

Danuta Natalia Zaslawska

Chinoiserie w Wilanowie

Danuta Natalia Zaslawska

*Chinoiserie
w Wilanowie*

Wydawnictwo Neriton



Danuta Natalia Zasiławska

Artyści z Orientu

Seris

Chinoiserie w Wilanowie
Studium z dziejów nowożytnej recepcji
mody chińskiej w Polsce

pod redakcją
Jerzego Malinowskiego

Tom 8

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2008

Artystyczny Orient

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

pod redakcją
Jerzego Malinowskiego

Tom 8

Danuta Natalia Zaslawska

Spis treści

Chinoiserie w Wilanowie

Studium z dziejów nowożytnej recepcji

mody chińskiej w Polsce

1. O autorze	10
2. Przedmowa	11
3. Wstęp	15
4. Chinoiserie a Europa	21
4.1. Orientizm i „Wschód”	21
4.2. Historyczne uwarunkowania recepcji mody chińskiej w Europie	25
4.3. Dobra Wschodu: wielka nadzieja. Towarzystwo królewskie	28
4.4. Słynna „sinielka”	35
4.5. „Odwieczny” wizerunek „Wschodu”	36
4.6. Zarys dziejów wyprawy. Wpływ kultury Zachodu na kulturę chińską	75
4.7. Percepcja „Wschodu” w Europie	89
5. Chinoiserie w Wilanowie	100
5.1. Władca „Wschodu”	100
5.2. Chinoiserie w Wilanowie	100
5.3. „Wschód” w Wilanowie	100



Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2008

Redakcja i korekta
Ewa Witkowska

Indeks
Ewa Bazyl

Tłumaczenie streszczenia
Grażyna Waluga

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Elżbieta Malik

Na okładce:
Czerwona szafka Lubomirskiej, przerobiona z sepetów Schnella,
Muzeum Pałac w Wilanowie, Wil. 3040/1, fot. W. Holnicki

© Copyright by Danuta Natalia Zasławska
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 978-83-7543-045-5

Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego



Wydawnictwo Neriton
Wydanie I, Warszawa 2008
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 022 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl
Nakład 400 egzemplarzy
Objętość 47 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa Fabryka Druku

1022305

E. 5056 / 09

Spis treści

1. Od autorki	9
2. Przedmowa	12
3. Wstęp	15
4. <i>Chinoiserie</i> w Europie w XVII i XVIII wieku	21
4.1. Orientalizm europejski i jego nurty. <i>Chinoiserie</i> jako utopia chińska	21
4.2. Historyczne uwarunkowania i ideowe implikacje mody <i>chinoiserie</i> w Europie	35
4.3. Daleki Wschód i wielkie nadzieje Towarzystwa Jezusowego	44
4.4. Sinofilia i sinofobia	51
4.5. <i>Omne ignotum pro magnifico</i> . Artystyczna moda chińska	56
4.6. Zarys dziejów wymiany. Wpływ kultury Zachodu na kulturę chińską	75
4.7. Periodyzacja mody chińskiej w Europie	93
Aneks 1	98
5. <i>Chinoiserie</i> w Wilanowie w XVII wieku	101
5.1. Wiedza o Dalekim Wschodzie w siedemnastowiecznej Polsce. Świadectwa związków między modą chińską a misjonarską działalnością Kościoła	101
5.2. „Chińskie” zainteresowania Jana III Sobieskiego. Kontakty króla z misjonarzami w Chinach. Początki mody <i>chinoiserie</i> w Polsce	110
5.3. Powstanie „Gabinetu chyńskiego Króla Jego Mości” w Wilanowie	122

5.4. „Chyńskie rzeczy” w Wilanowie według <i>Inwentarza generalnego</i> z 1696 roku	136
5.5. Wyposażenie Gabinetu Chińskiego w świetle <i>Inwentarza</i> <i>generalnego</i>	152
Aneks 2	163
6. <i>Chinoiserie</i> w Wilanowie w XVIII wieku	171
6.1. Moda chińska za Wettynów	171
6.1.1. Gabinet chiński Augusta Mocnego i jego twórcy	171
6.1.2. Lakierowane panneaux. Zagadnienia technologii, ikonografii i stylu	179
6.1.3. Kwestia autorstwa dekoracji z europejskiej imitacji laki i lakierowanych kabinetów w Wilanowie. Osoba twórcy	188
6.1.4. Malowidła freskowe na plafonie gabinetu. Ikonografia i próba atrybucji	190
6.1.5. <i>Lackkabinett</i> Augusta II w Wilanowie na tle europejskim	218
6.2. Moda <i>chinoiserie</i> w Wilanowie w drugiej połowie XVIII wieku za książąt Czartoryskich i Izabeli Lubomirskiej	222
6.2.1. Wprowadzenie do mody chińskiej w Polsce czasów rokoka	222
6.2.2. <i>Chinoiseries</i> w Wilanowie po śmierci Augusta Mocnego	230
7. <i>Chinoiserie</i> w Wilanowie w XIX wieku	249
7.1. <i>Chinoiseries</i> w Wilanowie za czasów Stanisławostwa Potockich	249
7.1.1. Źródła i uwarunkowania chińskich zainteresowań Stanisława Kostki Potockiego	249
7.1.2. Pierwszy „gabinet chiński” Stanisława Kostki Potockiego. <i>Chinoiseries</i> w jego prywatnych pokojach	254
7.1.3. Pokazowy Apartament Chiński na piętrze w środkowej części pałacu	260
7.1.4. Charakterystyka zbioru sztuki orientalnej Stanisława Kostki Potockiego	269
7.1.5. Altana chińska w ogrodzie wilanowskim	283
7.1.6. Opinie Potockiego o sztuce Dalekiego Wschodu. Jego naukowy warsztat pracy	285
7.1.7. Apartamenty Chińskie Stanisława Kostki Potockiego na tle podobnych realizacji europejskich	291
Aneks 3	296

7.2. <i>Chinoiseries</i> wilanowskie w epoce historyzmu	299
7.2.1. „Chińskie muzeum” w Wilanowie za czasów następców Stanisława Kostki Potockiego	299
7.2.2. „Nowe pokoje chińskie” w lewym skrzydle pałacu za Aleksandry Augustowej Potockiej	311
Aneks 4	316
8. „Już to chińszczyzna z dawien dawna była na dobie w Willanowie...”	319
9. Summary	322
10. Bibliografia	327
10.1. Źródła	327
10.1.1. Inwentarze zbiorów wilanowskich (rękopiśmienne i publikowane)	327
10.1.2. Inne źródła drukowane, relacje z podróży, traktaty, wzorniki	329
10.2. Opracowania	336
10.3. Katalogi zbiorów, wystaw i aukcji dzieł sztuki	361
11. Indeks osób	367
12. Spis ilustracji	380

1. Od autorki

U źródeł mojej „chińskiej pasji” tkwi niezwykła podróż do Mongolii i Chin sprzed dwudziestu z górą lat, którą zawdzięczać moim najbliższym. Jakże różna od dzisiejszych podróży, bo też i czasy były całkiem inne. Najpierw lot do Ulan Bator z grupą gentelmenów pod wodzą Jaremy Stępowskiego, dzierzących wędki oraz siatki na motyle i występujących jako „ekskursja naturalistów”, bo takie hasło było bardziej nośne na moskiewskim lotnisku. Potem długi szlak kolejowy przez czerwone piaski Gobi i żółte Mongolii wewnętrznej aż do Pekinu. Na koniec tygodniowa podróż powrotna koleją transsyberyjską, podczas której zakrepiły wrażenia, zapachy, dźwięki i kolory. Codziennie była jaśminowa herbata, a rewolucyjne opery w tranzystorze chińskiego konduktora wywierały na mnie hipnotyzujący wpływ. Mam wrażenie, że nauczyłam się wówczas o Chinach więcej, niż później z niejednej książki. Zamiłowanie do opery pekińskiej zostało mi do dziś, podobnie jak do mahjonga. Parafrazując Tacyta, wszystko, co chińskie, zachwyliło mnie: morze kwitnących lotosów na jeziorze Beihai, degustacja piekielnie ostrych i niewinnie wyglądających pierożków, uliczni fotografowie wywołujący przy klientach filmy w ogromnych porcelanowych donicach z czerwonymi karpiami i powszechny transport rowerowy. Bezdroża stepu z noclegami pośród koni, jaków i baktrianów kontrastowały z pustką i rozmachem otoczonej jurtami socrealistycznej stolicy Mongolii. Zdumienie budziły ogromne bębny modlitewnych młynów w lamajskich klasztorach. Mozolne obracanie tych młynów w gigantycznych kieratach daje odpuszczenie przyszłych grzechów (do ekspiacji za grzechy przeszłe służą, jak wiadomo, małe młynki, obracane ręką przez przechodzących wiernych). Osobiste doświadczenie inności sprawiło, że o wiele bliższa stała mi się historia wielowiekowych zbliżeń dwóch cywilizacji ze wszystkimi swymi

meandrami, bezwzględnością rachub obu stron i jakże mylnymi wzajemnymi ocenami.

Azja oczarowała mnie natychmiast i bezwarunkowo, pozostałam – jako historyk sztuki i kolekcjonerka – trwale pod jej urokiem. W poznawaniu jej smaków i sekretów bardzo pomógł mi najlepszy z możliwych *ciceroni*, Pan Ambasador Ksawery Burski, autor wstępu i konsultant sinologiczny. Pragnę mu w tym miejscu szczególnie podziękować.

Staż w chińskim antykwariacie w Lille w czasach studenckich zaowocował kontaktami ze środowiskiem kolekcjonerów sztuki azjatyckiej, osobami o nierzadko wręcz akademickim przygotowaniu w zakresie rzemiosła i technik artystycznych, a także imponującej wiedzy historycznej. Doświadczenia te przydały się w późniejszej mojej pracy zawodowej w muzeum w Wilanowie, gdzie przyszło mi opiekować się m.in. zbiorami „chińszczyzny”.

Rzetelna podbudowa naukowa mojej pracy nie byłaby możliwa bez wsparcia środowiska akademickiego. Pragnę wyrazić tu należne podziękowania mojemu byłemu pracodawcy, Uniwersytetowi Gdańskiemu, za udzielone granty na badania naukowe w Londynie, Berlinie, Dreźnie i Monachium.

Serdeczne podziękowania składam na ręce Pana Prof. dr. hab. Jana K. Ostrowskiego za zaufanie, jakim mnie obdarzył i wysokie wymagania, jakie mi postawił. Zapewniam, że meandry losu nie przeszkodzą mi w realizowaniu naukowych pasji i aspiracji do miana uczennicy Pana Profesora.

W tekście książki uwzględniono merytoryczne uwagi i wskazówki Panów Profesorów Adama Małkiewicza i Andrzeja Rottermunda, a także wybitnych znawców Chin, Pana Edwarda Kajdańskiego, którego dociekliwość badawcza i rzetelność naukowa pozostają dla mnie wzorem, oraz Pana Stanisława Tworzydło, artysty plastyka, znakomitego znawcy ceramiki, praktyka i nauczyciela malarstwa chińskiego, któremu dziękuję za szereg cennych spostrzeżeń i pomoc sinologiczną.

W gromadzeniu źródeł i dokumentacji fotograficznej jakże istotna okazała się pomoc Koleżanek i Kolegów z Muzeum-Palacu w Wilanowie, w szczególności zaś kustosz Anny Kwiatkowskiej, wybitnej znawczyny wilanowskich mebli, Waldemara Markiewicza i Magdaleny Kulpy z Działu Dokumentacji oraz Marii Sierockiej-Pośpiech z Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie.

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie inicjatywa wydawnicza Pana Prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego, odnoszącego się z uznaniem i życzliwością do wyników moich badań. Podobnie ujmujący stosunek miał do mnie wydawca, Pan Andrzej Wroński, oraz cierpliwi i kompetentni pracownicy Wydawnictwa Neriton.

Pomoc mojej Mamy, która towarzyszyła mi w wyprawie na Daleki Wschód, okazała się bezcenna w tłumaczeniu niektórych źródeł i w sięganiu pamięcią do tamtych dni.

Na merytoryczne wsparcie i otuchę zawsze mogłam liczyć ze strony mojego Marcina, z którym przyszło mi dzielić kolejne podróże mojego życia – tym razem do *chinoiseries* europejskich.

Wszystkim wymienionym osobom składam szczerze podziękowania.

2. Przedmowa

Szanowny Czytelniku,

masz oto w ręku księgę niezwykłą. Dziś bowiem, gdy kraje Dalekiego Wschodu na co dzień stukają do naszych drzwi z szeroką ofertą dóbr powszechnego użytku, księga ta oferuje fascynującą wiedzę o początkach kontaktów z tamtym kontynentem.

Treść tego cennego opracowania wykracza daleko poza ramy tytułu i obszar sztuki. Autorka, demonstrując benedyktyńską skrupulatność i ogromną erudycję, bardzo trafnie przedstawiła „chińszczyznę” Wilanowa na tle epoki i stale rosnących od XVI w. kontaktów Zachodniej Europy z Dalekim Wschodem. Ukazała szlaki, którymi wędrowali żeglarze i kupcy, misjonarze i uczeni. Zwróciła uwagę na sposoby zdobywania i gromadzenia wiedzy o Wschodzie (w tym o Chinach) w Europie i na znaczenie obiegu tej wiedzy w ówczesnych ośrodkach naukowych. Z książki dowiadujemy się o wkładzie Polaków, przede wszystkim o. Michała Boyma, w przybliżanie Chin nowożytnej Europie. Uświadamiamy sobie, że owe *chinoiseries* nie były li tylko wykwitem mody płynącej z Francji lub Holandii, czy kaprysem królowej Marysieńki. O poważnych zainteresowaniach Dalekim Wschodem króla Jana III Sobieskiego świadczy nie tylko stosowny fragment katalogu jego biblioteki, ale i obsadzenie na stanowisku królewskiego bibliotekarza wybitnego jezuitę, sinologa ks. Adama Kochańskiego.

Król demonstrował niezwykłą dalekowzroczność, gdy podjął próbę nawiązania stosunków dyplomatycznych z cesarzem Chin. Polscy prekursorzy politycznego i naukowego zainteresowania Chinami znajdowali uznanie partnerów. Cesarz Kangxi na wieść o zwycięstwie nad Turkami pod Wiedniem dołączył do przesłanych cesarzowi Leopoldowi gratulacji także te przeznaczone dla Sobieskiego i specjalnie przez siebie skomponowaną odę na tę okazję. Słusznie konkluduje

autorka, iż mapa terytoriów z wytyczonymi przez Syberię i Mongolię drogami do Chin, jaka była w posiadaniu króla, mogła świadczyć na rzecz pragmatycznych zainteresowań władcy możliwością bezpośredniej wymiany handlowej z Dalekim Wschodem. Król korespondował m.in. z przełożonym jezuitów w Pekinie o. Ferdynandem Verbiestem. Ks. Kochański natomiast prowadził obszerną korespondencję z licznymi europejskimi uczonymi i misjonarzami, podobnie zainteresowanymi Chinami i całym Dalekim Wschodem. Warto pamiętać, że podbudowana rzetelną wiedzą postawa Sobieskiego z pewnością wykracza poza konwencjonalne, choć entuzjastyczne, zachłyśnięcie się dalekowschodnią egzotyką.

Wilanów Sobieskich przez następne stulecia wpłynął w zakresie sztuki orientalnej na gust polskich rodów arystokratycznych, co sprzyjało później, w czasie rozbiorów, utrzymywaniu się zainteresowania Wschodem. Bywały wszakże zaskakujące wyjątki. „Nauka polska – przypomina autorka – nie skorzystała z możliwości jakie dawała propozycja niemieckiego orientalisty-sinologa Juliusa von Klaprotha, pragnącego objąć w 1810 r. katedrę w Wilnie”. Rektor Jan Śniadecki propozycji nie przyjął, wyjaśniając Adamowi Kazimierzowi Czartoryskiemu, oświeconemu orientaliście-amatorowi: „Zjawił się w Petersburgu Niemiec, który chce nas koniecznie w Wilnie uczyć po chińsku i persku, obiecując nam cuda orientalnej mądrości. Zostawmy sobie te przysmaki na czas późniejszy, to jest nauczywszy się wprzód tego, co umieją w Europie”.

