

Badacze G.B. Souza i J.S. Turley podzielili tekst na dwa źródła: ikonograficzne i pisane[12]. Według nich tekst manuskryptu stanowi kompilacje różnych form pisanych. Autor korzystał z instrukcji, jakie podawał mu patron tego dzieła. Drugim źródłem były *Relaciones Geográficas,* które były formą raportów geograficznych i żeglarskich rozsyłanych po koloniach hiszpańskich Filipa II na terenach tzw. Nowej Hiszpanii (dzisiejsze tereny państwa Meksyk, Kostaryki, wszystkie Wyspy Karaibskie, Filipiny oraz mniejsze posiadłości na Pacyfiku). Z kolei autorstwo tekstów *Relaciones Geográficas* przypisuje się biskupowi Malakki (od 1578) João Ribeiro Gaio, Portugalczykowi Miguelowi Roxo de Brito, który opisał podróż do Nowej Gwinei, w tym do Moluków w latach 1581–1582 oraz Martinowi de Rada[13], który podró-

---

[9] Czampa – teren państw ludu Czamów (Champa), na obszarze wybrzeża dzisiejszego środkowego i południowego Wietnamu, między II a XVII wiekiem. Państwa te brały udział w handlu na morskim Jedwabnym Szlaku, miały też rozwinięte kontakty handlowe z południowymi rejonami Chin. W Czampie dominującą religią był hinduizm, chociaż obecnie Czamowie wyznają zarówno buddyzm, jak i islam oraz zamieszkują Wietnam, Kambodżę i Hainan; E. Kajdański, *Michał Boym. Ambasador Państwa Środka*, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 122; T. Szafar, *W cieniu świątyń Angkoru,* Nasza Księgarnia, Warszawa 1971, s. 111.

[10] Gomez Pérez Desmariñas (1519 – 1593), hiszpański dyplomata, żołnierz i polityk. Pełnił funkcję generalnego gubernatora Filipin w Manili. W Manili zbudował nowy mur obronny wokół miasta i kamienną katedrę oraz odbudował Fort Santiago. Słynął jako kolekcjoner sztuki i patron miejscowych chińskich rzemieślników, dzięki czemu rozkwitł handel sztuką z Chinami. Gubernator został zamordowany przez chińską załogę podczas wyprawy na Moluki. Jego syn Louis Pérez Desmariñas (1568–1603) kontynuował jego pracę. Był także gubernatorem i rezydował w Manili, w 1603 r. został zamordowany podczas buntu *sangleys* – Chińczyków osiadłych od pokoleń w Manili. Obaj byli wielbicielami sztuki chińskiej i jej kolekcjonerami, dbali też o dobre stosunki z *sangleys*. J.N. Crossley, *The Early History of the Boxer Codex*, „The Royal Asiatic Society" 2014, vol. 24, issue 1, s. 123.

[11] *Ibidem*, s. 117, 119.

[12] G.B. Souza, J.S. Turley, *The „Boxer Codex"…*, s. 6–7.

[13] Martin de Rada (1533–1578) – augustianin i misjonarz, który jako pierwszy odwiedził południowe Chiny w 1575 r., prawdopodobnie znał język chiński i był tłumaczem kupców chińskich w Manili (Crossley uważa, że Rada nie znał chińskiego, nie podaje jednak argumentów). Jest autorem raportu podróży do Chin (prowincja Fukien, Amoy (Xiamen)), który został wykorzystany w manuskrypcie Boxera. Był za tym, aby Hiszpania skolonizowała Chiny. Jego teksty nie były nigdzie publikowane, pojawiły się w pracy Mendozy (1585) jako wybór tekstów o Chinach. Wygląda na to, że pełny raport Martina de Rady został skopiowany do manuskryptu Boxera; *El*

żował do Chin (prowincja Fukien) w 1575 r. i pozostawił szczegółowe opisy ze swojej podróży. Większość tych raportów była pisana w języku hiszpańskim, część tłumaczono z portugalskiego.

Ilustracje

Manuskrypt zawiera 97 pięknie wykonanych ilustracji w stylu malarstwa chińskiego. Patroni tego projektu, wspomniana wyżej rodzina Desmariñas, byli urzędnikami, którzy cenili sobie dobre kontakty ze wszystkimi mieszkańcami Manili, w szczególności z rzemieślnikami chińskimi rezydującymi w dzielnicy chińskiej zwanej Parian[14]. Badaczka Ellen Hsieh[15] twierdzi, że trzonem manuksryptu były właśnie ilustracje, a tekst został dodany później jako uzupełnienie całości dokumentu. Rzeczywiście, jeśli przyjrzeć się dokładnie tej pracy, na pierwszy plan wysuwają się ilustracje, a nie tekst będący kompilacją kilku znanych już relacji z podróży. Ilustracje zachowały piękne żywe barwy, komponowano je według szablonu – w ozdobnej ramce, udekorowanej motywami ptasimi, zwierzęcymi i roślinnymi umieszczano w centrum postacie męską i kobiecą w stroju reprezentującym przynależność do grupy etnicznej i społecznej.

Ilustracje można podzielić na cztery tematyczne części: pierwsza to podróż na Mariany (*Islas de los Ladrones*) (il. 1)[16]. Ilustracja dużego formatu, złożona na trzy części przedstawia przybycie Hiszpanów i spotkanie z przyjaźnie witającymi ich mieszkańcami. Charles Boxer przypuszcza, że to gubernator Desmariñas ze swoim synem[17]. Przedstawiono ich w typowych na ten czas strojach w stylu hiszpańskim. Noszą kaftany *jubon, sayo* (z doczepianymi rękawami, które w okolicy ramion miały

---

Códice Boxer Etnografía colonial e hibridismo cultural en las islas Filipinas, eds. M. Ollé, J.-P. Rubiés, Universidad de Barcelona, Barcelona 2019, s. 188.

14 Parian, Parian de Arroceros – dawna dzielnica chińskich kupców, położona wzdłuż rzeki Pasig i przylegająca do wewnętrznych murów miasta (*Intramuros*) w czasie panowania hiszpańskiego na Filipinach w XVI i XVII wieku. Dzielnica ta stała się centrum handlu miasta, mieściło się tam ponad sto chińskich sklepów i warsztatów obejmujących chiński rynek jedwabiu, sklepy krawców, szewców, malarzy, a nawet piekarzy. Dzielnica ta istniała do 1790 r. Potem te funkcje przejęła dzielnica zwana Binondo. Mieszkali tam chińscy imigranci, którzy nawrócili się na katolicyzm. Obecnie jest to najstarsza dzielnica chińska na świecie; L. Romero, *The Likely Origins of The Boxer Codex: Martín de Rada and the Zhigong Tu*, „Humanista" 2018, vol. 39, s. 118.

15 E. Hsieh, *The Power of Images*…, s. 116–145.

16 Mariany (Islas de los Ladrones, Islas de las Velas Latinas) zostały odkryte przez Magellana w 1521 r. Do 1668 r. były niezamieszkane przez Europejczyków, stanowiły przystanek dla galeonów hiszpańskich na trasie z Meksyku do Manili, gdzie uzupełniano zapasy pożywienia i czystej wody. Dopiero od 1668 r. zmieniono nazwę w hołdzie dla królowej hiszpańskiej Mariany Austriackiej i zaczęto chrystianizację wyspy; G.B. Souza, J.S. Turley, *The „Boxer Codex"*…, s. 303.

17 *El Códice Boxer Etnografía...*, s. 182.

„skrzydełka", tzw. *alerillos*) oraz modne krótkie bufiaste spodnie (*greguescos*)[18]. Jeden z nich ma kapelusz przystrojony czerwonymi piórami. Na galeonie widać jeszcze całą załogę zainteresowaną handlem z rdzennymi mieszkańcami wysp (Czamorro)[19]. W centrum ilustracji widać hiszpański galeon, być może *Almiranta*, jak przypuszcza Boxer, w otoczeniu siedmiu łódek (*bangka, balangay*). Morze wokół wysp zostało namalowane w charakterystycznym chińskim stylu.

Druga część ilustracji to przedstawienie mieszkańców Filipin: *Cagaynaes* (mieszkańcy doliny Cagayan)*, Negrillos* (Aetowie)*, Zambales, Bisaya* (*Visaya,* Bisajowie)*, Naturales Tagalos* (Tagalowie).

Trzecia część to ilustracje przedstawiające ludność sąsiadującą z Filipinami (Azja Południowo-Wschodnia): *Malucos* (Molukańczycy)*, Javos* (Jawańczycy)*, Saius* (Siau, Indonezja)*, Sian* (Tajlandia), *Japon, Capuchy* (Cohin, północny Wietnam)*, Canglan* (Wietnam centralny)*, Chamcia* (Czampa, południowy Wietnam), *Taipue* (Luzon, Zatoka Lingayen), *Campochia* (Kambodża), *Temquigui* (Sumatra), *Tohany* (Patani, Tajlandia, Malezja).

Czwartą część stanowią ilustracje związane z kulturą chińską i tutaj można wyróżnić: *Xaque* (Hakka, grupa rdzennych Chińczyków zamieszkujących południowe Chiny – Yunnan), *Cheylam* (Keelung, północny Tajwan), *Tamchuy* (Tamsui, północno-zachodni Tajwan), *Tártaro* (Tatarzy, Mandżuria), *[Sin leyenda]*, *Sangley* (potomkowie Chińczyków mieszkających w Manili)*, Capitán General* (generał chiński), *Mandarín tetrado* (urzędnik chiński), *Príncipe* (książę chiński), *Rey* (cesarz chiński) oraz 88 postaci mitologicznych, bóstw i realistycznych przedstawień zwierząt związanych z wierzeniami Chińczyków za panowania dynastii Ming. Ilustracje te mają być komentarzem do opisanej podróży Martina de Rada do Chin.

Przykłady ilustracji ubiorów z *Kodeksu Boxera*

Kodeks ukazuje, jak wiele narodowości zamieszkiwało tereny, które interesowały Hiszpanów w tym czasie. Różnorodne grupy aktywnie biorące udział w zyskownym handlu mieszały się i tworzyły nową kulturę. Najliczniejszą grupę reprezentowali chińscy kupcy, którzy osiedlali się w różnych miejscach, tworząc nowe społeczności, tak jak w przypadku Manili. Najliczniejszą grupę stanowili tam kupcy chińscy zwani *Sangley*[20]*,* którzy mieli swoją dzielnicę Parian i później mieszkali w dzielnicy Biondo.

[18] R. de la Puerta Escribano, *Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna*, „Archivo Español de Arte" 2001, no. 74 (293), s. 62.

[19] Chamorro (Czamorro) – rdzenni mieszkańcy wysp Guam i archipelagu Marianów; *Encyklopedia PWN*, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Czamorro;3888999.html (dostęp: 24.05.2023).

[20] *Sangley* – hiszpański termin archaiczny, stosowany w okresie kolonialnym na określenie osoby pochodzącej z Chin, ale mieszkającej na Filipinach. Jest wariantem wymowy chińskiego słowa *Chang Lai*, co ma oznaczać częste podróżowanie kupców chińskich między Manilą a Fujianem; Wang Hanyi, *The China Images in Manila*…, s. 614.

Chińska para kupców została ukazana na dwóch ilustracjach (s. 202, 204) w tradycyjnych chińskich strojach znanych jako styl *hanfu*[21], który powrócił do łask za czasów dynastii Ming[22]. Na pierwszej ilustracji, która nie ma podpisu (il. 2), mężczyzna nosi nakrycie głowy (*zhouzi jin, fangjin*)[23] – czarną jedwabną czapkę, jest ubrany w długą szatę (*yesa*)[24], do której obowiązkowo zakładało się spodnie (*ku*)[25]. Jego buty są wykonane z czarnego jedwabiu lub z filcowanej wełny lub skóry (*wuxue*)[26]. W dłoni trzyma złożony chiński wachlarz (*zeshan*)[27], na którego płytce zewnętrznej

[21] *Hanfu* – historyczny ubiór chiński. Obecnie zaczyna być traktowany jako ubiór narodowy, do którego są zaliczane wszystkie ubiory noszone w okresie panujących dynastii. Wyróżnia się kilka odmian *hanfu*: *ruqun* – połączenie wierzchniej górnej części ubioru z długą spódnicą wierzchnią, *aoqun* – wierzchni ubiór krótszy sięgający kolan ze spódnicą spodnią (wystającą spod krótszej szaty), *beizi* – wąska wierzchnia szata do kolan noszona ze spodniami oraz *shenyi* – długa szata z paskiem i bardzo szerokimi rękawami. *Hanfu* stało się obecnie popularne w Chinach jako trend podkreślający chińskie pochodzenie. Trend ten powstał na „bazie" rozwoju na Zachodzie *living history*, czyli historii żywej, w ramach której próbuje się rekonstruować poszczególne dziedziny życia i kultury, aby lepiej poznać życie codzienne przodków; Xinyi Wang, F. Colbert, R. Legoux, *From Niche Interest to Fashion Trend: Hanfu Clothing as a Rising Industry in China*, „International Journal of Arts Mangement" 2020, vol. 23, s. 79.

[22] Cesarz Hongwu (1368–1399) za swoich rządów przywrócił standardy ubiorów z dynastii Zhou i Han oraz Tang; Gao Chunming, *Chinese Dress and Adorment through the Ages. The Art of Classic Fashion*, Cypi Press, London 2010, s. 36.

[23] *Zhouzi jin, fangjin* – wysoka czapka w formie czworoboku. *Fangjin* – nakrycie głowy noszone przez literatów i urzędników, było też męskim nakryciem głowy do stroju domowego; *ibidem*, s. 67.

[24] *Yesa* – szata wierzchnia męska, noszona w czasach dynastii Ming. Miała z przodu krzyżowe zapięcie na prawą stronę, dolna część *yesa* była plisowana (jak spódnica *mamianqun*). Szaty rękawów były szerokie i tym różniła się od szaty typu *tieli*, z której wyewoluowała. *Tieli* (*terlig*) – szata męska wierzchnia, która od pasa w dół była plisowana. Jej geneza sięga ubiorów mongolskich i ubiorów ludów koczowniczych, była ubiorem przeznaczonym do jazdy konnej. Podobny strój noszony był w Turcji, Korei, w Azji Centralnej, a także w cesarstwie Mogołów w Indiach i na Węgrzech. Noszony do tej pory przez Mongołów; Woohyun Cho, Jaeyoon Yi, Jinyoung Kim, *The dress of the Mongol Empire: Genealogy and Diaspora of the Terlig*, „Acta Orientalia Academie Scientarum Hungaricae" 2015, vol. 68, s. 275–276.

[25] *Ku* – Spodnie w Chinach miały różne formy w zależności od panującej dynastii. W okresie dynastii Ming istniało kilka ich rodzajów: *jingyi* – spodnie w formie „rurek" upinane były za pomocą tasiemek na biodrach, *xiku*, które wykształciły się z poprzedniej formy, ale miały już formę spodni znanych współcześnie oraz *taoku*, w których nogawki przywiązywano tasiemkami do spodnich spodni – ubiór ten był dwuwarstwowy; *ibidem*, s. 128–129.

[26] *Wuxue* – wysokie buty wykonane zazwyczaj ze skóry w kolorze czarnym. W czasach dynastii Ming noszone na dworze oraz przez urzędników, z czasem stały się powszechne w użyciu. Szyto je wówczas z filcu, satyny i ramii; Gao Chunming, *Chinese Dress*…, s. 143.