W wieku XX, a zwłaszcza w jego ostatnich dziesięcioleciach, wraz z postępem nauki, rozwojem gospodarki, nowymi środkami transportu i łączności oraz procesami globalizacji, kontynenty i narody tak znakomicie się do siebie przybliżyły. We współpracy gospodarczej, w wymianie naukowej i kulturalnej uczestniczą w każdym kraju miliony, a nawet dziesiątki milionów obywateli. Kolejne setki milionów to turyści. Chiny, które tymczasem wyrosły na potęgę, opowiadają się za szeroką wymianą nie tylko towarów, ale także dóbr kultury i wartości intelektualnych. Oferta kulturalna to z jednej strony organizowane np. we Francji i w Rosji, trwające cały rok festiwale kultury chińskiej, a z drugiej zaś powołanie na całym świecie około 250 instytutów Konfucjusza, służących popularyzowaniu języka chińskiego, to udział w festiwalach filmowych i konkursach muzycznych itp. Chińczycy chętnie przypominają wymianę kulturalną i naukową w minionych stuleciach, na której Chiny bardzo skorzystały. Gdy ambasada RP w Pekinie promowała chińskie wydanie książki Edmunda Kajdańskiego o ojcu Boymie, reprezentanci chińskich środowisk uniwersyteckich zaproponowali upamiętnienie jego zasług stosownym popiersiem na uniwersytecie jednej z południowych prowincji. W marcu 2007 r. tygodnik „Liao-wang” (Outlook) wystąpił z propozycją utworzenia w Pekinie muzeum Mateusza Ricciego, niewątpliwie najwybitniejszego jezuitę, pochowanego w Pekinie w 1610 r., wymieniając niezwykle długą listę jego zasług dla Chin.

Bogato i solidnie udokumentowaną książką autorka stworzyła swoisty pomnik wszystkim naszym wielkim prekursorom badań nad Dalekim Wschodem.

Ksawery Burski
sinolog
wieloletni ambasador Polski
w Chinach

Warszawa 26 maja 2008

3. Wstęp

Przedmiotem niniejszego studium jest analiza i interpretacja wilanowskich dekoracji wnętrz i dzieł sztuki w typie *chinoiserie*¹ począwszy od schyłku XVII stulecia aż do ostatniej ćwierci XIX w., w oparciu o zachowane dzieła sztuki, materiały ikonograficzne oraz przekazy źródłowe, a co za tym idzie odtworzenie modelowego kształtu tego wielowiekowego zespołu. Pałac w Wilanowie stanowi bowiem unikatowy w skali europejskiej przykład rezydencji, w której obserwujemy ciągle zainteresowanie „chińszczyzną” na przestrzeni ponad 200 lat, niezależne od zmieniających się mód i właścicieli, oraz stałe jej eksponowanie. Analiza ta uwzględnia wyniki najnowszych metod badań, zwłaszcza tych, które próbują ogarnąć całość zjawiska *chinoiserie* w jego wielowymiarowym aspekcie – jako mody, rodzaju dekoracji, przejawu gustu i sposobu życia oraz artystycznej oprawy kolekcji dzieł sztuki. Tak rozumiana monografia wilanowskich *chinoiseries* omawia recepcję tego typu dekoracji w Polsce i jej europejski kontekst.

Należy podkreślić, iż dotąd problematyce *chinoiserie* w Polsce nie poświęcono szeregów prac. Dotychczas badacze nie zgłębili zagadnienia stałej obecności orientalizującej sztuki dekoracyjnej we wnętrzach i kolekcjach pałacowych, zadowalając się wzmiankowaniem poszczególnych jej elementów w pracach o szerszym charakterze. Dodatkowo, opracowania tematyki orientalnej ograniczają się głównie do prezentacji wpływów bliskowschodnich na polską kulturę, przy niemal całkowitym pominięciu aspektu egzotyki dalekowschodniej, importowanej poprzez

¹ W niniejszej książce przyjęto zapis kursywą obcojęzycznego terminu *chinoiserie* (uwzględniając jego liczbę pojedynczą i mnogą, w zależności od kontekstu), z intencją rozróżnienia go od spolszczonego przez autorkę określenia chinoiserii. Używane w tym kontekście słowo „chińszczyzna”, niekiedy o bardziej pospolitym i pejoratywnym zabarwieniu, nie oddaje bogactwa motywów i całej różnorodności zjawisk występujących pod wspólnym mianownikiem *chinoiserie*.

zachodnią Europę. Takie marginalne traktowanie tematu widoczne jest w ubóstwie opracowań w języku polskim². Co więcej, istniejące pozycje często nie spełniają dzisiejszych standardów naukowych, zarówno w zakresie metody badań, jak i prawidłowej kwalifikacji materiału zabytkowego. Proponowane ujęcie tematu ma na celu zaprezentowanie najlepszych polskich *chinoiseries* w szerszym obiegu naukowym.

Bezpośrednio interesująca nas problematyka pojawia się w publikacjach zasłużonego badacza Wilanowa i wieloletniego dyrektora wilanowskiego muzeum, Wojciecha Fijałkowskiego, omawiających architektoniczne i stylistyczne przemiany tej królewsko-magnackiej rezydencji na przestrzeni wieków³. Z uwagi na syntetyczny charakter prac autora tematyka „chińska” jest zaznaczona marginalnie, bez próby analizy stylistyczno-porównawczej, aczkolwiek z zacytowaniem cennych danych źródłowych.

Opublikowany przez Aleksandra Czołowskiego inwentarz pałacu wilanowskiego z 1694 r. może dać pojęcie o wystroju i wyposażeniu pierwszego Chińskiego Gabinetu Króla z czasów Sobieskich⁴. Dotąd jednak nie podjęto się krytycznej analizy tego źródła w oparciu o badania porównawcze. Przez długie lata żaden z polskich badaczy nie podjął się również próby szczegółowej analizy utworzonego na jego miejscu i do dziś istniejącego chińskiego gabinetu Augusta II Sasa. Nie jest taką próbą artykuł znakomitego sinologa Tadeusza Żbikowskiego, który potraktował hasło analizy ikonograficznej wilanowskiego gabinetu chińskiego zdecydowanie w kategoriach literaturoznawczych. Praca ta z punktu widzenia historii sztuki obfituje, niestety, w błędy merytoryczne oraz nieścisłości⁵. Inne rodzime opracowania zbiorowe dotyczące Wilanowa gabinet ten jedynie wzmiankują. Przytacza go natomiast Philipp von Württemberg we wzorcowej pracy, zaopatrzonej w obszerny i szczegółowy katalog⁶. Badacz niemiecki nie podjął się

² Jak dotąd, moda *chinoiserie* w sztuce polskiej nie doczekała się osobnego opracowania, stanowiąc jedynie pewien aspekt rozważań nad mecenatem królewskim i magnackim w końcu XVII w. i w XVIII w., nad dekoracją pałacową i rezydencjonalną wspomnianych okresów w monografiach poszczególnych budowli, oraz nad sztuką i architekturą ogrodową XVIII w. Porusza to: Wasilewska-Dobkowska 2006, s. 10–11. Zob.: Tazbir 1949; Mańkowski 1959; Dzikowska 1961, 1962a, 1962b, 1962c, 1963; Reychman 1964; Jakimowicz 1967; Kwiatkowski 1967; Migoń 1969; Ostrowski 1972; Fijałkowski 1983, 1986a, 1986b, 1997; Bogdanowski 1986, 1998–1999; Jarszewski 1986; Chrzanowski 1988; Fijałkowski, Cydzik 1989; Odyniec 1992, 2001; Majdecki 1996; Tazbir 1998; Bernatowicz 2000; kat.wyst.: Poznań 2000; Wasilewska-Dobkowska 2002.

³ Fijałkowski 1973, 1983, 1986a, 1986b (s. 144–148, autor określa tam mianem *chinoiserie* część wyposażenia z czasów saskich), 1997; Cydzik, Fijałkowski 1975.

⁴ Czołowski 1937.

⁵ Żbikowski 1990.

⁶ Württemberg 1999, s. 99, 226.

jednak szczegółowej analizy wilanowskiego lackkabinetu⁷, ani związanych z nią kwestii ikonograficznych, ograniczając się do rozpatrzenia wnętrza pod względem stylistycznym i chronologicznym w ciągu rozwojowym tej specyficznej architektury. Autor powołuje się wyłącznie na dotychczasową literaturę, tj. prace Fijałkowskiego i Cydzika⁸. Fijałkowski związał wykonanie tego gabinetu z osobą Martina Schnella dopiero w monografii wnętrz pałacu wilanowskiego z 1977 r.⁹, mimo iż na autorstwo Schnella w wypadku tego gabinetu wskazał już w roku 1936 Rudolf von Arps-Aubert (korzystający jeszcze z zachowanych w pełni archiwów drezdeńskich)¹⁰. Współczesne prace badaczek niemieckich dotyczące atrybucji wilanowskiego dzieła Schnella zadowolają się marginalnym cytowaniem opinii Arps-Auberta¹¹. Najnowsze, wyczerpujące opracowanie saskiej sztuki lakierniczej w Wilanowie autorstwa Moniki Kopplin, powstałe przy współudziale Anny Kwiatkowskiej, ustala bezdyskusyjne autorstwo Martina Schnella, przy czym rozdziały poświęcone tak Gabinetowi Chińskiemu, jak i osobie twórcy mają charakter monograficzny¹².

Wystrój i przemiany wnętrz wilanowskich z drugiej połowy XVIII w. zostały zbadane w oparciu o zachowane inwentarze i materiały źródłowe przez Bożennę Majewską-Maszkowską w monografii poświęconej mecenatowi Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej¹³. Wilanowskim chinoiseriom z pierwszej połowy XIX w. autorka niniejszego studium poświęciła monograficzny artykuł, analizując w oparciu o dane źródłowe wystrój i wyposażenie Apartamentu Chińskiego stworzonego przez Stanisława Kostkę Potockiego¹⁴. Dotąd pozostały w zasadzie niezbadane pseudo-chińskie wnętrza i dekoracje z czasów Aleksandry Augustowej Potockiej i jej następców w osobach Konstantego Branickiego i jego spadkobierców, ujęte jedynie syntetycznie w cytowanej monografii Fijałkowskiego¹⁵.

Aspektowi tzw. „chińszczyzny” w dziejach wilanowskiej rezydencji została poświęcona wystawa „Osobliwości Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji

⁷ Niemiecki termin *Lackkabinett* zapisywany jest kursywą, w odróżnieniu od spolszczonego lackkabinetu, analogicznie jak w przypisie 1.

⁸ Fijałkowski 1983, 1986a; Cydzik, Fijałkowski 1975 i 1989, s. 52, 54.

⁹ Cyt. jako : Fijałkowski 1986b (drugie wydanie, uzupełnione).

¹⁰ Fijałkowski 1986b, s. 101–102. Autor oparł się wówczas na ustnej opinii Joachima Menzhausen. Zwróciły na to uwagę w kontekście badań nad autorstwem wystroju sąsiadującej z Gabinetem Chińskim Garderoby Króla w korpusie głównym pałacu Irena Malinowska i Jadwiga Mielezko: Malinowska, Mielezko 1984, s. 27–29. Por.: Arps-Aubert 1936, s. 345.

¹¹ Haase 1999, s. 13 (por. w innej, nieco szerszej wersji tego artykułu: Haase 2000, s. 274); Kopplin 2004, s. 84.

¹² Kopplin 2005c; Kopplin, Kwiatkowska 2006.

¹³ Majewska-Maszkowska 1976.

¹⁴ Zasławska 2000.

¹⁵ Fijałkowski 1986b, s. 165–167.

Wilanowa”, otwarta w 1993 r. w pawilonie wystawowym Kuchni Pałacowej. Jako pierwsze tego rodzaju przedsięwzięcie w naszym kraju, z całą pewnością nie była podsumowaniem obszernego zagadnienia recepcji egzotyizmu orientalnego w Polsce. Zamiarem jej twórczyni było zasygnalizowanie problemu i wytyczenie dróg dalszych badań nad zjawiskiem „chińszczyzny” i „chińskich osobliwości”, traktowanych ongiś na równi w arystokratycznych kolekcjach polskich. Tym samym wystawa stała się punktem wyjścia do rozważań nad problematyką *chinoiseries* polskich. Towarzyszący jej katalog był pierwszą próbą usystematyzowania wiedzy o dziejach wilanowskich chinoiserii¹⁶. Autorka zamieściła tam esej i katalog wybranych dzieł malarstwa chińskiego¹⁷.

Stosunek do mody chińskiej w rzemiośle artystycznym i w historii dekoracji wnętrz był jeszcze do niedawna w ujęciu polskiej historii sztuki ambiwalentny. Z jednej strony, podejrzliwie traktowano przechowywane w muzealnych magazynach przedmioty o heterogenicznych często cechach stylowych i nie najlepszym stanie zachowania (np. rozliczne imitacje laki), z drugiej zaś, wobec ewidentnych przykładów dzieł o wysokiej wartości artystycznej skupiano się na badaniu ich dalekowschodniej genezy formy, pozostawiając na uboczu całą sferę zależności od europejskiej mody dekoracyjnej, ściśle osadzonej przecież w historycznych realiach (np. kwestia dekoracji chińskiego gabinetu saskiego w Wilanowie). Brak dostępu do literatury przedmiotu i utrudniony kontakt z zagranicznymi środowiskami historyków sztuki, a także odziedziczony po wieku dziewiętnastym pejoratywny stosunek do „chińszczyzny” (co znalazło nawet odbicie w kolokwialnym użyciu tego słowa w znaczeniu nieprzyswajalności danego zagadnienia), nie zachęcały do podejmowania badań dotyczących tej materii. W czasie, gdy moda chińska przeżywała renesans zainteresowania na Zachodzie, gdy powstawały fundamentalne publikacje Williama Appletona i Hugh’a Honoura, równoległe z wystawą w paryskim Musée Cernuschi¹⁸, w Wilanowie, w atmosferze gorących dyskusji merytorycznych i konserwatorskich zdecydowano się na usunięcie wystroju Apartamentu Chińskiego z czasów Stanisława Kostki Potockiego. Zajmował on całe piętro korpusu głównego pałacu, będąc jedynym tak dużym i zwartym zespołem *chinoiseries* w Polsce. Niestety, już wówczas generalnie zły stan zachowania tego zespołu nie pozwolił na jego pozostawienie *in situ* i wymagał natychmiastowego podjęcia prac ratunkowych. Większość papierowych dekoracji – chińskich malowideł, drzeworytów i ich europejskich naśladownictw, a także drewnianych płycin dekoracyjnych zdjęto ze ścian, poddając konserwacji¹⁹, ocalono też mobilia. Niemniej,

¹⁶ Kat. wystawy, Wilanów 1993.

¹⁷ Łazarska [Zasławska] 1993.

¹⁸ Appleton 1951; Honour 1961; kat. wystawy, Paris 1958–59.

¹⁹ Ich nietrwała materia oraz dyspozycja we wnętrzach Apartamentu (większość była przyklejona bezpośrednio do ścian) spowodowały silne zniszczenia i ubytki; zarówno malowidła, jak

przestała istnieć niezwykła historyczna przestrzeń, która przez lata wyznaczała egzotyczne kryteria atrakcyjności wilanowskiego muzeum. Do straty tej mógł przyczynić się zarówno negatywny stosunek do sztuki dziewiętnastowiecznej, której potrzeby chronienia w połowie XX w. jeszcze nie widziano, jak i oficjalne traktowanie Wilanowa przede wszystkim jako rezydencji królewskiej, z pominięciem aspektu zachowanej w nim kulturowej ciągłości gromadzonych przez pokolenia kolekcji. Wielowiekowa tradycja arystokratycznego kolekcjonerstwa z pewnością nie była argumentem dla ówczesnych politycznych decydentów²⁰, a znacjonalizowany pałac Branickich stał się patriotycznym symbolem dumy narodowej, krzepiącym pomnikiem sławy oręża polskiego, ale także atrakcyjnym dla władz partyjnych miejscem podejmowania zagranicznych delegacji. Chińskie zainteresowania samego Potockiego, fanaberie nie licujące – jak zapewne uważano – z patriotyczną postawą ministra oświaty, po prostu przemilczano²¹. Nieufność i ostrożność wobec dziwacznej, skądinąd licznie w Wilanowie zachowanej „chińszczyzny”, spowodowała jej przeniesienie w głąb muzealnych magazynów na wiele lat (dotyczyło to głównie wymagających interwencji konserwatorskiej drobnych przedmiotów rzemiosła artystycznego, ubiorów i zdjętych z Apartamentu Chińskiego papierowych dekoracji ścian). Nawet tak znakomity przykład „chińskiego” lustkabinetu, jak osiemnastowieczny Gabinet Saski, przez długie lata czekał na poważne opracowanie²². Najwcześniejsze w historii Wilanowa związki z Chinami – Jana III Sobieskiego – potraktowano anegdotycznie, eksponując piórem sino-logów i historyków kultury głównie wątek korespondencji z jezuitami na dworze cesarskim w Pekinie²³. Pierwszą poważniejszą próbą rehabilitacji kolekcji chińszczyzny w wilanowskich zbiorach stała się wspomniana wystawa z 1993 r., ale – co znamienne – w tytule nie pojawiła się nazwa *chinoiserie*²⁴. Ostrożnie ograniczono się do bezpiecznego określenia „osobliwości”, podkreślając kunstkamerowy

i drewniane elementy dekoratorskie uległy daleko idącemu zagrzybieniu i deterioracji. Inną sprawą są późniejsze perypetie chińskich malowideł, nie zawsze właściwie konserwowanych (dublaż papieru ryżowego na płótno). Zespół ten wciąż wymaga opieki konserwatorskiej.

²⁰ Wszak decyzje muzealne i konserwatorskie podejmowano wówczas na najwyższym szczeblu, szczególnie w sprawie tak prestiżowych rezydencji, o czym świadczy chociażby rażąca asfaltowa nawierzchnia ścieżek wokół pałacu i w parku wilanowskim, zamiast zgodnego z substancją zabytkową grysu żwirowego.