[27] Wachlarz (*shan*) – mimo że jest zawsze kojarzony z Chinami, składany wachlarz wynaleziono w Japonii. Najpierw używany był do obrzędów rytualnych i religijnych, później także jako nieodzowne akcesorium ubioru męskiego i kobiecego. Wachlarze wykorzystywane były (i są) także w sztuce wojennej oraz w teatrze, tańcu i operze chińskiej. Wyróżnia się kilka rodzajów

widnieje napis *Guandong* (Kanton)[28]. Wachlarze składane były rozpowszechnione za czasów dynastii Ming, chociaż na początku uważano je za wachlarze należące do osób o niższym statusie. Najczęściej były zdobione kaligrafią lub chińskimi pejzażami i uważane za najwyższy rodzaj sztuki malarskiej. Kobieta ma na sobie wierzchnią szatę z krótkimi rękawami (*banbi*)[29], pod spodem kolejną szatę, ale z długimi rękawami (*shan*)[30], plisowaną spódnicę (*mamianqun*)[31], niebieskie spodnie (*ku*) oraz czerwone buty (*xiuhuaxie, jingxie, fengtou*)[32]. Jej włosy zostały upięte w spiralny kok, który imituje trzy jego warstwy (*gaoji*)[33].

---

wachlarzy w zależności od przeznaczenia, kształtu i materiału, z jakiego został wykonany. *Wumingshan* – wachlarze pałacowe, duże wachlarze używane były do ceremonii. *Tuanschan* – wachlarz mający formę zaokrągloną z małą rączką znany już za czasów dynastii Tang, później znany także w Japonii. Wachlarze te robiono z jedwabiu lub papieru i laki, często dekorowano kaligrafią i chińskimi pejzażami. *Pukulschan* – wachlarz wykonany z liści palmy drzewa orlego (*Livstona chinensis*). Używany jako element do strojów ludowych oraz *zeschan* – wachlarz składany; M. Martini, *Wachlarze Wschodu* [w:] *Wachlarze Zachodu i Wschodu*, red. B. Biedrońska-Słotowa, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 41–64; E. Kajdański, *Michała Boyma opisanie świata*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2009, s. 131, 133.

28 Wang Hanyi, *The China Images in Manila*…, s. 605.

29 *Banbi* – wierzchni ubiór nie miał rękawów lub miał je krótkie (formą przypominała kamizelkę). W czasie dynastii Ming ubiór się wydłużył do kolan. Podobnym strojem była *bijia* – długa szata bez rękawów popularna w czasach dynastii Ming. Miała być wylansowana przez cesarzową Chabi – żonę Kublaj Chana (1260–1281), cesarza z dynastii Yuan; Gao Chunming, *Chinese Dress*…, s. 105.

30 *Shan* – mogła być zarówno szatą wierzchnią, jak i spodnią, była to odzież letnia i nie miała podszewki. Zapięcie było z przodu. Od czasów dynastii Song pojawił się podobny ubiór *beizi*, ale nie tak szeroki, zwłaszcza w rękawach; *ibidem*, s. 97.

31 *Mamianqun* – spódnica wykonana z jednego plisowanego odpowiednio kawałka tkaniny, zawiązywana z tyłu (formą przypominała fartuch). Charakterystyczną cechą było odpowiednie ułożenie plis, zazwyczaj z przodu była jedna szeroka i następnie po bokach układano mniejszej szerokości plisę. Odmian spódnic w chińskim ubiorze było wiele i zależało to zarówno od symboliki, jak i od rejonu i czasu panowania danej dynastii; *ibidem*, s. 126.

32 W okresie Mingów istniało wiele rodzajów obuwia dla kobiet. Najbardziej popularne były płaskie buty na grubszej podeszwie z noskiem wywiniętym do góry. W tym okresie popularne były *jingxie* – „buty pekińskie" noszone zarówno przez urzędników na dworze cesarskim, jak i przez kobiety. Dekorowane głową feniksa *fengtou* były bogato haftowane. *Xiuhuaxie* to płaskie haftowane obuwie damskie, na grubej podeszwie, jego forma była najbardziej znana także w Europie, gdzie stały się modne na początku XIX wieku i rozwinęły się w formę dzisiejszych balerin; *ibidem*, s. 134.

33 *Gaoji* – fryzury w Chinach mają długą historię, były istotnym składnikiem damskiego i męskiego ubioru. Każda dynastia miała zarówno swoje własne style, jak i zapożyczone z dawniejszych fasonów. Fryzury miały też symboliczne znaczenie i zawsze były dekorowane specjalnie w tym celu wykonaną biżuterią. Kok spiralny znano za czasów dynastii Tang. Jego popularność przyczyniła się do stworzenia „klasycznego kanonu chińskiej urody kobiecej", uznawanego jeszcze za czasów dynastii Ming; He Jianguo, Zhang Yanying, *Hair Fashions of Tang Dynasty Women*, Hair and Beauty Co., Ltd., Hong Kong 1987, s. 7.

Na kolejnej ilustracji z podpisem *Sangley* oraz z chińskimi hieroglifami (il. 3) mężczyzna nosi te same szaty, ale inne nakrycie głowy, znane jako *liuheyitong mao*[34], a do tego wachlarz *zeshan* oraz pas z ogniw *gouluo dai*[35]. Kobieta ma na sobie *shenyi,* spódnicę *mamianqun* i spodnie *ku* oraz buty z noskiem wywiniętym do góry, być może *fengtou*. Fryzurę tworzy kok w stylu lotosu *hehua tou*, udekorowanąy ozdobami *sheng*[36]. Całość reprezentuje jeden z podstawowych fasonów *hanfu* znany jako *aoqun*[37]. Wang Hanyi uważa, że na tych dwóch ilustracjach została przedstawiona symbolicznie klasa niższa, która szybko się bogaciła, przede wszystkim kupcy. Wachlarze były oznaką luksusu, zwłaszcza te kaligrafowane i malowane przez uznanych malarzy – poetów, „a sam składany wachlarz stał się niejako symbolem kultury handlowej dynastii Ming"[38].

W *Kodeksie Boxera* przedstawiono chińskiego generała (s. 206), mandaryna i jego żonę *Mandarin letrado* (s. 208) oraz księcia z żoną *Principe* (s. 210) i cesarza z cesarzową *Rey* (s. 212) (il. 4). Niestety brakuje opisów do tych ilustracji. Szczęśliwie jeden z opisów strojów[39] pozostawił pierwszy polski sinolog Michał Boym, który sam był urzędnikiem cywilnym (radcą) cesarza Yongli[40]. Przedstawione przez niego opisy strojów odpowiadają ilustracjom zawartym w manuskrypcie. W opisie mandaryna czytamy:

---

34 *Liuheyitong mao* – czapka męska, szyta z jedwabnego aksamitu lub satyny i z kilku klinów, najbardziej popularna składała się z sześciu klinów. Uważano ją za uniwersalne nakrycie głowy, które przetrwało do XX wieku. Przyjmuje się, że zaprojektował ją cesarz Hongwu, a sześć klinów ma symbolizować zjednoczenie nieba i ziemi, wschodu i zachodu oraz południa i północy; Li Niu, Linlin Shen, *Analysis of Modelling, Techniques and Functions of the Chinese Skullcap,* „Fibres and Textiles in Eastern Europe" 2021, vol. 29, no. 5(149), s. 86.

35 W chińskim ubiorze pasy (*daishi*) uważano za symbol statusu. Pas z ogniw (*gouluo dai*) był noszony przez urzędników i kupców. Były to pasy łączone z dekoracyjnymi ogniwami (*paishi*), wykonane ze skóry lub elementów biżuteryjnych (złota, srebra i kamieni szlachetnych). Z przodu ozdabiano je dekoracyjnym zapięciem. W czasach dynastii Ming popularne były pasy wykonywane z drzewa sandałowego i agaru (drzewo z gatunku Aquillaria) znane jako „pasy perfumowane"; Gao Chunming, *Chinese Dress*…, s. 214.

36 Ozdoby do włosów w Chinach nazywano *fashi* i były noszone zarówno przez kobiety, jak i przez mężczyzn. Spełniały dwie funkcje – dekoracyjną i praktyczną, bowiem utrzymywały włosy w należytym porządku. Było wiele odmian *fashi*. Najbardziej znane to *luan chai* – szpilki w formie feniksa, które noszono niezależnie od panującej dynastii. Wyrabiano je ze złota, srebra i jadeitu, często dekorowano też kolorową emalią. Popularnością cieszyły się ozdoby z częścią dopinaną albo taką, która przy ruchach głowy trzęsła się za pomocą odpowiednio umieszczonej sprężynki. Tego typu ozdoby w Europie pojawiły się dopiero w XVII wieku, były popularną ozdobą w polskich kołpakach (trzęsawka); *ibidem*, s. 196–197.