²¹ Tego aspektu kolekcjonerstwa nie uwzględnił żaden z referatów wygłoszonych na obu sesjach rocznicowych poświęconych S.K. Potockiemu (5–12 V 1953 w Muzeum Narodowym w Warszawie i 13 XII 1971 w muzeum w Wilanowie). Zob.: „Rocznik Historii Sztuki”, 1, 1956; „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, nr 2.

²² Lukę tę wypełnia Kopplin 2005a; Kopplin, Kwiatkowska 2006, s. 117–148.

²³ Bednarski 1933; Baranowski 1957; Cyrzyk 1961; Szcześniak 1969; Odyniec 1992 i 2001, s. 44–45; Tazbir 1998, s. 175–176.

²⁴ Kat. wystawy, Wilanów 1993.

charakter zbioru, co mogło deprecjonować świetne niekiedy przykłady klasycznych *chinoiseries* z Wilanowa. Nieco inaczej postąpili autorzy wystawy poznańskiej²⁵, zapraszając do współpracy znanego niemieckiego specjalistę w dziedzinie ogrodowych *chinoiseries*. Gerd-Helge Vogel napisał esej wstępny do katalogu, opatrzone bogatą, aktualną bibliografią. Choć mylący podtytuł wystawy brzmiał: „Chińska architektura ogrodowa”, rzecz dotyczyła obecności pseudochińskiej architektury w polskich ogrodach, a uzupełnieniem wystawy były przypadkowo dobrane wyroby rzemiosła artystycznego, w tym sporo pochodzących z wilanowskiej kolekcji. Mimo iż można było tam zobaczyć europejskie osiemnastowieczne meble z imitacji laki, gdańskie kafle piecowe, porcelanę miśnieńską i fajanse warszawskie o motywach orientalnych przemieszane z wyrobami dalekowschodnimi, znów zabrakło określenia *chinoiserie*, czy też „moda chińska” na ten egzotyczny melanz. Nowsze publikacje analizujące przemiany w dekoracji wnętrz śmielej odwołują się do tego pojęcia, aczkolwiek nie są pozbawione błędów²⁶. Wydawać by się mogło, że sam termin *chinoiserie* wciąż jeszcze z trudnością się aklimatyzuje w polskiej literaturze fachowej, a istniejący materiał badawczy nadal czeka na swoich odkrywców. W ostatnich latach konsoliduje się jednak młode środowisko badawcze podejmujące problematykę interdyscyplinarnych związków kultury rodzimej z wpływami dalekowschodnimi, ze szczególną aktywnością ośrodka toruńskiego, skupionego wokół Pracowni Sztuki Orientu Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, łączącej historyków sztuki i konserwatorów zabytków. Obiecującą platformą naukową o zasięgu międzynarodowym pozostaje niedawno powołane Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu.

Temat wilanowskich *chinoiseries* jest rozwinięciem badań autorki prowadzonych od kilkunastu lat m.in. nad kolekcją orientalną Stanisława Kostki Potockiego i jego następców w Wilanowie. W latach 1989–1994 jako opiekun działu malarstwa, a następnie działu *varia* w Muzeum-Pałacu w Wilanowie, obejmującego także zespół *chinoiseries*, autorka miała możliwość bezpośredniego kontaktu z wilanowskimi zbiorami. Pogłębione badania archiwalne dotyczące spuścizny po Potockich, a także rezultaty licznych krajowych i zagranicznych kwerend muzealnych oraz bibliotecznych stały się zachętą do podjęcia próby kompleksowej analizy obecności „chińszczyzny” w Wilanowie, z silnym osadzeniem jej w kontekście europejskim. Widziany w tym świetle i dotąd szczegółowo nie badany Chiński Gabinet z czasów saskich ze swą oryginalną ikonografią okazał się prawdziwym wyzwaniem.

²⁵ Kat. wystawy, Poznań 2000. Zob.: Vogel 2004 i 2005.

²⁶ Zob.: Bernatowicz 2000, s. 50–57.

4. *Chinoiserie* w Europie w XVII i XVIII wieku

4.1. Orientalizm europejski i jego nurty. *Chinoiserie* jako utopia chińska

Podjmując temat *chinoiserie*, dotąd słabo obecny w polskiej literaturze, nie sposób pominąć szerszego tła europejskiej fascynacji dziełami sztuki, wytworami kultury i myśli dalekowschodnich cywilizacji, która zaowocowała stworzeniem jednolitej mody dekoracyjnej, obecnej z podziwu godną konsekwencją w sztukach plastycznych w ciągu trzech stuleci.

Echa legendy Aleksandra Wielkiego, wizje bajecznego przepychu Wschodu przefiltrowane przez relacje arabskich kupców i europejska nostalgia za mitycznym i biblijnym Edenem leżą u źródeł najdawniejszych wyobrażeń Chin. Odwiecznym marzeniem europejskich odkrywców i podróżników było odnalezienie świata, w którym trwa jeszcze „wiek złoty”. W poszukiwaniu raju utraconego literaci, filozofowie i malarze odbywali dalekie podróże na papierze, bądź na płótnie do wynionych Arkadii. Mit o istniejącym „gdzieś indziej” szczęśliwym świecie i tęsknota do pierwotnej doskonałości zrodziła zainteresowanie egzotyką, czyli życiem i kulturą mało znanych krajów, o odmiennym klimacie i cywilizacji. Egzotyka i egzotyczność pojmowane były zawsze w przeciwstawnych „swojskości”, czy „rodzimości” kategoriach fascynacji „obcym” i zachwytu nad „innością”¹. Ulrika Kiby analizując ideał piękna w rokokowych rezydencjach wytrawnego miłośnika *chinoiserie*, jakim był książę elektor Klemens August Wittelsbach, wnuk Jana III

¹ Por. definicję egzotyzy w: Banach 1980, s. 5–6. Motyw obcości jako przedmiot refleksji antropologicznej w perspektywie międzykulturowej szerzej przedstawił Mieczysław Dąbrowski: Dąbrowski 2001.

Sobieskiego, przedstawia ten termin w znaczeniu krótkiej artystycznej podróży przez stulecia i odległe kraje². Victor Segalen rozumie pojęcie egzotyizmu w kategorii „estetyki inności”, będącej dla niego podstawowym prawem odczuwania – „la loi fondamentale de la sensation, de l'exaltation ou du sentir, donc de vivre”³. Andrzej Szpociński zauważa, że: „inni-obcy postrzegani przez pryzmat ich kultury artystycznej stają się innymi-bliskimi”, niwelując tym samym dystans geograficzny i mentalny⁴. Warto zauważyć, że pojęcia egzotyki i egzotyizmu nie występują w kulturach pozaeuropejskich, choć niekiedy próbuje się je zastosować w odniesieniu do wysoko rozwiniętych cywilizacji Dalekiego Wschodu (np. egzotyizm jako wyznacznik gustu cesarza Qianlonga, w znaczeniu azjatyckiego okcydentalizmu). Kwestia postrzegania wzajemnej egzotyczności przez Wschód i Zachód oraz wpływ tego zjawiska na ukształtowanie się kultury obu tych światów w czasach nowożytnych stanowią przedmiot badań podejmowanych szczególnie intensywnie w ostatnich latach, zarówno w zachodnich, jak i w azjatyckich ośrodkach naukowych⁵. Pojęcie egzotyizmu funkcjonowało już w odległym średniowieczu, choć jego definicja encyklopedyczna pojawiła się dopiero w ubiegłym stuleciu. Egzotyizm zdefiniowano jako kulturowe, mentalne czy psychologiczne przeżycie „obcości”. Terminy „egzotyka” i „egzotyczny” pojawiają się już w czasach renesansu w języku francuskim, a następnie angielskim⁶. Ten specyficznie europejski fenomen łączył stale obecne w zachodniej tradycji marzenia o „inności” – (i związaną z tym dialektykę podróży) z nostalgią za ziemią obiecaną, w której

² Kiby 2000, s. 71.

³ „Podstawowe prawo odbierania wrażeń, uniesienia albo odczuwania, a więc życia”, Segalen 1986, s. 14. O ile nie jest zaznaczone inaczej, wszystkie tłumaczenia cytatów pochodzą od autorki.

⁴ Szpociński 2000, s. 5–24.

⁵ W szczególny sposób zagadnieniu temu została poświęcona wystawa w Victoria and Albert Museum w Londynie. Autorzy katalogu przyjęli wspomnianą optykę argumentując: „Although the word *exotic* had no direct translation in South and East Asian languages in the period 1500–1800, the terms used to describe foreigners (*firingi, videshi, yangren, nambanjin*) – be they Europeans or other Asians – often signified more than simply the peoples themselves” („Chociaż słowa *exotic* nie tłumaczono na języki południowo- i wschodnioazjatyckie w latach 1500–1800, terminy opisujące cudzoziemców [*firingi, videshi, yangren, nambanjin*] – czy byłiby oni Europejczykami, czy też innymi Azjatami – często oznaczały więcej niż tylko same narody”). Kat. wystawy, London 2004, s. 6, 9.

⁶ Por.: „diverses tapisseries, divers animaux, poissons, oiseaux et autres marchandises exotiques et peregrines qui estoient en l'allée du môle et par des halles du port” („rozmaite tapiserie, różne zwierzęta, ryby, ptaki i inne towary egzotyczne i zamorskie, które były wzdłuż mola i na straganach portu”), cyt. za: François Rabelais, *Quart livre* (1552), Paris 1971, s. 124; „magick Witchcraft, or other such exotick arts” („czarodziejskie sztuczki, lub inne egzotyczne”), cyt. za: Benjamin Jonson, *Every Man in his Humor*, London 1599, akt IV, scena 3. W pozostałych językach, jak np. we włoskim i niemieckim, przymiotnika tego używano w zasadzie dopiero od pierwszej ćwierci XVIII w.

przejawiało się równie typowe dla zachodniej kultury odrzucanie zastanej rzeczywistości i pragnienie odejścia od samego siebie. Kulturowe przeżycie modeli obcości powstających jako wynik „niewystarczania samemu sobie” w dotychczasowym śródziemnomorskim i chrześcijańskim kręgu tradycji, stanowi temat wielu opracowań socjologicznych, antropologicznych, filozoficznych i literackich, rzadziej natomiast analizowany jest jego artystyczny kontekst⁷.

Zainteresowanie egzotyką, jako przyczynek do dziejów smaku artystycznego w nowożytnej Europie, rozpatrywane jest zwykle na podstawie zjawisk *chinoiserie*, *japonaiserie* i *turquerie*. Będąc artystycznym wyrazem nowożytnego orientalizmu, nieraz przeplatały się one w dziejach ze sobą. Nie sposób też pominąć choćby krótkiej ich charakterystyki, poczynając od tego ostatniego. Orientalizacja smaku artystycznego w Europie w wieku XVI i XVII była skutkiem coraz bliższych kontaktów ze światem islamu i ten nurt bliskowschodniego egzotyizmu utrzymał się aż do końca XVIII w.⁸ Mit *Arabia Felix*, nawiasem mówiąc, rymujący najczęściej egzotyizm z erotyzmem, odżywał regularnie w sztuce, literaturze, operze i operetce następných dwóch stuleci, towarzysząc europejskiej ekspansji kolonialnej⁹. Stałe w Europie zainteresowanie Persją i Turcją przeszło w początkach XIX w. na dalsze rejony geograficzne – ważną cezurą okazały się dokonania Champolliona i związany z nimi postęp egiptologii, stopniowe odkrywanie zislamizowanych cywilizacji północnej Afryki, czy wreszcie kolonialne podboje południowo-wschodniej Azji (subkontynent indyjski, Malaje, Indonezja, Indochiny). Jedną z najpiękniejszych ówczesnych fantasmagorii Orientu, łączącą różne nurty egzotyizmu, jest Royal Pavilion w Brighton Johna Nasha z lat 1815–1823 (il. 1).

⁷ Na tym tle wyróżnia się studium Marka Prejsa poświęcone zagadnieniu egzotyizmu w kontekście literacko-artystycznym społeczeństwa doby staropolskiej. Ta cenna z punktu widzenia literaturoznawstwa analiza, ambitnie zakrojona przez autora na interdyscyplinarne studium, w wypadku sztuki ogranicza się, niestety, do skąpego i wybiórczego cytowania starszej na ogół literatury. Zob.: Prejs 1999.

⁸ Przy sporej ilości publikacji poruszających związki rodzimej kultury i sztuki z Bliskim Wschodem, często w kontekście sarmatyzmu, tudzież kolekcjonerstwo orientaliów w Polsce, w bibliografii przedmiotu stosunkowo nieliczne są próby przybliżenia zjawiska mody *turquerie*, tak silnie zaznaczonej w sztuce, muzyce i literaturze XVIII w. Słabsza recepcja *turquerie* na polskim gruncie wiąże się zapewne ze specyfiką polsko-tureckich związków i zbyt bliskim wielowiekowym sąsiedztwem, aby móc tę egzotyčność turecką mitologizować, jak uczyniono to w Europie zachodniej. O wschodnich wpływach w kulturze polskiej zob. m.in.: Mańkowski 1959; Reychman 1964; Gębarowicz 1966a, s. 195; *Orient i orientalizm w sztuce* 1986.

⁹ Kontrowersyjne pojęcie europejskiego orientalizmu kreującego szkodliwe stereotypy świata islamu w kontekście polityczno-filozoficzno-kulturowym przedstawił: Said 1991. W post-saidowskiej debacie wyróżnia się studium Johna MacKenzie, przedstawiające zjawisko orientalizmu w oryginalnej historycznej perspektywie. Istotny wpływ Wschodu na sztukę europejską analizowany tam jest na konkretnych przykładach z dziedzin sztuk plastycznych, architektury, wystroju wnętrz, muzyki i teatru (MacKenzie 1995).

Powstał wówczas, gdy ośmieszona przynależnością do całkiem już przebrzmiałej estetyki rokoka *turqueries* i *chinoiseries* odeszły do lamusa, ustąpiwszy miejsca nowej modzie na starożytności egipskie i greckie. Ten niezrównany pomnik orientalizmu, a zarazem ucieleśniona baśń z tysiąca i jednej nocy księcia regenta, późniejszego Jerzego IV, do dziś budzi podziw rozmachem wizji wschodniego przepychu. Spełniają się tam najdziksze fantazje i oniryczne marzenia o baśniowych królestwach, w połączeniu wewnątrz utrzymanych w różnych konwencjach stylistycznych – hinduskich, arabskich, chińskich czy malajskich – z fantastyczną, inspirowaną Indiami Szachdżachana architekturą.

Utrwalona w literaturze i sztuce XIX w. kanoniczna wizja nieruchomego, tajemniczego i kuszącego Orientu żywo kontrastowała z brutalnym światem rodzącej się cywilizacji industrialnej, wykluczającym awanturnicze życie z przygodą i pasją. Odczytywane w tym kontekście bliskowschodnie fascynacje romantyków dzikością, obcością i odmienną obyczajowością niekiedy barbarzyńskich społeczeństw zaowocowały nurtem eskapistycznym w sztuce. Daje się on odczytać nie tylko w twórczości *peintres-orientalistes* z połowy XIX stulecia, ale i późnowiktoriańskich kontynuatorów malarstwa prerafaelitów. Jego świadectwem pozostają estetyzujące kompozycje o orientalnych inspiracjach Renoire'a i Matisse'a. Conradowskiemu „dotknięciu Wschodu” ulegały wielkie indywidualności epoki, artyści i literaci (m.in. Frederick Leighton, Pierre Loti, Victor Segalen i inni). Na kanwie orientalizmu zrodziły się rodzime legendy romantyczne emira-atamana Wacława Rzewuskiego¹⁰ i Michała Czajkowskiego – Sadyka Paszy.

Ostatnią, późną składową europejskiego orientalizmu był nurt *japonaiserie*, bardziej znany jako *japonisme*¹¹. Z racji ponad dwuwiekowej izolacji Japonii fascynacja jej niezwykłą kulturą i sztuką wybuchła gwałtownie dopiero po roku 1854 (otwarcie państwa samurajów na świat barbarzyńców stało się możliwe za sprawą argumentów komandora Perry'ego), dając asumpt zjawisku dziewiętnastowiecznego japonizmu. Europejska wspólnota artystyczna, znużona egzotyką turbanów i palm Bliskiego Wschodu, odnalazła w kulturze i estetyce wyspiarskiego cesarstwa nowe źródło inspiracji. Nurt *japonisme*, mogąc być wprawdzie postrzegany jako *chinoiserie* w miniaturze, stał się zwiastunem ważnej przemiany w historii gustu artystycznego w XIX w. Podstawową różnicą między tymi pojęciami jest zasięg i charakter ich oddziaływania. O ile *chinoiserie* rozwijała się pod wpływem zmieniających się wzorników mody, impuls temu drugiemu dali sami artyści, sięgając do bezpośrednich inspiracji sztuką japońską. Wpływ mody japońskiej zaznaczył się głównie w dziedzinie malarstwa, w przeciwieństwie do mody chiń-

¹⁰ Ostrowski 1986.