37 *Aoqun* to połączenie szaty wierzchniej długiej do kolan, np. *chang ao* ze spódnicą (*qun*).

38 Wang Hanyi, *The China Images in Manila*…, s. 606.

39 Za czasów dynastii Ming zachowały się regulacje państwowe *Da Ming Huidian* (1368–1644) dotyczące urzędników i opisujące stroje mandarynów; *ibidem*, s. 610.

40 E. Kajdański, *Michała Boyma opisanie*…, s. 74.

> Najwyżsi urzędnicy ubrani są w purpurowe jedwabne szaty, na piersiach i na plecach mają *pusui* z namalowanymi złotem lub wyhaftowanymi wizerunkami ptaków i zwierząt. (…) Wszyscy ci urzędnicy mają po dwa wiszące kosmyki z boków, z jedwabiu i jeden z tylu. Używają także różnokolorowych dystynkcji dla ukazania stopnia w hierarchii urzędniczej w postaci tabliczki długości czterech dłoni, ze złota, srebra, są one stożkowate, w kształcie laseczki. (…)
>
> Zwykłe nakrycia głowy, które noszą krewni cesarscy, mają podniesione elementy przy uszach i potylicy. Także urzędnicy mają nakrycia podobnego kształtu, ale raczej niższe, jak przykładowo „Colao" mają je podniesione z boków i podobne do uszu. Najwyżsi urzędnicy ubrani są w purpurowe szaty, które są naprawdę bardzo bogato zdobione. Na piersiach i na plecach mają złote smoki lub ptaki królewskie „Fum Hoam", a ci, co mają stopnie wojskowe, noszą wizerunki tygrysów. Mają z boku przyczepione dwie ozdobne jedwabne wstęgi, a także noszą pasy szerokie na cztery palce, które w zależności od piastowanej godności są złote, srebrne, z rogu nosorożca, z kamienia „yo" lub z wonnego drzewa orlego[41].

Zatem na ilustracji został ukazany cywilny urzędnik (mandaryn) *Mandarin letrado* prezentujący rangę od piątego do siódmego stopnia w czerwonej szacie (*pao*) z niebieskimi brzegami[42], z przodu szaty znajduje się wyhaftowany złoty ptak (feniks), jak opisuje to Boym. Szata została podkreślona pasem z ogniwami (*gouluo dai)*. Nosi również wspomniane charakterystyczne ciemne nakrycie głowy, czapkę z opadającymi „odstającymi uszami" (*futou*)[43]. Żona urzędnika jest ubrana w żółtą spódnicę (*qun*) i wierzchnią szatę (*shan*), być może też krótki kaftanik (*ru*). Na ramionach ma szal (*pijan*). Nosi fryzurę (*gaoji*) bogato zdobioną biżuterią (*fashi*). Wang Hanyi sugeruje, że nie był to codzienny ubiór chińskich arystokratek tylko literacka wizja ówczesnych pisarzy i filozofów[44].

Opis ubioru cesarza także jest częściowo zgodny z planszą z *Kodeksu Boxera* (il. 4). Jak pisze Boym:

> Gdy się pojawia, jest ubrany w bardzo kosztowne szaty, w których występuje jako najwyższy kapłan (…) Odziany jest wówczas w szaty z jedwabiu i złota, ozdobione na wszystkich jego częściach elementami i innymi symbolami cnót (…). Na płaszczu, którym cesarz jest okryty, widać dwie wysokie góry i złote smoki z połyskującymi łuskami, symbolizujące

41 *Ibidem*, s. 71–74.

42 W czasie panowania dynastii Ming kolor kołnierza i brzegów szaty *pao* oznaczał rangę urzędniczą. Niebieski był przeznaczony dla rangi od stopnia piątego do siódmego; Gao Chunming, *Chinese Dress*…, s. 93.

43 *Futou* – męskie nakrycie głowy (chociaż przez pewien czas noszone też przez kobiety), które ewoluowało na przestrzeni wieków. Szyto je z czarnego tkanego jedwabiu lub bawełny, na stelażu z bambusa lub drutu. Za czasów dynastii Ming nosili je urzędnicy i cesarz. Charakterystyczną cechą były „skrzydełka" umieszczone po bokach nakrycia głowy, wykonane także z drucianego stelaża, jeśli miały być sztywne. Skrzydełka opadające były wykonane z miękkiej tkaniny. Cesarskie *foutou* były krótkie i uniesione do góry; E. Kajdański, *Michała Boyma opisanie*…, s. 74, 70-71.

44 Wang Hanyi, *The China Images in Manila*…, s. 610.

cnoty stałości i siły (…). Wszystko, co zostało tu opisane w cesarskim odzieniu oraz „Kiun" [*qun*] – jest to rodzaj spódnicy z jedwabiu przetykanego złotem – uzupełnione jest wyżej wymienionymi symbolami zawartymi w świętych księgach. Szaty na swych wewnętrznych częściach mają złote dzwoneczki, które podczas poruszania się cesarza do przodu dźwięczą (…). Częścią cesarskiego ubioru, noszoną na głowie, jest diadem zwany „mienleu", który na górze ma pośrodku szeroką złotą deseczkę, mającą jeden łokieć długości, na której na złotych niciach zawieszone są bardzo drogie kamienie zasłaniające twarz cesarza. (…) Podczas audiencji cesarz trzyma mocno berło zwane „Kuei", zrobione w całości ze szlachetnego kamienia „yo", szerokie na cztery palce i długie na dwie dłonie. Podobne tabliczki, ale zrobione z kości słoniowej, mają królowie i inni wielcy panowie, którzy zbliżają się do cesarza (…). W ubiorach cesarzowych i królowych są to ozdoby ze złotych błyszczących pasków i szerokich, zwisających u boków wisiorów. Włosy na głowach są ładnie ułożone, zgodnie z wymogami rytuału, związane, ozdobione złotymi różami, sprzączkami oraz mocującymi je szpilkami ze szlachetnymi kamieniami. Cesarzowa nosi ponadto koronę ozdobioną ze wszystkich stron tysiącami cennych kamieni.
Chińscy cesarze w ubiorach, w których występują publicznie, są przedstawieni w złotych koronach z deseczką „mien leu", ozdobionych perłami i kamieniami szlachetnymi. Ilustracje dokładnie obrazują wygląd cesarzy. W rękach trzymają berło, będące tabliczką z najcenniejszego kamienia „yo". Ubiór jest częściowo haftowany złotem i odzienie to zawiera wizerunki elementów świata oraz wyobraże[nia] hieroglifów oznaczających cnoty, na brzegach szaty są dzwoneczki wydające podczas chodzenia przyjemne dźwięki[45].

Cesarz Wanli[46] został przedstawiony w złoto-żółtej szacie, haftowanej złotem w smoki[47]. Wierzchnia szata sięga łydek, a spod niej wystaje długa spódnica (*qun*).

---

45 E. Kajdański, *Michała Boyma opisanie*…, s. 74, 70-71.

46 Wanli (1563–1620) – cesarz (1572–1620) dynastii Ming, rządził przez 42 lata i był najdłużej panującym władcą tej dynastii. Za jego rządów nastąpił powolny upadek dynastii, m.in. z powodu zaniedbywania swoich obowiązków jako cesarza. Cesarz Wanli zmarł w 1620 r. i został pochowany w mauzoleum Dingling wśród grobowców Mingów na obrzeżach Pekinu. W 1956 r. zaczęto prowadzić tam wykopaliska pod kierunkiem archeologa Guo Moruo. Znaleziono wiele artefaktów związanych cesarzem i jego rodziną w nienaruszonym stanie, m.in. tkaniny jedwabne, cenne szaty oraz nakrycia głowy cesarza i jego żon. Niestety w krótkim czasie obiekty te uległy destrukcji. Trzeba je było konserwować i odtwarzać na podstawie zachowanej ikonografii. W czasie rewolucji kulturalnej (1966–1976) groby cesarza i jego żony zostały sprofanowane i zniszczone. Obecnie zachowane obiekty są wystawiane w muzeum Dingling; Liu Junwen, *Beijing. China's Ancient and Modern Capital*, Foreign Languages Press, Bejing 1982, s. 111-116, 118–123; Yuxian Song, *The Power of the Phoenix Crown*…, s. 62.

47 Wang Hanyi uważa, że ubiór cesarza był niezgodny z ówczesnymi wizerunkami cesarzy, gdyż wtedy cesarzy przedstawiano w szatach czerwonych, co wydaje się niezgodne z zachowanymi opisami i ikonografią. Na porterach cesarzy Taizu, Yingzong, Xianzong, Hongzhi, Zhengde czy Wanli noszą oni żółte szaty *gulongpao*, natomiast oprócz niej cesarze nosili także szatę *mangfu*, która była czerwonego koloru. Kolor żółty szat cesarza stał się symbolem władzy w Chinach i tak też był interpretowany przez obcokrajowców, zwłaszcza przez Europejczyków. W kontekście tworzenia manuskryptu ważne zatem było ukazanie cesarza w jego charakterystycznym stroju i symbolicznych barwach; Wang Hanyi, *The China Images in Manila*…, s. 613.

Na stopach cesarzowej są buty z zadartym noskiem. Szata została podkreślona pasem z ogniw oraz szarfą z symbolami nieba. Cesarz nosi charakterystyczne kolorowe nakrycie głowy (*yuanyou guan*)[48], a w ręce trzyma wspomniane przez Boyma tabliczki. Cesarzowa nosi koronę ze złota w formie feniksa, znaną jako *fengguan*[49].

Szaty cesarza i cesarzowej były różnego rodzaju: rytualne oraz do codziennego użytku. Za czasów dynastii Ming noszono *gung fu* (szaty rytualne), które zostały opisane przez Boyma. Tego typu szaty zostały odkryte w grobowcach Mingów – była to szata w kolorze żółto-złocistym ozdobiona symbolami nietoperzy oraz góry, smoków, bażanta, słońca, księżyca, a nawet ryżu, uszyta z jedwabnej tkaniny gobelinowej *kesi*[50]. Codzienny ubiór cesarza (*gulonlongpao*), który przedstawia ilustracja z kodeksu, to tzw. *dragon dress*, czyli „szata smocza" ozdobiona symbolami smoka (w tym okresie – smoka o pięciu pazurach). Za panowania Mingów dodano także symbol fal, które rozbijają się o skały. Jednym z najbardziej reprezentacyjnych ubiorów cesarzowej był chiński styl *diyi*. Należały do niego stroje ceremonialne, na których przedstawiano symboliczne wzory nawiązujące do wartości konfucjańskich. Głównym ornamentem szaty cesarzowej była para bażantów na niebieskim tle (*huachong*), a pomiędzy nimi kwiaty w okręgu (*xiaolunhua*) – symbol buddyzmu. Wyróżniano kilka form tego stylu, w którym wykorzystywano znaczące kolory: indygo, czerwony i czarny. Najbardziej popularna wydaje się szata w kolorze indygo (różne odcienie granatu), gdyż tych najwięcej zachowało się na portretach cesarzowych[51]. Szaty te były podkreślone pasem ze skóry oraz wiszącymi ozdobami w formie wstęg przy pasie[52].

---

48 *Yuanyou guan* – cesarskie nakrycia głowy, noszone zazwyczaj w trakcie podróży. Na ilustracji widać jeszcze dodatkową ozdobę w formie „sprężynki z czerwonym pomponem", który zazwyczaj ozdabiał inne nakrycia głowy, jak *diaochan guan* i *long guan.*

49 *Fengguan* – korona feniksa noszona przez cesarzowe, a także księżniczki podczas ceremonii. Istniało kilka rodzajów koron feniksa. Nazwa pochodzi od dekoracyjnych ozdób w formie feniksa. Korona w kolorze niebieskim była wykonywana z ptasich piór (*kingfisher*) należących do rodziny zimorodkowatych (*Alcedinidae*). Potem przyjął się styl w chińskiej dekoracji znany jako *tian-tsui*. Najbardziej cenione były ptaki z Kamboży ze względu na ich morski odcień niebieskiego z zieloną poświatą. Wykonywano szpilki i ozdoby, takie jak tiary z emalii, która naśladowała niebieskie pióra zimorodka, przetykane złotem i srebrem oraz kamieniami szlachetnymi i perłami. Najwspanialsze zachowane feniksowe korony znaleziono w grobowcach Mingów; E. Kajdański, *Chiny. Leksykon*, Książka i Wiedza, Warszawa 2005, s. 76; Yuxian Song, *The Power of the Phoenix Crown*…, s. 62–63.

50 Yuxian Song, *The Power of the Phoenix Crown*…, s. 62–63.

51 Są to portrety cesarzowych z dynastii Ming: Xiaohe, Xiaoke, Xiaoding, Xiaoduan a także portrety cesarzowych reprezentujących dynastię Song: Shenzong, Xiang czy Guangzong.

52 Shuhua Zhang, Musdi bin Hj. Shanat, Q.D. Lee Abdullah, *The Expression of Religious Elements and Factors of Religious Thoughts in the Empress's Ceremonial Costume „Hui Yi" of Song Dynasty*, „International Journal of Service Management and Sustainability" 2021, vol. 6, no. 1, s. 90–91.

Jeśli za Ellen Hsieh[53] przyjąć twierdzenie, że głównym elementem manuskryptu są ilustracje ubiorów, a nie tekst, który został dodany później, to nasuwa się pytanie, czy inspiracją do stworzenia takiego dokumentu nie były popularne w Europie, przede wszystkim w Hiszpanii, tzw. księgi ubioru. Były to prace poświęcone ubiorom mieszkańców odkrytych kontynentów, jak również tych, które dopiero stawały się obiektem zainteresowań Europejczyków. Opisywano w nich także stroje lokalne, noszone w miastach i na wsiach. W drugiej połowie XVI wieku, a więc przed powstaniem *Kodeksu Boxera*, wydano w Paryżu, Norymbergii czy Antwerpii kilkanaście różnych tego typu prac, które rozpowszechniały wizerunki postaci w strojach, ornamentykę ubiorów i ich charakterystyczne cechy dla danego regionu czy grupy społecznej[54]. Prace François Despreza, *Recueil de la diversite de habits* ... (1562), Hansa Weigla i Josta Ammnana, *Habitus praecipuorum populorum* ... (1577) czy Antona Moellera, *Frauentrachtenbuch* (1601) pokazują na przykład ilustracje ubiorów jako element wiedzy na temat wyobrażeń o dalekich ludach czy też o narodach bliższych czytelnikowi, informując o tym, jak wyglądają reprezentanci różnych klas społecznych.

Postacie w reprezentacyjnych ubiorach pojawiały się także na mapach i miały zarówno polityczne, jak i strategiczne znaczenie[55]. Miały ukazywać w centrum Europę, a dookoła różnorodność ówczesnego świata, jego bogactwa, które można było zdobywać i kolekcjonować jako *curiosita.* Sebastian Münster na ilustracji *Europa Regina* w publikacji *Cosmographia* (1544) przedstawił Europę jako królową szesnastowiecznego świata, a na jej sukni umieścił kraje (w tym Polskę), które ją tworzyły. Europa ma także królewskie regalia: koronę (Hiszpania), jabłko (Sycylia) i berło, na którym zaznaczono Anglię i Szkocję. Królową otaczają też inne kontynenty – Azja i Afryka; widać także Skandynawię. Rozpowszechnianie wiedzy o kulturze poprzez opis i ikonografię ubioru kształtowało idee dotyczące ubioru, wyglądu, różnic kulturowych oraz tożsamości narodowej[56]. Popularność prac znanych dziś jako księgi ubioru można podzielić na te drukowane, wymienione wyżej oraz te, które nie były nigdy publikowane i stanowiły rodzaj pamiętników czy albumów z podróży i nie tylko.

Natomiast pierwszym znanym obecnie niepublikowanym dokumentem, w którym Europejczycy zetknęli się z obcą kulturą, jest notatnik *Trachtenbuch* augsburskiego

---

53 E. Hsieh, *The Power of Images*…, s. 120.

54 A. Kajdańska, *Ubiory w nowożytnym Gdańsku od połowy XVI do końca XVIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2020, s. 56.