¹¹ Termin ten stworzył w serii artykułów z 1872 r. francuski krytyk prasowy i kolekcjoner Philippe Burty.

skiej, ogarniającej całokształt sztuk dekoracyjnych¹². W pierwszej połowie XX w. stała fascynacja Wschodem, obecna w różnych dziedzinach sztuk dekoracyjnych, sięgnęła aż po domenę dziesiątej muzy, przedstawiającej równie kuszące, co kiczowate wizje światów zaludnionych przez odaliski, gejsze i Tahitanki, mądrych cesarzy chińskich, szlachetnych szejków, korsarzy i rozbójników¹³. Współcześnie, wraz ze zmniejszeniem międzykontynentalnego dystansu i uniwersalizacją życia pojęcie egzotyizmu uległo degradacji, pozostając karykaturą imperialnych marzeń i kolonialnych fantazji świata zachodniego¹⁴.

Chociaż moda na egzotyizm była od czasów odrodzenia stałą tendencją w sztuce europejskiej, to szczególną rolę w dworskiej kulturze drugiej połowy XVII w. i całego następnego stulecia odegrał fenomen *chinoiserie*¹⁵, najszerszy i najbardziej oryginalny nurt orientalizmu. Przejawiał się w prądach umysłowych, w sztukach pięknych, muzyce i rzemiośle, w tym również w najbliższych na co dzień człowiekowi dziedzinach: modzie i obyczaju. O ile względną „obcość” kultury islamu, choćby z uwagi na bliskie sąsiedztwo, wspólnotę dziejów, czy szukanie źródeł własnej chrześcijańskiej tradycji w historii Konstantynopola dawało się Europejczykom w miarę łatwo oswoić, to całkowita, wręcz księżycowa „inność” i „obcość” kultury chińskiej onieśmielała, zarazem magnetycznie przyciągając. Próbą adaptacji tej egzotyki, jej oswojenia, była m.in. moda chińska, zrodzona w Europie i ściśle związana z tradycją artystyczną Zachodu. Korzeniami sięgała wieku szesnastego, kiedy to jedynym znanym w Europie rodzajem sztuki orientalnej były *china* – kosztowne i luksusowe przedmioty sprzedawane w Lizbonie, Antwerpii i w „chińskich” składach London’s Royal Exchange¹⁶. W czasach nowożytnych wszelkie wyroby wschodnio- i południowoazjatyckiego rzemiosła były postrzegane jako chińskie. Te pożądane rarytasy Orientu chętnie włączano do barokowych i rokokowych schematów dekoracji wnętrz, którym za sprawą swej odmiennej estetyki nadawały mniej formalny wygląd. Francuskie nazewnictwo tej mody, jakie pojawiło się w pierwszej połowie XVIII w., początkowo było stosowane na określenie zarówno oryginalnych wyrobów pochodzących z Chin – *de la Chine*, jak i europejskich naśladownictw – *façon de la Chine, à la chinoise*,

¹² Jacobson 1999, s. 201–203. Szerzej o japonizmie por.: kat. wystawy Paris–Tokyo 1988; Yamada 1980; Watanabe 1991; Wichman 1999, Lambourne 2005.

¹³ W drugiej połowie stulecia kinową publiczność przyciągały nostalgiczne freski historyczne, typu *Lawrence z Arabii* Davida Leana, *Droga do Indii* Davida Lyncha, *Indochiny* Régisa Wargnier, *Anna i król* Andy Tennanta, czy *Ostatni cesarz* Bernardo Bertolucciego. Niezmienny sukces tych produkcji świadczy na rzecz tęsknoty za egzotyką jako stałej składowej kultury popularnej.

¹⁴ Lévi-Strauss 1992; Buisine, Dodille 1988.

¹⁵ Por. definicję pojęcia w: Yamada 1935, s. 6–8; Köllman 1954, s. 439; Honour 1961, s. 44–52; Impey 1977, s. 10–12; Gruber 1999, t. 2, s. 28; Württemberg 1999, s. 39.

¹⁶ Berg 2005, s. 52.

czy wreszcie *lachine*¹⁷. Przy czym należy zastrzec, iż określenie *chinoiserie* obejmowało w epoce nowożytnej recepcję zarówno chińskiej, jak i japońskiej tradycji artystycznej przy całkowitym braku ich rozróżnienia (z bardzo małymi wyjątkami, ograniczonymi w zasadzie do kultury holenderskiej). Terminy „gabinet chiński” i „gabinet japoński” były stosowane w dziejach architektury wnętrz bardzo dowolnie i bynajmniej nie odpowiadały rzeczywistej ich zawartości, ani etnicznym źródłom dekoracji. Przykładowo, wiele niemieckich gabinetów zdobionych chińskimi papierowymi tapetami uporczywie nosi nazwę *Japanische Kabinett (Zimmer)* – Schloss Eremitage w Bayreuth (1735), Freienwalde (1798–1799), etc. Współczesnym przykładem może być niczym nieuprawnione przemianowanie na początku XX w. wilanowskiego „Gabinetu Chińskiego” z czasów saskich na „Gabinet Japoński”¹⁸.

Oliver Impey określa mianem *chinoiseries* wszelkie przedmioty wytwarzane nie tylko w Europie czy Ameryce, ale również w Azji (np. tkaniny indyjskie inspirowane w równym stopniu chińskimi wyrobami, co oczekiwaniami zachodnich odbiorców)¹⁹. Trudności i kontrowersje panujące wokół zakresu stosowania terminu *chinoiserie* sprawiają, iż część autorów wciąż jeszcze definiuje to zjawisko wyłącznie jako europejską adaptację sztuki chińskiej (co nie jest prawdą)²⁰. Stąd też wiele spośród fundamentalnych opracowań tematu stanowi wykład dziejów rzemiosła artystycznego, a nie szerzej rozumianej analizy obecności motywów *chinoiserie* w dziejach sztuki europejskiej²¹.

Charakterystyczny dla tej egzotycznej mody brak precyzji w nazewnictwie zaowocował częstymi w siedemnasto- i osiemnastowiecznych inwentarzach sformułowaniami: „na sposób indyjski”, „fason indyjski”, traktowanymi wymiennie z „rodzajem chińskim”. Określenie „indyjskie” lub „indiańskie” na oznaczenie egzotycznego pochodzenia bez skrupułów stosowane było równie dobrze w odniesieniu do Chin, jak i do tak odległych ówczesnie krain, jak Indie, Hindustan, Malaje czy Brazylia. Od czasu wyprawy namiestnika Nowej Holandii, księcia Maurycygo de Nassau-Siegen do Ameryki Południowej (1636–1644) pojęcie egzotyki zostało bowiem rozciągnięte także na pierwotnych mieszkańców kontynentu amerykańskiego. Sprawy nie ułatwiała przyjęte nazewnictwo Indii Wschodnich i Zachodnich. Z niejaką konsternacją przyjmie czytelnik inwentarza okre-

¹⁷ Wynikającą z tej samej ignorancji płynność w nazewnictwie spotykamy przy analizie rodzimych zapisów inwentarzowych, gdzie określenia „chyński”, „na sposób chyński” i „chińska robota” stosowane są z dużą dezynwolturą, nie oddając rzeczywistej natury opisywanych przedmiotów.

¹⁸ Czołowski 1937, s. 15.

¹⁹ Impey 1977, s. 12, 67.

²⁰ Honour 1961, s. 1; Impey 1977, s. 9; Jacobson 1999, s. 7.

²¹ Honour 1961; Impey 1977; Jarry 1981.

ślenie jednej z ogrodowych altan w Mokotowie Izabeli Lubomirskiej jako „szałasu indyjskiego”, wewnątrz „indyjsko malowanego”. W sferze domysłów pozostaje, czy chodzi o indiańskie pierwowzory, będące prefiguracją chateaubriandowskich wyobrażeń Atali (wówczas byłaby to wizja szałasu, w którym błakają się cienie nieszczęśliwych kochanków Bernardina de Saint-Pierre), czy też te „indyjskie” malowidła wywodzą się w istocie z szeroko zakreślonej mody chińskiej, ogarniającej zgodnie z tradycją także estetykę subkontynentu indyjskiego²². Owe określenia w tym wypadku miały potęgować egzotyczną atmosferę miejsca, przywołując rousseauowską apoteozę życia na łonie natury, tu w bardzo modnej konwencji sztuki ogrodowej, ale równie dobrze ów szalas mogły zdobić dekoracje w typie *chinoiserie*. Podobnie odbiorcom poszukiwanych „toiles des Indes” w zasadzie nie sprawiało różnicy, czy kosztowne jedwabie bądź bawełnę tkano, malowano i haftowano w Chinach, czy w Indiach i szczerze mówiąc, nie miało to najmniejszego znaczenia w końcowym efekcie dekoracyjnym²³. Utrwalona konfuzja w nazewnictwie przetrwała, niosąc wspomnienie pierwotnych fascynacji odległą egzotyką. Holendrzy już w początkach XVII w. określali japońskie laki *urushi* słowem „japan”, określającym kraj ich pochodzenia. W języku angielskim słowo to jest popularnym określeniem wyrobów pokrytych *makie* – laką japońską w odmianie, która najbardziej fascynowała europejskich odbiorców, podobnie jak termin „china” do dziś oznacza porcelanę. Mianem *japanningu* zaś określa się europejskie techniki imitacji laki od czasów wydania traktatu Stalkera i Parkera²⁴, bez względu na pochodzenie pierwowzorów (choć rzeczywiście większość tych towarów pochodziła z Japonii).

Zasadniczym i najbardziej żywotnym źródłem *chinoiserie* była wyobraźnia Europejczyków. W subtelnej grze *chinoiserie* zespalala elementy chińskie, a ogólnie rzecz biorąc dalekowschodnie z europejskimi motywami dekoracyjnymi. Niefrasobliwie, lecz wdzięcznie zestawiane motywy dekoracyjne łączyły postacie Turków, Indian, Japończyków, Hindusów, Chińczyków i egzotycznych zwierząt w fantazyjny język ornamentalny nie mający precedensu w sztuce europejskiej. W zbiorach amsterdamskiego Rijksmuseum (kolekcja Loudon) znajduje się duże paneau powstałe w Delft na początku XVIII w., złożone z 78 flizów fajansowych pokrytych bogatą, wielobarwną dekoracją. Z gąszczy dalekowschodnich scen rodzajowych i orientalnych motywów dekoracyjnych na jasnym tle wyłaniają się sylwetki brazylijskich Indian Tapuya, wzorowane na malowidłach Alberta van Eckhout, jednego z wielu artystów towarzyszących holenderskiemu namiestnikowi podczas wspomnianej wyprawy do Ameryki Południowej i Afryki. Obecność tych postaci

²² Zob.: Majewska-Maszkowska 1976, s. 185. Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paweł i Wirginia*, Warszawa 1979.

²³ Na temat terminu „les étoffes des Indes”, zob.: Jarry 1981, s. 38.

²⁴ Stalker, Parker 1688.

wplecionych w dekoracje, dla których pierwowzorów musiała dostarczyć porcelana chińska, wskazuje dobitnie na znamienne dla epoki wycucie egzotyki u Holendrów²⁵. Analogiczne przedstawienia, aczkolwiek bez indiańskich akcentów, pojawiają się na flizach w fantazyjnych dekoracjach utrzymanego w holenderskim stylu wnętrza kuchni elektorowej bawarskiej Marii Amalii w pawilonie Amalienburg (1734–39), należącym do nymphenburskiego zespołu pałacowo-parkowego. Białoniebieski wystrój pomieszczenia, nawiązując do ulubionej wówczas kolorystyki porcelany wykorzystywał malowidła w typie *chinoiserie* oraz ceramiczne flizy z Rotterdamu przedstawiające figury i sceny zaczerpnięte z importów (il. I).

Ważnym aspektem *chinoiserie*, nie poruszonym w starszych publikacjach, ograniczających się do jej eksploatacji głównie jako zabawnej emanacji dworskiego gustu, jest jej ówczesny wydźwięk społeczno-kulturowy, związany z ideą „obcego” i kwestią „wyrażania siebie”. Europa w zetknięciu z wysoko rozwiniętymi cywilizacjami Dalekiego Wschodu stanęła wobec konieczności nazwania i odczytania nieznanego kodu ich kultur. Przyjmowane z obawą podobizny wykrzywionych w grymasach „bożyszczy indyjskich” i innych hybrydalnych postaci, w tym krwiożerczych, wielorękich i „jawnie bezwstydných”, tak charakterystyczne dla religijnych przedstawień w sztuce Indii, Malajów, Jawy, Indochin, Tybetu, Chin, Korei, czy Japonii, były – za wyjątkiem tych ostatnich – wiernie kopiowane i reprodukowane w pierwszych publikacjach o Dalekim Wschodzie (il. a). Wraz z ukształtowaniem się i rozwojem mody *chinoiserie* uległy one znamienym przekształceniom w pierwszej połowie XVIII w., stając się w pełni „oswojonymi” i powszechnie rozpoznawalnymi motywami. Grozę i obcość tych wizerunków zastąpił komizm i groteska, szybko familiaryzując z nimi przeciętnego odbiorcę (il. II). Znany z psychologii mechanizm projekcji pozwolił na „oswojenie poprzez śmiech”. Omawiane dalej przesunięcie znaczeń w chinoiseryjnych przedstawieniach stanowiło jakże znamienne cechę europejskiej ekspansji kulturowej, wyrażającej się przez chęć sprawowania kontroli nad wizerunkiem i nadanie mu poprawnego statusu (zwłaszcza, jeśli nie mogło ziszczyć się stałe dla Europejczyków pragnienie politycznej dominacji). Manipulacja artefaktami była także potrzebna przy określeniu tożsamości Europejczyków, których przekonanie o kulturowej supremacji było stałe i niezmiennie, pomimo ewidentnych niekiedy, całkiem przeciwnych sygnałów wysyłanych przez naocznych świadków.

Buddyjskie, tybetańskie, czy hinduistyczne symbole stały się w Europie konwencjonalnymi akcesoriami, którymi z wielką wprawą żonglowali mistrzowie nowej mody. Wywodzący się z pradawnej tradycji indyjskiej motyw parasola – symbol skupiania i rozprowadzania kosmicznych energii, który w sztuce buddyjskiej

²⁵ Szerzej na ten temat: Parker-Brienen 2002. Panneau z Rijksmuseum reprodukuje: Jarry 1981, s. 10, il. 1.



a. *Schematismus secundus principalia Sinensium Numina exhibens*, miedz. przedstawiający bóstwa chińskie z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667).

jest stosowany jako forma ochraniająca naukę Buddy (Biały Parasol wylaniający się z czubka głowy Buddy-Dukar) – wydaje się być tak elementarną składową scen *chinoiserie*, że zapominamy całkiem o jego religijnej konotacji w sztuce Dalekiego Wschodu. Podobnie jest z motywem perły – symbolu bogactwa i jednego z „ośmiu klejnotów” w chińskiej tradycji, którą bawią się niczym ogromną piłką dwa splecione w kręgu smoki. Odwieczny chiński symbol niepodzielności i komplementarności dualistycznego systemu *yang* i *yin*, czyli wizerunek smoka (*long*) i feniksa (*feng-huang*) razem wirujących w powietrznym kręgu, został spopularyzowany przez jeden z najbardziej znanych motywów na porcelanie miśnieńskiej – „Rote Drachen Muster”. Wzór z czerwonymi smokami jest trawestacją tej symboliki przez wprowadzenie do środka kompozycji wirującej w kole pary feniksów, otoczonych przez parę przeciwnie ułożonych smoków²⁶. Pomędzy nimi wyobrażone są inne popularne elementy ikonografii chińskiej i buddyjskiej, należące do często przedstawianych ośmiu klejnotów (chin. *ba bao*) czy też ośmiu symboli buddyzmu (chin. *ba jixiang*): węzeł nieskończoności w połączeniu z perłą, monetami, księgami i liściem bylicy. Stylizowane ręką malarza-rzemieślnika starannie kopiującego chińską dekorację z porcelanowych pierwowzorów²⁷ i odarte ze swego symbolicznego kontekstu, pozostawały niezrozumiałe dla europejskiego odbiorcy, widzącego w nich tylko pożądane i atrakcyjne przez swą obcość formy²⁸.

Przykłady takie można by mnożyć, nie wspominając o zupełnej dowolności nie tylko akcesoriów, ale i typów strojów ukazywanych postaci – szczególnie ceremonialnych szat chińskich urzędników cesarskich mieszają się ze strojami literatów, generałów, rybaków, bonzów czy lamajskich mnichów. Radosna ignorancja Europejczyków pozwalała na łączenie motywów chińskich z japońskimi i hinduskimi, co dawało iście egzotyczną mieszaninę. Tak dobrze znane motywy *chinoiseries* w porcelanie miśnieńskiej pod ręką Höroldta nabrały szczególnego wdzięku, nie

²⁶ Chiński *long* – ucieleśnienie aktywnego pierwiastka *yang*, to od czasów dynastii Han (206 r. p.n.e. – 189 r. p.n.e.) symbol cesarza i całych Chin; jedynie Synowi Nieba przysługiwało posługiwanie się emblematem pięciopalczastego smoka. *Feng-huang*, w Japonii zwany ptakiem *hōō*, to symbol cesarzowej, uosabiający piękno i wdzięk; jako bierny element *yin* został przeniesiony później także na pojęcia kobiecości, miłości małżeńskiej i wierności. Złączenie tych symboli w rytualnym tańcu w przestworzach jest nie tylko wyrazem jedności pary cesarskiej, ale obrazuje symboliczne panowanie nad światem utrzymywanym w idealnej równowadze.