55 M. Moseley-Christian, *Confluence of Costume, Cartography and Early Modern European Chorography,* „Journal of Art Historiography" 2013, no. 9, s. 1-22.

56 K. Bond, *Costume Imagery and the Visualisation of Humanity in Early Modern Europe* [w:] *Writing Visual Histories*, eds. L. Jordanova, F. Grant, Bloomsbury Academic, London 2020, s. 47.

medaliera i artysty Christopha Weiditza. Uwiecznił on m.in. ubiór i zajęcia Indian Nahua, którzy przybyli na dwór cesarza Karola V w 1529 r.[57] Ten typ dokumentu stał się bardzo ważny dla identyfikacji rdzennej ludności kolonizowanej oraz tych, z którymi utrzymywano kontakty handlowe. Nie był przeznaczony do publikacji ani dla szerszego grona, miał być pamiątką z pobytu i notatnikiem być może dla inspiracji młodego artysty. Obecnie ten bezcenny dokument stanowi bardzo ważny przekaz, bo ukazuje pierwsze zetknięcie się mieszkańców Europy z dopiero co odkrytym lądem – Ameryką i jego rdzennymi mieszkańcami. Nie tylko w Hiszpanii zaczęto w ten sposób dokumentować spotkanie z rdzennymi kulturami. Około 1540 r. pojawia się portugalski kodeks znany dziś jako *Codex Casanatese*. Jest to anonimowy album przedstawiający zarówno ubiory ludności rdzennej, jak i napływowej, z którą stykali się Portugalczycy wokół Oceanu Indyjskiego i Pacyfiku (Goa, Diu, Ormuz)[58].

Wszystkie te dokumenty tworzyły podstawę do badań, uwzględniając wiedzę zdobytą przez podróżników, żeglarzy, wędrownych artystów, kupców czy nawet poszukiwaczy przygód. Wymagało to umiejętności rysowania, szkicowania i malowania. Obrazy bywały ciekawsze, jeśli były kolorowe i ułatwiały zrozumienie nowych wiadomości, które szybko rozchodziły się po Europie (oficjalnie lub nie). Angielski geograf i wydawca Richard Hakluyt radził przyszłym odkrywcom, by na czas swoich podróży zaopatrywali się w dwa rodzaje książek: te opisujące rośliny i zwierzęta żyjące na lądzie i w wodzie oraz oczywiście księgi ubioru[59].

Boxer Codex i skarby Martina de Rady: chińskie encyklopedie *Riyong Leishu* i *Zhigong Tu*

Kodeks Boxera jest silnie powiązany z anonimowymi chińskimi artystami rezydującymi w Manili (w większości pochodzili oni z chińskiej prowincji Fujian) i możliwe, że artyści inspirowali się podobnymi znanymi chińskimi dziełami. Do grupy ilustracji przedstawiających chińską kulturę włączono opis podróży do Chin (Fujian) Martina

[57] *Ibidem*, s. 46-75; C. Weiditz, *Trachtenbuch*, 1530-40. Hs. 22474, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

[58] *Codex Casanatese* – manuskrypt zawierający ilustracje postaci w ubiorach oraz przedstawiający zwyczaje zarówno Portugalczyków, jak i mieszkańców wschodniej Afryki, Arabii, Persji, Afganistanu, Indii, Ceylonu, Malezji, Chin i Moluków. Datowany między 1538 a 1546 r., prawdopodobnie wykonany na zamówienie Portugalczyków przez hinduskich artystów lub artystę. Tak samo jak w przypadku *Kodeksu Boxera* praca ta była inspirowana ilustracjami postaci zamieszczanych w znanych już relacjach geograficznych, jakie stosowali Hiszpanie i Portugalczycy; J.P Losty, *Identyfiing The Artist of the Codex Casanatese, 1889*, „Anais de Historia de Alem-Mar" 2012, vol. 13, s. 13–40.

[59] G. Riello, *The World in a Book*…, s. 281.

de Rady, którą odbył w 1575 r. Uważa się, że podróżnik ten znał język chiński i czytał chińską literaturę, aby lepiej poznać tę kulturę. Zbiory mogły zachować się w Manili po śmierci de Rady i z nich mógł korzystać zarówno mecenas gubernator Desmariñas, jak i ilustrator dzieła. Badacz Loreto Romero twierdzi wręcz, że Martin de Rada jest właściwym autorem kompilacji całego manuskryptu, ponieważ był zwolennikiem podboju Chin przez Hiszpanów[60]. John N. Crossley za „łącznika" , który nadzorował pracę chińskiego artysty tworzącego manuskrypt, uważa nie Martina de Radę, ale innego dominikanina Juana Cobo, studiującego m.in. dzieła chińskie dostępne i publikowane w Manili[61]. Crossley także podaje informację, że ilustratorów mogło być więcej niż jeden, argumentując, że ozdobne ramki wypełnione roślinno-zwierzęcymi motywami zostały dodane później.

Chińskiemu światopoglądowi towarzyszyły systemy biurokratyczne i ceremonialny system podatkowy, który zmuszał podbite narody do udziału w wielu symbolicznych obrzędach, jak wręczanie prezentów w zamian za przywileje handlowe i ochronę[62]. Rytuały te wzmacniały potęgę chińskiej dominacji, pomagały w kontroli mniejszości i rdzennej ludności. Do systemu biurokracji należały też opisy obyczajów i ubiorów poszczególnych mniejszości, które tworzyli posłowie wysyłani na dwór cesarza. Te chińskie „księgi ubiorów i obyczajów" stanowiły o wiedzy nie tylko etnograficznej, ale także dotyczyły geografii terenu i dostarczały informacji strategicznych. Chińskie albumy znane jako *zhigong tu* (ilustracje ludów zamieszkujących tereny Chin) tworzono w okresie panowania każdej dynastii[63]. Zazwyczaj były to portrety posłów w odpowiednim stroju, uzupełnione o opis kraju, który poseł reprezentował[64]. Ilustracje te były potem rozprowadzane wśród urzędników w postaci albumów.

Najbardziej znane pochodzą z XVIII wieku i zawierają opisy ludności zamieszkującej Europę Zachodnią, w tym Polskę. *Huang Qing Zhigong Tu* jest zbiorem czterech zwojów z ilustracjami, powstałym z inicjatywy cesarza Qianlonga i datowanym na około 1759 r., a autorem ilustracji był malarz Xie Sui. W kulturze zachodniej

---

60 L. Romero, *The Likely Origins*…, s. 122.

61 J.N. Crossley, *Juan Cobo, El Codice Boxer y los sangleyes de Manila* [w:] *El Códice Boxer Etnografía*…, s. 91–109.

62 E. Kajdański, *Michała Boyma opisanie*…, s. 59–63.

63 Romero wymienia jeszcze jedną kategorię *wanghui tu* jako ilustracje ze spotkań z cesarzem czy z królami, ale niestety nie znalazłam potwierdzenia tej teorii, na którą powołuje się autor. L. Romero, *The Likely Origins*…, s. 124.

64 Najstarszym zachowanym tego typu dokumentem jest zbiór dwudziestu pięciu ilustracji posłów składających daninę, pochodzący z czasów dynastii Liang (526–539 r. n.e.). Zostały one namalowane przez przyszłego cesarza Yuan Liang (552–555 r.), który w tym czasie był urzędnikiem – gubernatorem prowincji Jingzhou. Oryginał zaginął, lecz zachowały się jedenastowieczne kopie (dynastia Song) dwunastu portretów, obecnie przechowywane w Muzeum Narodowym w Pekinie.

porównywany jest do europejskich ksiąg ubiorów[65]. Należy pamiętać, że opisy obyczajów i ubiorów pojawiały się w innych pracach chińskich podróżników, a także w książkach, w tym bardzo popularnych na rynku wydawniczym na przełomie XVI i XVII wieku encyklopediach (*riyong leishu*)[66]. Można wskazać m.in. *Daoyi Zhilüe,* (1339), zawierającą relację z podróży po Azji Południowej oraz Afryce, napisaną przez chińskiego podróżnika Wanga Dayuana. *Wuche bajin* (1597) i *Sancai Tuhui* (1610) to chińskie encyklopedie wydane w południowych Chinach (Fujian), dotyczące różnych dziedzin życia. Ciekawostką może być fakt, że Europejczycy bardzo interesowali się tego rodzaju książkami, które mimo że pisane po chińsku, wyjaśniały kulturę Państwa Środka – część z nich mogła znaleźć się w księgozbiorze Martina de Rady, wiadomo też, że kilka kart z *Wuche bajin* mogła posiadać niderlandzka orientalistka Anna Maria van Schurman[67].

Podsumowanie

Kodeks Boxera to niezwykle ciekawy dokument, bowiem zawiera świadectwo wczesnej kolonizacji Filipin i kontaktów z innymi ludami zamieszkującymi sąsiednie kraje. Zawarte w nim pięknie wykonane ilustracje stanowią nieocenione źródło ikonograficzne do badań kostiumologicznych i etnograficznych. Niezwykłość tego dokumentu wynika też z faktu, że nie daje się go łatwo zidentyfikować. Pomimo istotnych badań i analiz nadal pozostaje wiele wątpliwości co do jego powstania i samej idei, jaka była związana z patronatem gubernatora hiszpańskiego. Jednak większość badaczy interesowała się bardziej historycznym i politycznym kontekstem, początkami hiszpańskiej kolonizacji niż artystyczną wizją całości.

Analiza ilustracji związanych z kulturą chińską okresu dynastii Ming dostarcza informacji co do techniki stosowanej przez ówczesnych malarzy (*sangley*). Uważa się, że artyści chińscy z Manili, którzy pochodzili z Fujianu, próbowali połączyć elementy europejskie w sztuce z chińskimi, co oddaje niecodzienny i rzadki efekt. To

---

65 L. Hostetler, Wu Xuemei, *Qing Imperial Illustrations of Tributary Peoples (Huang Qing zhigong tu). A Cultural Cartography of Empire*, Brill, Leiden 2022, s. 1-2. Pomimo że badacze zaliczają ten dokument do grupy dokumentów opisujących ubiory i obyczaje podbitych mniejszości, to wykazuje on duże różnice względem nich – ma o wiele większy zakres geograficzny oraz przedstawia również ubiory kobiet. W *Huang Qing zhigong tu* widać również wpływy oświeceniowe, jakie w tym czasie propagowane były przez jezuitów w Chinach. Problem ten wymaga dalszych badań, gdyż brak pod tym względem dokładnych analiz kostiumologicznych.

66 L. Romero, *The Likely Origins*…, s. 124.

67 Wang Cheng-hua, *Lifestyles, Knowleadge, and Cultural products: Fujian Daily-Use Encyclopedias of the late-Ming Dynasty and their Painting and Calligraphy Sections*, „Journal of the Institute of Modern History, Academia Sinica" 2003, vol. 41, s. 1-85; https://serica.blog/2018/11/05/chinese-leaves/ (dostęp: 20.05.2023).

połączenie będzie później widoczne w wyrobach rzemieślniczych wykonywanych na rynek europejski, takich jak wachlarze, tekstylia – zwłaszcza tkaniny malowane czy obrazy malowane w stylu *tongcao*[68].

Kodeks Boxera jest też ważny dla Filipin, bowiem ukazuje najstarsze elementy ubioru oraz kultury rdzennych mieszkańców tego terenu jeszcze przed przybyciem Hiszpanów. Paradoksalnie reprezentacyjny (narodowy) ubiór Filipińczyków bierze swój początek nie od rdzennych mieszkańców, ale wiele czerpie z kultury hiszpańskiej. Ubiór kobiecy – suknia Marii Klary (*Maria Clara gown, baro't saya*) i suknia terno (*terno dress*) określane są jako *Filipiniana clothes*[69], z kolei ubiór męski nazywany *barong tagalog* częściowo wywodzi się z ubioru Tagalogów, a częściowo z kultury hiszpańskiej[70].

Pod względem kulturowym dokument pokazuje starcie dwóch silnych imperiów – z jednej strony Europy, przede wszystkim Hiszpanii, o tendencjach kolonizacyjnych, z drugiej strony Chin, które widziały siebie jako centrum świata, a ich kultura miała ogromną moc rozprzestrzeniania się na sąsiednie kraje. Jeśli u genezy manuskryptu leżała chęć pokazania Europejczykom, jak żyją inni ludzie w odległych krajach, to dziś dokument ten wnosi nowe wartości – pokazuje mieszkańców z czasów przed kolonizacją, z ich wizerunkami i historią. Należy pamiętać, że materiał źródłowy zawarty w kodeksie został przefiltrowany przez europejskie i chińskie postrzeganie i rozumienie świata, co może w pewien sposób zaburzać ówczesne realia. W tych dwóch równoległych imperiach kostiumy były ważnym źródłem dokumentacji hiszpańskiej kolonizacji i polityki. Dla cesarstwa chińskiego tego typu ilustracje stanowiły dokument biurokratyczny, podkreślający status i znaczenie państwa, zwłaszcza na jego dalekich rubieżach, oraz dawały okazję do poznania obyczajów sąsiednich krajów.

---

[68] Styl *tongcao* – styl malarstwa łączący elementy europejskie i chińskie, popularny na początku XIX wieku, Chan Zhang *et al.*, *Guangzhou Tongcao painting in late China Qing Dynasty (1840–1912 AD); technology revealed by analytical approaches*; „Heritage Science" 2021, no. 9, s. 1-10.

[69] Ubiór ten składał się ze spódnicy (*saya*) w stylu europejskim, bluzki (*camisa*) z rękawami szerokimi do nadgarstków, znanymi jako „rękawy pagody" (*pagoda sleeve*), szytej z przezroczystej tkaniny *piña*, chusty (*pañuelo*) często haftowanej w chińskim stylu i *tapis*, czyli rodzaju fartuszka zakładanego na spódnicę. Na początku XX wieku pod wpływem rozwoju secesji i art deco suknie te zaczęły przekształcać się w aktualny wówczas styl mody zwany *terno*; P. Justiniani McReynolds, *The Embroidery of Luzon and the Visayas*, „Arts of Asia" 1980, vol. 10, s. 128–133; G. Gonzales, *The Philippine Dress: 500 Years of Straddling Polarities*, „Arts of Asia", Autumn 2022, s. 32–43.

[70] Męski ubiór *barong tagalog* składa się z męskiej bluzki oraz spodni. Bluzka prawdopodobnie powstała na bazie jeszcze przedkolonialnej formy bogato haftowanej tuniki; S.M.R. Coo, *Clothing and the colonial culture of appearances in nineteenth century Spanish Philippines (1820–1896),* Université Nice Sophia Antipolis 2015, rozprawa doktorska dostępna pod adresem: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01126974 (dostęp: 24.04.2023).

Literatura

Alden D., *Charles R. Boxer: An uncommon life: soldier, historian, teacher, collector, traveler*, Fundação Oriente, Lisboa 2001.

Boxer Codex (*Sino- Spanish Codex*), 1590–1593, Lilly Library, Bloomington, USA: https://webapp1.dlib.indiana.edu/metsnav3/general/index.html#mets=h#ps://purl.dlib.indiana.edu/iudl/1general/mets/VAB8326&page=1

Boxer C.R., *A late sixteenth century Manila MS*, „Journal of the Royal Asiatic Society, of Great Britain and Ireland" 1950, vol. 82.

Bond K., *Costume Imagery and the Visualisation of Humanity in Early Modern Europe* [w:] *Writing Visual Histories*, eds. L. Jordanova, F. Grant, Bloomsbury Academic, London 2020.

Chan Zhang, Jianbin Huang, Tiequan Zhu, Rongling Zhang, *Guangzhou Tongcao painting in late China Qing Dynasty (1840–1912 AD); technology revealed by analytical approaches*, „Heritage Science" 2021, no. 9.

Coo S.M.R., *Clothing and the colonial culture of appearances in nineteenth century Spanish Philippines (1820–1896)*, Université Nice Sophia Antipolis 2015 [rozprawa doktorska].