²⁷ Motywami tymi często zdobiono porcelanę za dynastii Qing, zob.: Kajdański 2005b, s. 178–179.

²⁸ Motyw „ośmiu drogocЕННОści”, czy „ośmiu klejnotów” pojawił się w ceramice europejskiej na fajansowych talerzach z Delft typu *kaapsche-schotels* z końca XVII w., kopiujących charakterystyczną dekorację z kołnierzy naczyń chińskiej *kraak-porselein* z okresu Wanli (1573–1619). Kat. wystawy, Gdańsk 2003, s. 54. Szerzej o tej specyficznej odmianie porcelany: Beurdeley 1962; Rinaldi 1989.

pozbawionego humoru. Widniejące na ścianach ówczesnych wnętrz, na meblach i ceramice smukłe postaci mieszkańców *wunderland Cathay* w obfitych, długich szatach wdzięcznie gestykują, przechadzają się z parasolkami po ogrodach, zażywają przyjemności na huśtawkach (rodem ze *scènes galantes* Watteau), dzieci głaszczą baśniowe jednorożce *qiliny*, bądź bawią się z feniksami²⁹. Inni zajmują się muzykowaniem – instrumenty są stylizowane, nierzadko mają bardziej bliskowschodni niż chiński czy japoński aspekt. Przykładem takiej idealizacji życia w baśniowej krainie jest miedzioryt Jeremiasa Wolffa z początku XVIII w. *Chińczycy odwiedzają się i piją kawę* (il. 2). Ta projekcja dworskich obyczajów europejskich na wymaginowaną chińską scenerię stara się oddać orientálną formułę architektury, aczkolwiek nie bez zaskakujących akcentów. Oto w głębi, pod portykiem, grupka czterech osób we wschodnich szatach raczy się tureckim napojem nalewanym zapewne z chińskiego imbryka. Stoją przed barokowym portalem, wokół modnego, barokowego stolika o rzeźbionych nogach, a przygrywa im turecka kapela. Dworska konwersacja pary po lewej jest żywcem wyjęta z rycin obrazujących przechadzki wersalskie, a przesadna grzeczność pozdrawiających się Chińczyków na pierwszym planie ma przekonać widza, że w istocie ogląda życie codzienne w Chinach.

O ile szczególnie popularne w sztuce obrazowej fantazyjne *turqueries* obfitowały w sceny tańców w rytm perkusji, bębenków, cymbałów, to *chinoiseries* ograniczały się do raczej sentymentalnych przedstawień muzykujących na lutni dam bądź kawalerów. W tym obrazie Orientu ze snu tylko Watteau i Boucher podejmowali rzeczywisty wysiłek na rzecz przedstawiania dalekowschodniego instrumentarium. W posiadaniu Bouchera była znakomita kolekcja autentycznych przedmiotów, wśród których znajdował się m.in. rodzaj chińskiego carillonu, tamtejszy tamburyn, cymbały i idiofoniczne marakasy hinduskie. Stąd można mniemać, iż w kompozycjach *à la chinoise* Bouchera instrumenty przedstawione zostały z pewną dozą prawdopodobieństwa, w przeciwieństwie do obrazów innych twórców, gdzie sprowadzono je do roli elementu dekoracyjnego. Warto też nadmienić, iż muzyczne motywy *alla turca* obecne były w zasadzie niemal stale w kompozycjach z XVIII w., nie unikał ich nawet Mozart. Rozliczne *chinoiseries musicales* natomiast opanowały kompozycje następnego stulecia, paradoksalnie rozmijając się niekiedy z panującym gustem w sztukach plastycznych. W 1835 r. wystawiono trzyaktową *opéra-féerie* Daniela François Esprit Aubera *Le Cheval de Bronze*, wg libretta Eugène Scribe'a. Na fali nieustających muzycznych fascynacji tematami chińskimi powstała wykorzystująca jej wątki opera *buffo* Jacques'a Offenbacha *Ba-ta-clan*. *Chinoiserie musicale en un acte*, wg libretta L. Halévy'ego (wystawiona w Paryżu w 1885 r. i z powodzeniem grana do dziś). Prawdziwym

²⁹ O qilinie zob: kat. wystawy, Warszawa 1996, s. 10.

curiosum pozostaje wydana również w Paryżu w 1850 r., żartobliwie zatytułowana pieśń: *Une Chinoiserie. Récit asiapékinochinchinonankino-chinois*, z muzyką A. Marquerie i słowami E. Bourgeta. Jej podtytuł prawdziwie oddaje ówczesną dezygnację wobec dalekowschodnich cywilizacji, sprowadzając je do płytkiej i anegdotycznej egzotyki. *Chinoiseries musicales* są obecne w dziele ostatniego ucznia Chopina, Henri Kowalskiego: *Chanson indienne pour Piano* (1872), pieśń *Chinoiserie* do słów J. Gautier (1880), *Chinoiserie. Impromptu pour Piano* (1894). Motyw ten obecny jest także w twórczości Manuela de Falla: *Trois Melodies: Les Colombes. Chinoiserie. Seguidille* (Paris 1910, do słów T. Gautiera). Warto wspomnieć, że dwie cytowane na wstępie opery grane są do dziś, przy czym najnowsze wersje *Ba-ta-clan* cieszą się ogromnym powodzeniem. Jednakże najbardziej znaną zachodniemu światu „chińską” operą pozostaje niezwykła i niedokończona *Turandot* Giacomo Pucciniego, z librettem G. Adamiego i R. Simoniego (wystawiona po raz pierwszy w 1926 r. w mediolańskiej La Scali), oparta na o wiele wcześniejszej sztuce Carla Gozzi z 1762 r.

W anglo- i francuskojęzycznej literaturze przedmiotu pojęcie *chinoiserie* jest częściej określane w kategoriach stylu, w niemieckiej jako *chinamode* – fenomen na pograniczu estetyki, filozofii, socjologii kultury i sztuki. Apogeum *chinoiserie*, jako jednej z najbardziej oryginalnych i zarazem jednolitych tendencji w europejskiej sztuce dekoracyjnej, przypadło na wiek XVIII, ale błędne jest utożsamianie jej ze sztuką rokoka³⁰. Nowa wrażliwość epoki odchodzącej od estetyki opartej na racjonalnym pojmowaniu sztuki „wyczuła ludzi na to, co oryginalne, indywidualne, naturalne, a nawet dzikie i groźne”³¹. Stąd też moda chińska, czy inaczej „gust chiński”, będąc początkowo wyrazem stosunku europejskich artystów do szeroko pojętego Orientu, w której znalazły odbicie ich najbardziej fantastyczne wizje, podlegała nieuchronnym modyfikacjom. Kreując na długo obraz dalekowschodnich krain jako swoistej utopii – wspomagana na tym polu przez ogarniętą sinofilią literaturę i filozofię – w zasadniczy sposób ukształtowała europejską wizję Chin. Abstrahując od prób poznania i zrozumienia obcej kulturowo i estetycznie cywilizacji, moda ta stała się manifestacją pewnej postawy umysłowej, konsekwentną adaptacją konwencji wywodzącej się z fascynacji prastarą kulturą, której oddalenie jedynie wzmagало atrakcyjność. *Chinoiserie*, inspirowana pod względem formalnym importami, pozostała jednak *de facto* samodzielną europejską kreacją, nigdy nie pretendującą do jakiegokolwiek dosłownego orientalnego rodowodu, tak w sferze artystycznej produkcji, jak jej recepcji i interpretacji³². Świadczy o tym admiraacja, jaką wzbudzały u Chińczyków wysyłane z Europy wyroby

³⁰ Chociaż Olivier Impey w swojej monografii wyodrębnia rokokowe *chinoiseries* jako odrębną jednostkę stylową i omawia je osobno. Zob.: Impey 1977, s. 13–14.

³¹ Białostocki 1981, s. 8.

³² Na ten temat zob.: Hallinger 1996, s. 36–38.

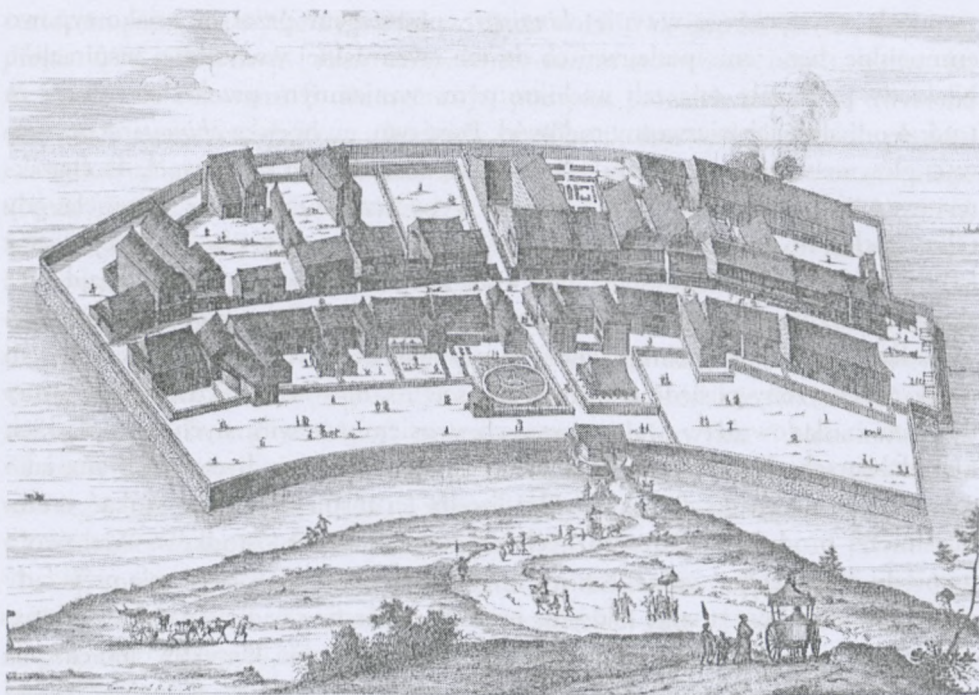
rzemiosła artystycznego w typie *chinoiserie*, postrzegane przez nich jako typowo europejskie, bez cienia podejrzeń co do ich ewentualnej wschodniej inspiracji³³. Niekiedy podlegały one tak wielokrotnym, wzajemnym przekształceniom, że trudno odnaleźć ich pierwotny rodowód. Poza tym, europejska *chinoiserie* powstawała głównie w oparciu o chińską i japońską produkcję eksportową³⁴. Ta charakterystyczna dla Dalekiego Wschodu gałąź wytwórczości szybko się rozwinęła, gdy tylko wschodni pośrednicy zorientowali się, że portugalscy i holenderscy kupcy ładują na swe okręty wszystkie oferowane im towary, w tym te nie znajdujące zbytu w rodzimych krajach. Chińczycy i Japończycy, słusznie twierdząc w tym wypadku, że „zachodni barbarzyńcy” są pozbawieni gustu, masowo produkowali na eksport wyroby poślednie, gorszej jakości³⁵. One właśnie kształtowały formy licznych naśladownictw wykonywanych w osiemnastowiecznych europejskich manufakturach. Stąd *chinoiserie* w żaden sposób nie może być traktowana jako wierna recepcja sztuki chińskiej, gdyż źródła jej inspiracji należy szukać w rzemieślniczej produkcji bardzo różnych dalekowschodnich ośrodków. W rozwoju tej mody dekoracyjnej żadnej roli nie odegrały przecież tak kanoniczne przykłady chińskiej sztuki jak rytualne naczynia brązowe, wczesne celadony z dynastii Sung, tangowska trójbarwna glazurowana kamionka, malarstwo klasyków czy ekscentryków z dynastii Ming, nie mówiąc o doskonałych przykładach rzeźby buddyjskiej – ujmując te przykłady z konieczności najbardziej skrótowo. Warto tu przypomnieć, że w handel z Zachodem zaangażowanych było stosunkowo niewielu kupców, a zainteresowanie nim ze strony chińskiej elity politycznej czy intelektualnej było znikome³⁶. Podobnie było w Japonii, gdzie w ogóle kontakty z Europejczykami drastycznie ograniczył edykt szoguna Iemitsu Tokugawa z 1639 r. Przez wiele lat jedynym miejscem, gdzie tolerowano południowych barbarzyńców, owych białych *nambanjin* (handlowano wówczas jedynie z Holandią), była sztuczna wyspa Deshima, usypana przy wybrzeżu nieopodal Nagasaki (il. b). Szczegółowy opis życia codziennego w jedynej europejskiej enklawie, jaką była

³³ Gruber 1999, s. 281.

³⁴ Zob.: Jourdain, Jenyns 1967; Ayers 1978 i 1985; Clunas 1987; Crossman 1991. Craig Clunas uważa wyodrębnienie związanego z handlem europejskim pojęcia „Chinese export art” za sztuczne, przypominając, że wysoko rozwinięty chiński rynek zaspokajał potrzeby odbiorców na całe wieki przed przybyciem Europejczyków, zob.: Clunas 1987, s. 12.

³⁵ Już o. Le Comte wspominał, że w jego czasach wyrabiano znakomitą porcelanę i sam oglądał u mandarynów całe garnitury, zachwycające doskonałą formą i wykończeniem. Konkludował, iż kupcy europejscy nie prowadzą jednak handlu z dobrymi wytwórcami i nie znając się kompletnie na jakości towarów, przyjmują wszystko, co Chińczycy im przynoszą, sprzedając to później w Indiach. Le Comte 1698, s. 206.

³⁶ Clunas 1987, s. 16. Właściwie jedynym pożądanym przez wieki europejskim towarem było srebro. Samowystarczalna chińska gospodarka w tym jednym wypadku była zależna od dostaw z zewnątrz.



b. Faktoria Holendrów na Deshimie, miedz. z *Gedenkwaerdige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in 't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan* Arnoldusa Montanusa (Amsterdam 1669).

przez wieki holenderska faktoria na Deshimie, pozostawił wysłany tam w 1690 r. lekarz Engelbert Kaempfer, absolwent m.in. gdańskiego Gimnazjum Akademickiego i Akademii Krakowskiej³⁷. Europejska inspiracja dalekowschodnimi formami architektonicznymi przed pojawieniem się publikacji Williama Chambersa również była dość powierzchowna, oparta o podstawowe i nadzwyczaj wpływowe prace siedemnastowieczne – Nieuhoffa, Kirchera, Dappera i Montanusa³⁸. Posłużyły one w swej warstwie ilustracyjnej za wzorniki dla różnego rodzaju chinoiserii, a spragnieni egzotyki odbiorcy mało dbali o ich zgodność z oryginałami³⁹. Prawdziwe dzieła dawnej sztuki chińskiej i japońskiej dotarły do Europy w większej ilości dopiero w drugiej połowie XIX w., budząc nierzadko zdumienie swą odmiennością od powszechnie znanego aspektu „chińszczyzny”.

³⁷ Kaempfer 1727; tegoż 1733. O wczesnych europejskich relacjach z Japonii zob.: Cooper 1965.

³⁸ Nieuhoff 1665; Kircher 1667; Montanus 1669 i 1680; Dapper 1670.

³⁹ O recepcji dzieł Kirchera zob.: Chang 2003.

Osobnym zagadnieniem, nie rozważanym tutaj, jest także kwestia okresowego zastoju sztuki w Chinach, począwszy od schyłku dynastii Ming. W epoce pojawienia się zjawiska *chinoiserie* artystyczna wielkość Chin należała już do przeszłości. Sztuka chińska okresu Qing pozbawiona jest wcześniejszej świeżości, brak w niej czytelnych impulsów twórczych, a nacisk kładziony jest przede wszystkim na odtwarzanie uznanych wzorców. Dekoracja na porcelanie staje się przeładowana, często abstrahująca od masywnych form naczyń. Jak pisze Mario Prodan: „prawdziwa sztuka chińska ma nie mniej niż 400 lat, a przedmioty, które dotychczas uważano za typowo chińskie *objets d'art*, w rzeczywistości pochodzą z długiego okresu przejściowego, w którym nie powstała żadna prawdziwa sztuka”⁴⁰. Badaniu wczesnych wpływów orientalnych na sztukę europejską poświęcona jest osobna literatura⁴¹, nie wchodząca w zakres pojęcia *chinoiserie*.

4.2. Historyczne uwarunkowania i ideowe implikacje mody *chinoiserie* w Europie

U podłoża ideowego tego zjawiska leżały uwarunkowania ekonomiczne, religijne, polityczne i filozoficzne. Nowe rynki zbytu i ożywiony handel obustronny, obiecujące tereny misyjne dla ekspansji Kościoła, wreszcie początkowy zachwyt nad chińskim systemem sprawowania władzy, a także konfucjańskie koneksje europejskiego deizmu stworzyły podwaliny pod artystyczną modę *chinoiserie*. Jednym z jej zasadniczych źródeł były porywające i fantastyczne opisy „cudownej krainy Cathay”. Epoka wielkich odkryć sprawiła, iż mieszkańcy naszego kontynentu dość wcześnie zaczęli lokalizować kraj wiecznej szczęśliwości na dalszym i całkiem dalekim Wschodzie – na słabo poznanych terytoriach Indii i w ogóle nieznanym obszarach Chin, Tybetu, Półwyspu Indochińskiego, Korei i Japonii. Poszukiwania na wschodzie legendarnego królestwa księdza Jana przyczyniły się w istotnej mierze do eksploracji mogolskich Indii i Azji Środkowej⁴². Chęć poznania i tak

⁴⁰ Prodan 1975, s. 180.

⁴¹ Porównań malarstwa chińskiego za dynastii T'ang i Sung ze sztuką artystów trecenta dokonywali: Soulier 1924 i Pouzyna 1935, s. 70–96. Współcześnie do problemu wpływów chińskich na malarstwo zachodnie powraca: Peng 2004.

⁴² Historycznym tłem tej legendy była niezwykła żywotność i ekspansywność chrześcijaństwa nestoriańskiego, które zyskało wyznawców m.in. w Chinach i w dzisiejszej Mongolii (VII–XI w.). O chrześcijańskiej gminie w Tunhuangu poinformował Marco Polo. Już w średniowieczu eksplorowano wnętrze kontynentu azjatyckiego w poszukiwaniu szczęśliwego, bogatego i sprawiedliwie rządzonego królestwa chrześcijańskiego władcy lokowanego „na najdalszym Wschodzie, gdzieś za granicami Persji i Armenii”, w Kataju i Tybecie. Sam Athanasius Kircher poświęca temu problemowi fragment *China Illustrata* mówiący o tym, „kto to był ów sławny kapłan Jan i czy w ogóle był?”, opisując m.in. nestoriańską stelę z Singanfu, zob.: Kircher 1667 (zamieszczony

typowa dla europejskiej mentalności ciekawość świata zaowocowały próbami zbliżenia się do mitycznego Kataju (Kitaju), Siny czy Chiny (aż do początków XVII w. mniemano, iż są to różne państwa). W przeciwieństwie jednak do tradycyjnego scenariusza kontaktów z egzotycznymi kulturami i narodami, europejski duch konkwisty musiał ustąpić przed niewzruszoną obojętnością cywilizacji Państwa Środka wobec emisariuszy z krajów zamieszkałych przez długonosych barbarzyńców. Charakterystyczna w tej mierze jest odpowiedź pewnego chińskiego urzędnika dana carskiemu wysłannikowi Iwanowi Pietlinowi w 1618 r.: „A posłów nasz cesarz do waszego cara nie posyła, bo choć u waszego cara są różne rzeczy, to u naszego także są”⁴³. Postawę tę wyraził jasno Qianlong w słynnym liście do Jerzego III, pisząc, że Chiny niczego nie potrzebują od „zewnątrznych barbarzyńców”. Ani znany od czasów Montaigne’a i charakterystyczny dla egzotyizmu mit dobrego dzikusa (*le bon sauvage*)⁴⁴, ani też miła fizjokratom wizja pokojowych rolniczych społeczności żyjących w prostocie i zgodzie z naturą w żaden sposób nie dawały się zaaplikować do sukcesywnie poznawanych chińskich realiów. Uporczywie ponawiane kontakty, wysyłane poselstwa, obserwacje i doświadczenia podróżników i kupców w ciągu ponad dwóch stuleci – od XV do XVI w. – przyczyniły się do powstania w umysłach Europejczyków bardzo specyficznej wizji królestwa Kitaju. Johann Nieuhoff podaje następujące wyjaśnienie terminu „Chiny”: „Ratio etymologica nominis Sinae: Sina Europaeis *China*, vel *Tschina*, Tartaris *Catay* [...]”⁴⁵. Stąd już tylko krok do *Cathayu* czy *Kitaju*. Warto zauważyć, że mityczna kraina *Kataj*, którą opisał Marco Polo, *Serica* Ptolemeusza i *China* lub *Sina* Portugalczyków stały się jedną i tą samą krainą na mapach europejskich dopiero po połowie XVII w., za sprawą Michała Boyma i jego rękopiśmiennego *Atlasu Chin* (1652). Z jego też rękopisów m.in. skompilował swe dzieło Nieuhoff.

Opisanie świata, jakie pozostawił u schyłku trzynastego stulecia Marco Polo – zadziwiające świadectwo siedemnastoletniego pobytu Wenecjanina na dworze Kubilajchana – będąc najsłynniejszą z relacji o Chinach, nie jest jednak pierwszą. Natomiast autor *Il Milione* po raz pierwszy wzmiankuje Japonię – legendarne królestwo Zipangu. Jeżeli chodzi o prymat kontaktu z chińską cywilizacją, to

przez Kirchera odpis i tłumaczenie chińskiego tekstu na steli były dziełem polskiego jezuitę, Michała Boyma). Znany z portugalskich relacji *Presbyter Johannes* według jednych okazał się być prawdopodobnie pogańskim negusem Abisynii (Strzelczyk 1993; Brodrick 1969, t. 2, s. 95), według innych wspomnianym przez Wilhelma z Rubruk nestoriańskim władcą Kereitów Jelü Taszy (Gumilow 2004, s. 115–116), przez Chińczyków zwanym Wang-chanem (Kajdański 2005a, s. 18; Kajdański 2005b, s. 106–107, 120–121).

⁴³ Cyt. za: Narocznicki 1981, s. 25.

⁴⁴ Rostworowski 1980, s. 295–305. Por.: Chinard 1911, s. V–XV; Gonnard 1946; Cocchiara 1976, s. 8–11.

⁴⁵ Nieuhoff 1668, s. 8; Kajdański 1999, s. 53–54; Kałuski 2005, s. 35; Kajdański 2007, s. 62–65.

poznali ją na azjatyckim dworze chana Gujuka, władcy szczególnie sprzyjającemu chrześcijaństwu, franciszkanie Giovanni da Pian del Carpine i Benedykt Polak, którzy pozostawili pisemne relacje⁴⁶. Opis podróży do Tatarów dał też wcześniej ich współbrat zakonny Wilhelm z Rubruk, papieski poseł na dwór wielkiego chana⁴⁷. Obraz Orientu w XIV w. wzbogacił się o następne opisy, które również wyszły spod pióra misjonarzy: franciszkanina Odorica de Pordenone, dominikanina Gaspara da Cruz i augustianina Juana González da Mendoza⁴⁸. Kolejnym źródłem wpisującym się w długą tradycję literacką „zbiorów cudowności” i będącym czymś więcej niż tylko opisem podróży czy raportem misyjnym, jest manuskrypt *Mirabilia descripta*, zredagowany w latach 1330–1340. Zawiera on m.in. relację z podróży na Wschód biskupa Jordanusa, znanego jako Jordan Catala de Sévérac, wg zachowanego listu z 1321 r.⁴⁹ Godny swych poprzedników podróżnik-eksplorator – Jordanus – szczegółowo opisywał Etiopię, Persję i Indie, skupiając się przede wszystkim na rzeczach, których sam doświadczył; inne, jak Tartarię i państwo chińskie, opisał z zasłyszanych informacji. Obraz znanego wówczas świata jawi się nader obszernie zakreślony: od Italii do Chin i Indonezji, poprzez trzy tradycyjnie wówczas rozróżniane „Indie”, z uwzględnieniem po drodze Afryki. Będąc uważnym obserwatorem, biskup misjonarz pozostawił wręcz

⁴⁶ Zob.: Strzelczyk 1993. Marco Polo dyktował swą opowieść towarzyszy z celi genuenckiego więzienia, poecie Rustichello da Pisa w latach 1298–1299. Spisana w dawnym prowansalskim *langue d'oc* jako *Le livre de Marco Polo, citoyen de Venise, dit Million, où l'on conte les merveilles du monde*, doczekała się przeszło 150 manuskryptów. Najwierniejszą zaginionemu oryginałowi zdaje się być wersja przechowywana w paryskiej Bibliothèque Nationale, na której zostało oparte pierwsze krytyczne wydanie tekstu. Zob.: Polo 1954. Niejako kropkę nad „i” w dyskusji nad prawdziwością relacji Wenecjanina stawia: Ménard 2001.

⁴⁷ Zob.: Wilhelm z Rubruk 2007.

⁴⁸ Na krótko przed śmiercią Marco Polo w 1324 r., błogosławiony Odoric de Pordenone dał opis zadziwiających rzeczy, jakich doświadczył w czasie swego kilkuletniego pobytu na Dalekim Wschodzie, potwierdzając, a nawet wzbogacając wieloma szczegółami nadzwyczajną opowieść Wenecjanina. Przez długi czas zarówno teksty Marco Polo, jak i Odorica de Pordenone krążyły w rękopiśmiennych, różnojęzycznych wersjach przed opublikowaniem ich drukiem. Odoric de Pordenone po dotarciu skomplikowaną drogą do Chin przebywał w Kantonie w latach 1322–1326, a wracał do Europy przez Tybet, będąc zapewne pierwszym Europejczykiem, który tam dotarł. Jego relacja, będąc mniej barwną, ale nie mniej ciekawą, doczekała się pierwszej publikacji w 1529 r. we Francji (wg zachowanego tekstu z Bibliothèque Nationale), natomiast najbardziej kompletne było dziewiętnastowieczne wydanie w opracowaniu wybitnego sinologa Henri Cordiera (1891). Zob.: Pordenone 1891; Cruz 1569 (polskie wyd. 2001); Mendoza 1585. O wczesnych relacjach dotyczących Chin zob.: Lach 1973–74, s. 354.

⁴⁹ *Mirabilia descripta*, British Library, Londyn, manuskrypt ms. Additional 19513. Dwa listy biskupa Jordanusa opublikowane w: *Recueil de Voyages et de Mémoires publié par la Société de Géographie*, red. M. Coquebert-Montbret, Paris 1839, t. IV. Zob. też: *Catalani Jordanus, Bishop of Columbus, Mirabilia Descripta. The Wonders of the East*, tłum. i red. Henry Yule, London 1863 (reprint 2001).

wyjątkowe dla epoki opisy roślin i zwierząt, choć to człowiek pozostawał dlań zawsze punktem odniesienia. Z relacji tych obficie czerpano przy kształtowaniu zachodniego wizerunku egzotycznych krain. Warto wspomnieć tu niezwykłą popularność średniowiecznego fałszerstwa literackiego, jakim była fikcyjna relacja z podróży, m.in. do legendarnego królestwa Kitaju – *Livre des merveilles du monde* (łac. *Itineraria*) autorstwa Jeana de Mandeville'a, zredagowana w języku anglo-normandzkim i francuskim w latach 1357–71 i niemal natychmiast przełożona na dziesięć języków⁵⁰. Dzieło w dużej mierze zostało skompilowane przez medyka z Liège, znanego jako Jehan de Bourgogne alias Jean à la Barbe, którego awanturnicze życie dało pierwowzór postaci podróżnika. Pod kryptonimem Mandeville'a ukrył się prawdopodobnie Jean d'Outremeuse, wykonawca ostatniej woli Jeana de Bourgogne; ten ostatni w swoim testamencie przedstawił się jako „messire Jean de Mandeville, chevalier, comte de Montfort en Angleterre et seigneur de l'isle de Campdi et du château Pérouse”. Niekwestionowany talent literacki autora sprawił, iż manuskrypt ten, ustępujący popularnością w swej epoce jedynie modlitewnikom, przez ponad pięćset lat czekał na odkrycie swego rodowodu. Sir John Mandeville jako azjatycki wędrowiec nigdy nie istniał (choć zachowały się jego wizerunki w różnojęzycznych manuskryptach), podróż jego nie odbyła się, zaś rzekome własne doświadczenia były zmyślonymi opowieściami, zręcznymi kompilacjami wcześniejszych tekstów Marco Polo i brata Odoryka, lokującymi Cathay Wielkiego Chana w sąsiedztwie Indii, daleko za Etiopią, krainą Psigłowców (*Regno Cynecephalorum*) i Pigmejów. Z pewnością uwagę czytelników przykuwał jeden z końcowych rozdziałów księgi Mandeville'a, mówiący nieco o zasłyszanej geografii ziemskiego raju (*Aliquid de loco Paradisi terrestri per auditum*), leżącego za Chinami, w okolicach dzisiejszych Wysp Japońskich (biskup Jordan, wspominając ową rajską krainę pisał o „trzech Indiach” – lądzie zamykającym od południa i wschodu Ocean Indyjski). Fantasmagoryczna wizja bajecznego, intrygującego świata Chin nakreślona przez Pola, potwierdzona przez Odoryka i dopracowana przez „relację Mandeville'a” pozostała niezmienną aż do początków XVI w.⁵¹ Dopiero fundamentalne prace o Chinach i Japonii autorstwa Nieuhoffa, Kirchera, Dappera i Montanusa, o naukowych ambicjach na miarę następnego stulecia, na zawsze odmieniły wizję dalekowschodnich krain, będąc zarazem bezpośrednim źródłem inspiracji dla rozwoju wczesnej mody chińskiej (il. c i d).

W okresie od XIV do końca XVIII w. Chiny były rzeczywistą potęgą, przeżywając epokę nieznanego w Europie pokoju i dobrobytu. Utrzymywały niezwykłą wewnętrzną homeostazę, idealną równowagę między wszystkimi siłami

⁵⁰ Zob. opracowanie krytyczne: Deluz 1993.

⁵¹ Honour, s. 13–15; Jarry, s. 9; Jacobson, s. 12–16.

ATHANASII KIRCHERI
 E SOC. JESU
C H I N A
MONUMENTIS,



QUA
 Sacris *quà* Profanis,

Nec non variis

NATURÆ & ARTIS
 SPECTACULIS,

Aliarumque rerum memorabilium
 Argumentis

I L L U S T R A T A,

AUSPICIIS

LEOPOLDI PRIMI,
 ROMAN. IMPER. SEMPER AUGUSTI,

Munificentissimi Mæcenatis,



ANTWERPIÆ,

Apud JACOBUM à MEURS, ANNO M.DC.LXVII.

c. Strona tytułowa z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera
 (Amstelodami 1667), miedz.

w państwie i będąc ekonomicznie samowystarczalne, pozostawały imperium hermetycznym dla wszelkich kontaktów zagranicznych⁵². Wypracowana jeszcze za dynastii Ming polityka zewnętrzna ograniczała się do skomplikowanej procedury przyjmowania posłów z obcych krajów, traktowanych każdorazowo i obliwatoryjnie jako trybutariuszy wobec osoby Syna Nieba. Po odbyciu ceremoniału *koutou* (wielokrotnej czołobitności zakończonej padnięciem na ziemię) odsyłano ich sowiec obdarowanych cesarskimi upominkami, nie pytając o cel wizyty⁵³. Cesarska administracja pozostawiała tym sposobem Chinę w izolacji i niemożności nawiązania jakiegokolwiek wymiany – handlowej czy też kulturowej – na szerszą skalę. Nic dziwnego, że wszelkie próby rozmów czy sugestii poszerzenia chińskiej optyki geopolitycznej o mocarstwa europejskie były z góry skazane na niepowodzenie. Chińczycy, mimo iż szybko przyswoili sobie za pośrednictwem misjonarzy zdobycze europejskich nauk ścisłych, astronomii i kalendarza, to nigdy nie przestali traktować Europejczyków z wyższością (podobnie jak wszystkich innych obcych). Sympatia cesarzy Wanli i Kangxi okazywana uczonym jezuitom czy fascynacje Qianlonga przepychem wersalskich ogrodów nie przełożyły się ani na szerszą chęć poznania Europy, ani na większą otwartość w stosunku do przybyszów stamtąd. Natomiast europejska postawa wobec Chin skrajnie ewoluowała od bałwochwalczego zachwyty i podziwu, poprzez płytką fascynację i powierzchowną asymilację egzotycznych motywów artystycznych do pogardy i ekonomicznego wyzysku w epoce kolonialnej. Zdawać by się mogło, że rację miał i Kipling, i Maeterlinck twierdząc, że Wschód i Zachód są dla siebie wzajemnie nieprzeniknione. Tymczasem dzieje *chinoiserie* pozostają świadectwem wielowiekowej historii zbliżeń i prób wzajemnego poznania się dwóch cywilizacji przekonanych o własnej supremacji.

Istotnym aspektem mody na *chinoiserie* był konfucjanizm i wolnomularstwo. Ten pierwszy, będący koncepcją filozoficzną⁵⁴ zakładającą harmonijny model

⁵² Needham 1984, s. 153.