Crossley J.N., *Juan Cobo, El Codice Boxer y los sangleyes de Manila* [w:] *El Códice Boxer Etnografía colonial e hibridismo cultural en las islas Filipinas*, eds. M. Ollé, J.-P. Rubiés, Universidad de Barcelona, Barcelona 2019.

Crossley J.N., *The Early History of the Boxer Codex*, „The Royal Asiatic Society" 2014, vol. 24, issue 1.

Gao Chunming, *Chinese Dress and Adorment through the Ages. The Art of Classic Fashion*, Cypi Press, London 2010.

Gonzales G., *The Philippine Dress: 500 Years of Straddling Polarities*, „Arts of Asia", Autumn 2022.

He Jianguo, Zhang Yanying, *Hair Fashions of Tang Dynasty Women*, Hair and Beauty Co., Ltd, Hong Kong 1987.

Hostetler L., Wu Xuemei, *Qing Imperial Illustrations of Tributary Peoples (Huang Qing zhigong tu). A Cultural Cartography of Empire*, Brill, Leiden 2022.

Hsieh E., *The Power of Images in the Boxer Codex and Cultural Convergence in Early Spanish Manila* [w:] *Historical Archaeology of Early Modern Colonialism in Asia Pacific*, eds. M. Cruz Berrocal, Chenghwa Tsang, University Press of Florida, Florida 2016.

Justiniani McReynolds P., *The Embroidery of Luzon and the Visayas*, „Arts of Asia" 1980, vol. 10.

Kajdańska A., *Ubiory w nowożytnym Gdańsku od połowy XVI do końca XVIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2020.

Kajdański E., *Chiny. Leksykon*, Książka i Wiedza, Warszawa 2005.

Kajdański E., *Michał Boym. Ambasador Państwa Środka*, Książka i Wiedza, Warszawa 1999.

Kajdański E., *Michała Boyma opisanie świata*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2009.

Li Niu, Linlin Shen, *Analysis of Modelling, Techniques and Functions of the Chinese Skullcap*, „Fibres and Textiles in Eastern Europe" 2021, vol. 29, no. 5(149).

Liu Junwen, *Beijing. China's Ancient and Modern Capital*, Foreign Langugaes Press, Bejing 1982.

Losty J.P., *Identyfiing The Artist of the Codex Casanatese, 1889*, „Anais de Historia de Alem-Mar" 2012, vol. 13.

Martínez L.A.B., *El Códice Boxer. Edición moderna de un manuscrito del siglo XVI*, Palabra de Clío, A.C., Mexico 2019.

Martini M., *Wachlarze Wschodu* [w:] *Wachlarze Zachodu i Wschodu*, red. B. Biedrońska-Słotowa, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001.

Moseley-Christian M., *Confluence of Costume, Cartography and Early Modern European Chorography*, „Journal of Art Historiography" 2013, no. 9.
Newitt M.D.D., *Charles Ralph Boxer (1904–2000)*, „Proceedings of the British Academy" 2002, vol. 115.
Ollé M., Rubiés J.P. (eds.), *El Códice Boxer Etnografía colonial e hibridismo cultural en las islas Filipinas*, Universidad de Barcelona, Barcelona 2019.
Puerta Escribano de la R., *Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna*, „Archivo Español de Arte" 2001, no. 74 (293).
Riello G., *The World in a Book: The Creation of the Global in Sixteenth- century European Costume Books*, „Past and Present" 2019, vol. 242, Supplement 14.
Romero L., *The Likely Origins of The Boxer Codex: Martín de Rada and the Zhigong Tu,* „Humanista" 2018, vol. 39.
Shuhua Zhang, Musdi bin Hj. Shanat, Lee Abdullah Q.D., *The Expression of Religious Elements and Factors of Religious Thoughts in the Empress's Ceremonial Costume „Hui Yi" of Song Dynasty*, „International Journal of Service Management and Sustainability" 2021, vol. 6, no. 1.
Souza G.B., Turley J.S., *The „Boxer Codex": Transcription and Translation of an Illustrated Late Sixteenth-Century Spanish Manuscript concerning the Geography, History and Ethnography of the Pacific, South-East and East Asia,* Brill, Leiden 2016.
Szafar T., *W cieniu świątyń Angkoru,* Nasza Księgarnia, Warszawa 1971.
Wang Cheng-hua, *Lifestyles, Knowleadge, and Cultural products: Fujian Daily-Use Encyclopedias of the late-Ming Dynasty and their Painting and Calligraphy Sections*, „Journal of the Institute of Modern History, Academia Sinica" 2003, vol. 41.
Wang Hanyi, *The China Images in Manila: Research of China Images' Illustrations on the Late Sixteenth Century Boxer Codex*, „Advances in Social Science, Education and Humanities Research" 2021, vol. 594.
Weiditz C., *Trachtenbuch*, 1530–40. Hs. 22474, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.
Woohyun Cho, Jaeyoon Yi, Jinyoung Kim, *The dress of the Mongol Empire: Genealogy and Diaspora of the Terlig*, „Acta Orientalia Academie Scientarum Hungaricae" 2015, vol. 68.
Xinyi Wang, Colbert F., Legoux R., *From Niche Interest to Fashion Trend: Hanfu Clothing as a Rising Industry in China*, „International Journal of Arts Mangement" 2020, vol. 23.
Yuxian Song, *The Power of the Phoenix Crown, Imperial Women and Material Culture in Late Ming China*, University of Alberta, Alberta 2015.

SUMMARY

THE TRANSCULTURAL SIGNIFICANCE AND THE SIGNIFICANCE FOR COSTUMING OF A BOOK ON DRESS: *THE BOXER CODEX* IN EARLY-MODERN EUROPE

The Boxer Codex is a Spanish manuscript dated approximately to 1590. It was written in the Philippines in Manila, having been commissioned by the contemporary governor of Manila, Gomez Pérez Desmariñas. The document is called after the name of the last private owner of the codex, Charles R. Boxer, a historian and specialist on the history of colonialism in Asia. It contains illustrations showing figures in costumes representing peoples living

in areas colonized by the Spaniards in Asia (The Philippines) and neighbouring lands, such as China, Japan, the Spice Islands (the Moluccas), Brunei, Java, Siam (Thailand), Northern and Central Vietnam, and others. Alongside the illustrations are texts describing the geography and customs of the minorities who live there; these, research shows, may be copies from the work of Martin de Rada, Miguel Rojo de Brito, and other anonymous authors.

This article examines the manuscript from the perspective of costume studies. Because of the very extensive material in the manuscript, the author has selected several illustrations connected with Chinese dress in order to show its richness and the first European view of Chinese culture on the threshold of modern times. The author juxtaposes these with the already well-known accounts of the Polish sinologist Michał Boym (1612-1659). Boym's accounts of Chinese dress (and not just of that) form a supplement to the illustrations from *The Boxer Codex*. This manuscript is also one of the first documents relating to the so-called volumes of costumes, which were put together both in Europe and in the Far East, and which made it possible to learn about still undiscovered countries and their inhabitants.

Il. 1. Artysta anonimowy, *Pierwsze przybycie Hiszpanów na wyspy Mariańskie (Ladrones), Boxer Codex*, 1590, Indiana University Digital Library

Źródło: https://fedora.dlib.indiana.edu/fedora/get/iudl:696334/OVERVIEW (dostęp: 20.11.2023).

Il. 2. i 3. Artysta anonimowy, *Sangley – para kupców chińskich zamieszkałych w Manili*, *Boxer Codex*, 1590, gwasz, papier ryżowy; Indiana University Digital Library

Źródło: https://fedora.dlib.indiana.edu/fedora/get/iudl:696334/OVERVIEW (dostęp: 20.11.2023).

Il. 4. Artysta anonimowy, *Rey – wizerunki chińskiego cesarza i cesarzowej*, *Boxer Codex* 1590, gwasz, papier ryżowy; Indiana University Digital Library

Źródło: https://fedora.dlib.indiana.edu/fedora/get/iudl:696334/OVERVIEW (dostęp: 20.11.2023).