⁵³ Stąd brały się m.in. niepowodzenia europejskich misji dyplomatycznych, których posłowie nie chcieli zgodzić się na upokarzający, a wymagany protokołem hołd wasalny wobec cesarza. Kontrowersje wokół *koutou* były już obecne w wypadku angielskiej misji lorda Macartneya w latach 1792–94, a ostatecznie stały się przyczyną fiaska rosyjskiego poselstwa Gołowkina z lat 1805–06, którego kierownikiem naukowym był Jan Potocki. Rękopis perypetii nieudanej lądowej wyprawy do Chin autorstwa Potockiego, sporządzony jako *Mémoire sur l'expédition en Chine*, zachował się w łańcuckim archiwum. Zob.: Potocki 1935; Kajdański 2005, s. 109–126.

⁵⁴ Konfucjanizm, będąc w pierwszym rzędzie wiedzą filozoficzną, nie jest etyką laicką, ale również nie jest religią, choć ma własną obrzędowość. Feng Youlan 2001, s. 43–55, 78–91, 164–176, 190–202; Avanzini 2004, s. 25–27, 37–131. Konfucjanizm dopiero po latach uznano za ruch religijny, a jego twórcy zaczęto oddawać cześć boską. Sam Mistrz Kong nie był ani autorem, ani komentatorem, ani nawet redaktorem *Sześcioksięgu*, a *Dialogi konfucjańskie* zestawili jego uczniowie, zob.: Feng Youlan 2001, s. 44–45. O wpływie myśli konfucjańskiej na nowożytną

społeczeństwa, okazał się inspirujący w dobie kryzysu społeczeństwa późnofeudalnego drugiej połowy XVIII w. Myśl konfucjańską, bezpardonowo zwalczaną przez Kościół w dziełach deistycznych i ateistycznych myślicieli oraz filozofów osiemnastego wieku, paradoksalnie zaszczyli w Europie jezuici⁵⁵. W końcu poprzedniego stulecia zachwycali się niezwykłym porządkiem społecznym panującym w Chinach oraz oświeconą filozofią konfucjańską. Dla encyklopedystów przykład szczęśliwego, wygodnego i cnotliwego życia pełnego zalet moralnych, jakie mieli wieść konfucjaniści według deklaracji jezuickich, był jawnym dowodem na to, iż: „religia nie jest jedynym źródłem moralności, a nawet staje się najczęściej pretekstem do barbarzyństw i nadużyć”⁵⁶. Postulat doskonalenia etycznego człowieka poprzez poznanie samego siebie i idea budowy harmonijnego społeczeństwa składającego się – na wzór budowlany – z pojedynczych jednostek, bliski był zarówno zwolennikom konfucjanizmu, jak i masonerii. Doskonałą ilustracją związków konfucjanizmu i mody chińskiej w architekturze jest park w Sanssouci⁵⁷. Został on podporządkowany zasadzie harmonii, wynikającej z synkretycznego symbolizmu, obecnego tak w całości, jak i w poszczególnych elementach. Znamienna wydaje się w tym kontekście postać twórcy tego założenia pałacowo-ogrodowego, Fryderyka II, zwłaszcza gdy zważymy, iż jego etyczno-konserwatywna koncepcja władzy opierała się właśnie na konfucjańskim aksjomacie głoszącym, iż mądry władca osiągnie spokój i zadowolenie, gdy jego kraj będzie żył dostatnio i szczęśliwie. W koncepcjach politycznych i ideowo-artystycznych tego władcy jak w soczewce skupiły się chińska myśl filozoficzno-społeczna z czasów Konfucjusza, moda na chińszczyznę oraz idee wolnomularskie, których Fryderyk II był gorącym wyznawcą. Sanssouci pojmowane przezeń jako arkadyjskie *refugium*, utrzymane w tradycji *maison de plaisance*, miało realizować *topos* ucieczki ze świata dworskiego ceremoniału na łono natury, w krąg podobnie myślących przyjaciół. Parkowe ogrody w świetle myśli wolnomularskiej stawały się alegoryczną scenerią wędrówek z ciemności pierwotnych sił natury wiodących przez moralne oświecenie ku świetlistemu ideałowi cnoty ludzkiej, na wzór rytuału masonskiej inicjacji⁵⁸. Ta idea nieuchronnie była konfrontowana ze śmiercią, a że sens każdej

Europę i roli Konfucjusza w kształtowaniu się wyobrażeń na temat Chin zob.: kat. wystawy, Paris 2004. Paradoksalnie, najbardziej znanym fragmentem *Sześcioksięgu* pozostaje dziś starożytny system wróżebny I Cing, u którego podstaw leży binarna zasada wzajemności oddziaływania umysłu i otoczenia.

⁵⁵ Szerzej o recepcji konfucjanizmu w epoce oświecenia zob.: Mungello 1991.

⁵⁶ Tazbir 1949, s. 383.

⁵⁷ O idei ogrodu odzwierciedlającego kosmiczny i społeczny porządek rzeczy, zawierającego poszczególne symbole i funkcjonującego jako struktura idealna, uzupełniona o elementy wernakularne, zob.: Vogel 1994.

⁵⁸ O związkach osiemnastowiecznych założeń parkowych z koncepcjami wolnomularskimi zob.: Swirida 1993.

inicjacji sprowadza się do przejścia od śmierci do odrodzenia – w Sanssouci *topos* arkadyjski został swoiście wypełniony treścią. Fryderyk II bowiem planował swój pochówek w ogrodzie, w nie poświęconej ziemi, w „gaju żalu” otoczonym modrzewiami⁵⁹. Owa masońska koncepcja grobowca jest interesującym przykładem naturalizmu w pojmowaniu *universum*⁶⁰.

Konfucjański ideał dobrego władcy można często spotkać w literaturze i sztuce XVIII w. Oto w dziennikach Daniela Chodowieckiego znajdujemy wzmiankę z maja 1771 r. o wizycie w berlińskim atelier malarza Christana Bernharda Rode (1725–1797), gdzie autor podziwiał dwa „chińskie paneaux”. Owe obrazy Rodego to *Chiński cesarz przy pierwszej wiosennej orce nadaje godność uprawie roli* oraz *Cesarzowa Chin zbierając liście morwowe nadaje godność hodowli jedwabników*⁶¹. Odpowiadały one szeroko rozpowszechnionej w różnych kulturach symbolice zapewniania obfitych plonów przez rytualne obrzędy władców, panujących w ten sposób nad siłami natury (il. 3 i 4). Mit dobrego władcy pokrywa się tu z ikonografią dobrego gospodarza, a zarazem z obrazem Cincinnatusa, wskazując na ekonomiczny wymiar sprawowania władzy, również w odniesieniu do warunków europejskich. Posłużenie się przez Rodego obiema figurami alegorycznymi świadczy o dobrej orientacji ówczesnych *amateurs* w sprawach chińskich. Para cesarska tradycyjnie patronowała od wieków tym dwóm najważniejszym gałęziom chińskiej gospodarki, a drukowane sceny o tematyce rolniczej i tkackiej czy – ogólnie mówiąc – rzemieślniczej były w Chinach bardzo popularne. Zostały one zebrane w wydanym za Kangxi zbiorze *Gengzhitu – Księga ryżu i jedwabiu*, na której staranną szatę edytorską złożyły się obrazy nadwornego malarza Jiao Bingzhena i kaligraficzne poematy samego cesarza, sławiące trud rolników, hodowców i tkaczy. Księgi te z pewnością były znane w Europie, dokąd trafiały w ramach handlu kantońskiego, głównie jako źródło atrakcyjnych „papierów

⁵⁹ Grób Fryderyka II miał być pierwotnie umieszczony po wschodniej stronie tarasu pałacowego, zwrócony w stronę Wiecznego Wschodu, w masońskiej tradycji będącego źródłem i przyczyną, miejscem pochodzenia Mistrza. Dopiero w takim grobie miał król-filozof spocząć „bez trosk”. Wolnomularskie treści pochówku Fryderyka II ilustruje obraz Johanna Christopha Frischa *Fryderyk Wielki i markiz d'Argens nadzorujący budowę grobowca w Sanssouci*, namalowany w 1802 r., a więc już po śmierci króla (Sanssouci, Poczdam).

⁶⁰ Szerzej o ideach wolnomularskich w kontekście założenia parkowego w Sanssouci zob.: Buttler 1994. Na masońską inspirację symboliki ogrodu otaczającego willę kolekcjonera weneckiego Angela Queriniego (1721–1796) w Altichiero, wskazuje Krzysztof Pomian. Odnotowuje on obecność chińskiego pawilonu, nie analizując jednak bliżej związku tej egzotycznej formy z konfucjańską czy też masońską treścią, czytelną w zestawieniu z pozostałymi elementami rzeźby i architektury ogrodowej. Pomian 1996, s. 312–314.

⁶¹ Oba dziś w Gemäldegalerie, Berlin. Zob.: Michaelis 2000. Znane są miedzioryty Rodego z tymi scenami, wykonane ok. 1770 i wydane w Berlinie.

chińskich do wyklejania ścian”, bądź do wycinania figur⁶². Motyw cesarza chińskiego u pługą szeroko spopularyzowała osiemnastowieczna grafika, trawestując go przez umieszczenie przy ceremonialnej orce również wizerunków europejskich panujących⁶³. Wykorzystywany był także w literaturze tamtego czasu, jak choćby w opisie Chin widzianych oczami Grumdryppa pióra Ignacego Krasickiego⁶⁴.

Przytoczony przykład ideowych implikacji mody *chinoiserie* oraz inspirowanego ideami konfucjańskimi ruchu masonów jest ilustracją szerszej tendencji europejskiej, której kulminacja przypada na czasy oświecenia. Nieprzypadkowa wydaje się bowiem otwartość mecenasów i kolekcjonerów związanych z masonerią, a więc zwolenników kosmopolitycznego i synkretycznego postrzegania świata wartości społecznych i religijnych, na sztukę Dalekiego Wschodu, sztukę spoza kręgu oddziaływań chrześcijańskich. Można więc zaryzykować twierdzenie, iż w odróżnieniu od mody na chińszczyznę z pierwszej połowy XVIII w., wyrosłej z czysto estetycznej fascynacji egzotyką, ta, która rozkwitła w czasach oświecenia, miała głębsze kulturowe i ideowe uwarunkowania. Nie oznacza to jednak, iż mamy w tym czasie do czynienia z prawdziwym znawstwem sztuki orientalnej, wręcz przeciwnie, dominowała postawa dyletancka.

4.3. Daleki Wschód i wielkie nadzieje Towarzystwa Jezusowego

W trzeciej ćwierci XIV w., wraz ze wstąpieniem na tron Smoka dynastii Ming, Chiny skryły się za murem ksenofobii. Podróże na Wschód utrudniała ponadto ekspansja islamu. W ciągu następných dwóch stuleci europejscy władcy i papieże nie ustawali w wysiłkach zmierzających do ponownego odkrycia drogi do Chin, zarówno morskiej, jak i lądowej, posyłając wraz z kupcami misjonarzy. Po misjach franciszkańskich, w XVI i XVII stuleciu wiedzę o odległym cesarstwie znacznie pogłębili członkowie Societatis Iesu, którzy w ślad za kupieckimi wyprawami w trudnym apostołacie penetrowali przestrzeń tzw. Indii Wschodnich. Szybko poszerzono zakres dotąd wydawanych, nadzwyczaj popularnych *Epistolae Indicae*

⁶² Na ten temat szerzej, zob. rozdział 6.2.2, s. 242–243 i 7.1.3, s. 262–270.

⁶³ Fielder 1985; kat. wystawy, Berlin 1985, kat. 10/16 „Kaiser Yongzheng am Pflug” (Chiny, malowidło na rolce jedwabnej, 1723–1735); kat. 10/17 „Le triomphe annuel du plus noble des arts” (miedz., C. N. Cochin i C. E. Gaucher, Paris 1780); kat. 10/18 „Cérémonie du Labourage faite par l'Empereur de la Chine” (miedz., nieznaną malarz chiński i I. S. Helman, 1786); kat. 10/19 „Kaiser Joseph II führt den Pflug” (miedz., J. B. Bergmüller, ok. 1769); kat. 10/25 „Kronprinz Ludwig XVI am Pflug” (miedz., M. Wachsmuth, 1770).

⁶⁴ Krasicki 2002, s. 114–115. Ta fikcyjna autobiografia jednego z bohaterów *Podróży Gullivera* J. Swifta i historia jego wędrówek wydana została w Warszawie w 1779 r.

et Iapanicae o *Epistolae Sinicae*, będących głównym źródłem wiedzy o dalekim i bajecznym cesarstwie. „Utopia chińska” przybrała wkrótce dla Europejczyków wymiar filozoficzny, kusząc przede wszystkim wyobrażeniem o idealnej społeczności, zorganizowanej hierarchicznie i sprawiedliwie rządzonej według filozoficznych maksym przez mądrego władcę. Takie wyobrażenia ugruntowali właśnie jezuita, pierwsi dostrzegając i propagując ideę duchowego pokrewieństwa konfucjanizmu i chrześcijaństwa. Ta ideowa asymilacja zgubiła ostatecznie misje chrześcijańskie w Chinach, a najwybitniejszym misjonarzom postawiono ciężki zarzut zbytniego „schińszczenia”.

Szeroko podkreślane zasługi Towarzystwa Jezusowego w dziejach rozwoju stosunków między Europą a Chinami i Japonią w najmniejszej mierze nie są przesadzone⁶⁵. W 1542 r. przybył do Goa baskijski szlachcic, późniejszy św. Franciszek Ksawery, który wraz ze św. Ignacym Loyolą stał się patronem misyjnej działalności Kościoła na Wschodzie. Dokładnie dziesięć lat potem, gdy późniejszy święty umierał na niewielkiej wysepce Sancao (dziś Sancian) u wybrzeży Chin, patrząc z dala na swą „ziemię obiecaną”, na której nigdy nie było mu dane postawić stopy, narodził się przyszły apostoł Chin, Matteo Ricci. Z Goa, portugalskiej kolonii w Indiach jezuita stosunkowo szybko dotarli do Japonii, a potem do Chin, systematycznie odkrywając dla Europy bajeczny splendor i osiągnięcia nieznannej cywilizacji. Znany pod chińskim imieniem Li Madou (1552–1610), Ricci był pierwszym jezuitą, który po blisko dwudziestu latach starań, w 1601 r. osiadł w Pekinie i pozyskał zaufanie cesarza Wanli. Droga do pałacu cesarskiego stała się otworem przed Riccim całkiem niespodziewanie, gdy wykazał się umiejętnościami zegarmistrzowskimi, naprawiając *ad hoc* przywieziony przez siebie w darze zegar. Posmaku pikanterii nabiera fakt, iż mechanizm szybko popsuł sam cesarz, zachwycając się europejskimi podarunkami. Europejczycy musieli je wcześniej złożyć u bram Zakazanego Miasta, będąc niegodnymi zaszczytu dopuszczenia przed oblicze Syna Nieba. Ten ostatni miał śledzić całą operację Ricciego, ukryty za kotarą w tym samym pomieszczeniu. Chciał on poznać umiejętności jezuita, pierwszego na jego dworze przybysza z Europy (jak relacjonuje owo wydarzenie konfrater Ricciego, Michał Boym)⁶⁶. Doświadczenie to zapoczątkowało szeroko podkreślany, niezwykle życzliwy stosunek Wanli wobec jezuitów. Ricci, znakomity matematyk i astronom, jako twórca metody akomodacji misyjnej przybliżył Chińczykom naukę Kościoła i pewne aspekty wiedzy europejskiej, w tym zasady geometrii euklidesowej i nowożytniej kartografii. Opublikował po chińsku szkice

⁶⁵ O działalności jezuitów na Dalekim Wschodzie zob. m.in.: Rowbotham 1942; Plattner 1975; Grzebień 1996; O'Malley 1999, Brockey 2008.

⁶⁶ Krzyszkowski 1932, s. 315. O życiu i działalności Ricciego zob.: Bednarz 1975; Chan 1996; Lacouture 1998, s. 251–304; Kajdański 1999, s. 37–42; Kajdański 2005b, s. 101, 226; Andreotti 2003.



e. Matteo Ricci i Paulus Li, miedz. z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667).

Ricci, w wysokim birecie, nosi strój pierwszych jezuitów nawiązujący do szat mingowskich uczonych, obok Li w stroju mingowskiego mandaryna.

o chrześcijaństwie i zaprezentował na dworze cesarskim sporządzoną na tę okazję mapę świata, z której Chińczycy między innymi po raz pierwszy dowiedzieli się, że Ziemia jest kulą, a Państwo Środka to jedno z wielu królestw istniejących na różnych kontynentach, bynajmniej nie położone centralnie. Sukces Ricciego polegał przede wszystkim na tym, że podejmując dialog z religiami i kulturą Chin, zdołał on zbudować pomost między wiarą chrześcijańską a chińską tradycją kulturową. Na ilustracji (e) Matteo Ricci stoi obok Paulusa Li, właściwie Li Ying-shih, wykształconego mandaryna i astronoma, jednego z pierwszych konwertytów, ochrzczonego w 1602 r.

Paradoksem historii było zaprzepaszczenie zdobyczy inkulturacji chrześcijaństwa w Chinach przez samą Stolicę Apostolską, która w bulli *Ex quo singulari* z 1744 r. ostatecznie potępiła rytę chińskie i akomodację misyjną, w tym używanie w liturgii języka chińskiego (rzymska kuria, niechętna wzrostowi znaczenia Towarzystwa Jezusowego, przez cały czas trwania sporu o obrządki zajmowała sprzeczne, a nawet dwuznaczne stanowisko). Stało się to w momencie największego rozkwitu misji jezuickich w Chinach, tuż po słynnym edyktie tolerancyjnym Kangxi (1692), pozwalającym na swobodę religijną chrześcijan. Już obowiązująca od 1715 r. konstytucja apostolska *Ex illa die* zabraniała stosowania metod ewange-

lizacyjnych wcześniej używanych przez jezuitów. Definitywnej zmiany stosunku Stolicy Piotrowej do jezuickich misji w Chinach nie rozumiał też cesarz Qianlong, życzliwie nastawiony wobec Zachodu. Jednakże wobec doktrynalnie usztywnionego stanowiska Watykanu (najbardziej sporną była kwestia uczestnictwa chińskich katolików w kulcie przodków i rytuałach konfucjańskich) w 1742 r. zakazał on działalności wszelkich misji katolickich na terenie imperium. Pozostawiono jedynie jezuitów w Pekinie i Kantonie. Fale antyjezuickich i antykatolickich wystąpień ze strony chińskich władz rozpoczęły się już od 1717 r., będąc reakcją na wcześniejsze dekrety papieskie potępiające metodę akomodacji. Było to kolejne odrzucenie możliwości szerokiego wprowadzenia chrześcijaństwa do Azji w sytuacji niezwyklej otwartości nań panujących i elit. Olbrzymia zmiana, która mogła zmienić bieg historii Dalekiego Wschodu, była w zasięgu ręki już w XIII w. Chan Gujuk, jak donosi Raszyd ad-Din, „zawsze dopuszczał naukę kapłanów i chrześcijan”, a za jego rządów „sprawy chrześcijan wzięły górę”, nie bez czynnego udziału nestorian na dworze. Nestorianką była córka chana Kereitów Sorkaktani-beki, matka Kubilajchana, podobnie jak wiele innych znanych kobiet związanych z chańskim dworem. Władca, ciekaw siły jej wiary, prosił papieża w liście o przysłanie mu na dwór „stu uczonych mężów, dobrze obeznanych ze sprawami Kościoła i z owymi siedmioma sztukami, w których zawierała się cała idea nauczania w wiekach średnich – a zatem biegłych w retoryce, logice, gramatyce, arytmetyce, astronomii, muzyce i geometrii. Chubilaj prosił o ludzi o najwyższym poziomie wiedzy, kładł nacisk na to, aby uczeni ci byli biegli szczególnie w sztuce prowadzenia dysput, zdolni dowieść jego ludziom wyższości chrześcijaństwa nad bałwochwalstwem. Przyrzekał też, że jeśli uczeni potrafią dowieść swych tez ku jego zadowoleniu, on sam i jego wszyscy poddani przyjmą wiarę chrześcijańską i staną się wiernymi i oddanymi synami Kościoła”⁶⁷. List ten wieźli do Europy, wraz z prośbą Wielkiego Chana o olej z lampki palącej się nad grobem Jezusa w Jerozolimie, Nicolò, Maffei i Marco Polowie.

Metoda akomodacji misyjnej (będąca pewną formą kulturowego kompromisu) stosowana przez jezuitów, choć potępiana przez Stolicę Apostolską i konkurujące w walce o rząd dusz niechętnie im zakony franciszkanów i dominikanów, przyniosła już w połowie XVII w. tak spektakularne rezultaty, jak przyjęcie chrześcijaństwa przez rodzinę i dwór ostatniego z Mingów, cesarza Yongli (ten wnuk Wanli był pretendentem do tronu w walce z najeźdźczą dynastią mandżurską). Wspomniany wcześniej pionier chińskich misji, Matteo Ricci, postulował przystosowanie stroju, przykazań i przepisów kościelnych do warunków chińskich, nie wzbraniał też chińskim katolikom uczestnictwa w tradycyjnych obrzędach związanych z kultem przodków czy kultem Konfucjusza – nie uważanym przez jezuickich misjonarzy

⁶⁷ Cyt. za: Hart 1963, s. 49.

M. Pedrini, *lazariste*.

f. Teodorico Pedrini w dworskim stroju mandaryna z epoki Qing, miedz.
Za: Alphonse Favier, *Peking, histoire et description*, Péking 1897.

za kult religijny. Jak wyglądali pierwsi jezuici w Chinach może świadczyć wizerunek Pedriniego (il. f), a także znany rysunek Rubensa z nowojorskiego Metropolitan Art Museum, przedstawiający o. Trigaulta w stroju mingowskiego uczonego. Jakkolwiek różne mogą być motywy ochrzczenia się w latach 1649–50 panującej cesarzowej Heleny, matki cesarza – Marii, cesarskiego syna Konstantyna, pierwszej żony władcy – Anny i wielkiego kanclerza, wszechwładnego eunucha Pam Achillesa (sam Yongli dyplomatycznie zasłonił się niemożnością zrezygnowania z wielożeństwa i utrzymywania cesarskiego haremu)⁶⁸, było ono prócz politycznego rachunku dobitnym świadectwem szybkiego sukcesu chrystianizacji i poważania, jakim cieszyli się misjonarze w pionierskim okresie ich działalności w Chinach. W burzliwych czasach zmian dynastycznych w Chinach godnym następcą Ricciego został Adam Schall von Bell. Równie utalentowany, wybitny astronom i matematyk, utrzymał wysoką pozycję jezuitów na dworze pierwszego cesarza z mandżurskiej dynastii Qing⁶⁹.

⁶⁸ „Nawet chrzest święty sam by chciał przyjąć, gdyby nie pewne przyczyny były temu na przeszkodzie [...]. Obrazy święte czcił i we wszystkim dobrze postępował, wyjąwszy czystość małżeńską, podług której własną żoną miałby się kontentować, ale przez krewkość ludzką, do tego jeszcze się nakłonić nie dał” – pisał Michał Boym. Zob. wypisy i tłumaczenia zapisków Boyma w: Kajdański 1988, s. 48, *passim*.

⁶⁹ O. Schall, po wstąpieniu na tron Smoka małoletniego Kangxi, wtrącony do więzienia wskutek intryg zawistnych chińskich astronomów i po wielomiesięcznym procesie skazany na śmierć, zawdzięczał swe ocalenie niezwykleму zbiegowi okoliczności: oto tuż po ogłoszeniu wyroku wybawienie przyniosło mu gwałtowne trzęsienie ziemi, które zostało odebrane jako



g. Adam Schall von Bell w stroju mandżurskim z oznakami godności mandaryna, miedz. z *China illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667).

Mianowany dyrektorem cesarskiego obserwatorium i ministrem do spraw matematyki, otrzymał szacowny tytuł „Mistrza Tajemnic Nieba”⁷⁰ (il. g). Artystyczny pomnik wielkiemu jezuitcie wystawiła Królewska Manufaktura Gobelinów, umieszczając jego wizerunek na słynnej tapiserii *Astronomowie*, z pierwszej serii chińskiej. Adam Schall w stroju mandaryna pierwszej rangi objaśniał tam cesarzowi Kangxi zasady pomiarów astronomicznych. Choć przedstawiona sytuacja była absolutnie niemożliwa (choćby dlatego, że jezuita siedzi, a cesarz stoi obok niego), to podkreślała bajeczność cudownej krainy kierowanej przez mędrców. W Chinach, gdzie sztuka rządzenia była od wieków oparta na obserwacji gwiazd, astronomom

widomy znak Boży i dowód niewinności jezuitów. Ten sam cesarz w wieku dojrzałym zakończył prześladowania jezuitów.

⁷⁰ „Dla dworu chińskiego chrześcijaństwo było religią «wielkiego Schalla», chociaż jego pojawienie się stanowiło epifenomen wiedzy fizycznej w wieku, w którym papieżstwo potępiło astronomię Galileusza. Jego następcą, ojciec Verbiest, zbudował cesarzowi całą serię dział długiego zasięgu, a na ich lufach wygrawerował imiona świętych. Poświęcił je ubrany w komżę i stułę”; cyt. za: Johnson 1993, s. 535. Pierwsze chińskie działo zostało odlane pod okiem o. Verbiesta w 1682 r.

i uczyonym, wyliczającym współrzędne kalendarza i wykreślającym mapy świata pod rządami Syna Nieba, przypisano rolę zasadniczą dla funkcjonowania państwa. Uczeni mężowie z Europy nie dość, że poprawili stosowany tam kalendarz, uściślili i ulepszyli metody badań astronomicznych, dysponując rozbudowanym instrumentarium, to w znacznym stopniu rozwinęli nauki ścisłe (m.in. wprowadzając nieznaną w Chinach rachunek logarytmowy i podstawy rachunku różniczkowego, a także rozwijając zasady optyki dzięki użyciu pryzmatu). W dodatku wielu z nich potrafiło konstruować tak podziwiane na cesarskim dworze „dzwony, które same biją”, czyli zegary – przez wieki najbardziej pożądany przez władców prezent⁷¹. Już od czasów Riccio w Pekinie wysoko ceniono specjalistyczną wiedzę naukową Europejczyków. Wobec wielkich trudności prowadzenia działalności misyjnej na Dalekim Wschodzie, stopnia jej komplikacji, choćby pod względem logistyki, a zarazem ogromnej wagi tego przedsięwzięcia dla Kościoła przeprowadzano bardzo ostrą selekcję kandydatów na misje. Musieli się oni wykazać prócz dobrego zdrowia wybitnymi zdolnościami matematyczno-przyrodniczymi, praktycznymi umiejętnościami i szeroką wiedzą naukową (obowiązywały ich egzaminy z astronomii, matematyki, medycyny lub z innych dziedzin przydatnych w pracy misyjnej). Pierwszym jezuickim misjom w Chinach przyświecała idea krzewienia wiary najpierw wśród przedstawicieli warstwy rządzącej, a potem z ich pomocą pośród ludności (a więc na odwrót, niż czynili to dotąd przedstawiciele innych zakonów, bynajmniej nie osiągając celu). Miało to głębokie uzasadnienie w obowiązującym tam sposobie dostępu do władzy poprzez cenzus naukowy, drogą publicznych egzaminów. Celem ich, począwszy od czasów dynastii Tang, była próba stworzenia elitarnego i niezawodnego korpusu urzędników rządowych⁷². Warstwa uczonych – literatów, tzw. *wenren* (chin. *wen* – pisać, literatura, *ren* – osoba; ang. *literati*; franc. *lettré*) – tworzyła od setek lat rdzeń chińskiej klasy rządzącej. Wielostopniowy system egzaminów państwowych wymógł szacunek Chińczyków do wiedzy, a jezuitów ceniono tam przede wszystkim jako ludzi nauki. Szkolenie przyszłych misjonarzy w rzymskim Collegium Romanum przystosowano do tych potrzeb, wprowadzając do programu oprócz przedmiotów ścisłych historię, filozofię i „nauki polityczne”⁷³. W rzeczywistości właśnie osobisty przykład pierwszych jezuickich misjonarzy w Chinach, ich nieprzeciętne walory moralne i intelektualne, połączone z respektowaniem tradycji lokalnej więcej przyczyniły się do tak pożądanych nawróceń niż samo głoszenie Słowa Bożego.

Rozpatrując stosunki między Europą a Chinami nie sposób zapomnieć, że w wieku XVII powstały korzystne warunki do obustronnej wymiany, mimo

⁷¹ Kremer 2004, s. 20–22.

⁷² Needham 1984, s. 159; Scott Morton, Lewis 2007, s. 102–104.

⁷³ Kajdański 1999, s. 35.

tradycyjnej izolacji Państwa Środka. W kontaktach tych niebagatelną rolę odgrywali wybitni ojcowie jezuitów, obdarzani nieraz daleko idącym zaufaniem przez kolejnych Synów Nieba, przekładającym się na wymierne zaszczyty i ważne funkcje w pałacowej hierarchii. Stanowisko zwierzchnika cesarskiego obserwatorium astronomicznego w Pekinie i tytuł mandaryna pierwszej rangi otrzymał po śmierci Adama Schalla w 1669 r. Flamand Ferdynand Verbiest (1628–1688), wpływowy doradca i nauczyciel Kangxi. W cesarskiej służbie na stanowisku nadwornego zegarmistrza przepracował 33 lata Szwajcar Franz Stadlin (1658–1740). Najstynniejszym z doradców Qianlonga był jezuita Giuseppe Castiglione (1688–1766), malarz i architekt, mianowany przez cesarza głównym ministrem „pomniejszych rezydencji cesarskich”, współtwórca niezwyklej „pałaców europejskich” w ogrodach Yuanmingyuan. Służąc przez 51 lat pod imieniem Lang Shining trzem kolejnym cesarzom, przyswoił Chińczykom zasady perspektywy i wycucie bryły w malarstwie, samemu opanowawszy do perfekcji zasady sztuki chińskiej⁷⁴. Do dziś zachowane są na pekińskim cmentarzu Zhalan jakże liczne nagrobki jezuitów, w formie dwujęzycznych steli, które w dowód wyjątkowego uznania wystawiano często cesarskim sumptem. W oczach Chińczyków uczeni jezuitów dowodzili europejskiego prymatu nauk abstrakcyjnych. Przyczynili się oni nie tylko do upowszechnienia w Chinach zdobyczy zachodniej nauki, ale odegrali istotną rolę w długofalowym procesie wymiany dóbr i technologii, aktywizując na szeroką skalę proces wymiany artystycznej między dwiema tak odmiennymi cywilizacjami.

4.4. Sinofilia i sinofobia

Poszukiwanie nowej Arkadii zaowocowało w końcu XVII w. entuzjastycznym zachłyśnięciem się oświeconym chińskim ideałem przez znużoną moralizatorskimi cnotami antyku europejską społeczność. Odtąd kraj nie objęty wiedzą historyczną i geograficzną, mityczna kraina ze snu ogarniająca Chiny, Indie i Japonię, zaczęła krystalizować wszelkie namiętności.

Rozwijającemu się handlowi z Chinami towarzyszyło poszerzanie wiedzy o Azji Wschodniej, pojawiały się coraz liczniejsze rozprawy naukowe ze wszystkich niemal dziedzin, szczególnie zaś poruszano zagadnienia myśli konfucjańskiej, upatrując w niej przepisu na polepszenie stosunków panujących w Europie. Inspirowana rola faktycznych i wymagowanych osiągnięć imperium chińskiego w okresie wzrostu dynastii Qing, w procesie rozwoju oświeconego absolutyzmu na naszym kontynencie, nie wymaga tu omawiania. Modele myślowe Konfucjusza wykorzystywali europejscy filozofowie i uczeni z Gottfriedem Wilhelmem

⁷⁴ Zob.: znakomite monografie: Beurdeley 1971 i 1997.

Leibnizem na czele⁷⁵. Goście z Europy, chińscy obserwatorzy, a zwłaszcza misjonarze jezuitycy przeciwstawiali napięciom społecznym i nieustannym konfliktom zbrojnym rujnującym kontynent europejski pokój i spokój imperium Qing. Zdaniem piewcy chińskiego feudalizmu, fizjokraty François Quesneya, imperium chińskie było tym, „czym mogłaby się stać Europa pod warunkiem, gdyby władza nad nią znajdowała się w rękach jednego suwerena”⁷⁶. Sprawowanie rządów nad tym ogromnym dominium opierało się na moralnym autorytecie, a nie jak w Europie – na przemocy. Ówczesne Chiny były nie tylko jednolitym politycznie systemem, ale i strukturą, której wielkość, bogactwo i potęga nie mogły zostać nawet naruszone przez Europejczyków. Wprawdzie interpretacja moralności konfucjańskiej jako „całkowicie zgodnej z nauką chrześcijańską” i otwarcie głoszona bezkompromisowa sinofilia doprowadziły do banicji (1723 r.) kontynuatora leibnizjańskich idei, Christiana Wolffa, ale jego wizja „prawdziwego szczęścia ludu pod rządami króla-filozofa” nie pozostała niezauważona przez Woltera i młodego Fryderyka Hohenzollerna⁷⁷. Zarówno Leibniz, Wolter i Quesnay w Chinach poszukiwali źródeł moralności, wskazówek instytucjonalnych i wsparcia dla swoich różnorodnych koncepcji, od oświeconego absolutyzmu i merytokracji po gospodarkę narodową bazującą na rolnictwie. Zainspirowane tym dalekowschodnim ideałem powolne przemiany ustrojowe w Europie w XVIII w. postępowały niezależnie od odkrycia i przyjęcia do wiadomości prawdy o skostniałym chińskim systemie władzy i „zmumifikowanej” obyczajowości, którą przynosiły coraz liczniejsze i dokładniejsze relacje w drugiej połowie stulecia. To Johann Gottfried Herder porównał Chiny do zabalsamowanej mumii zdobnej w chińskie „hieroglify” i owiniętej w jedwab, a mającej w sobie tyle życia, co zwierzę pogrążone w śnie zimowym. Tym, co nadszarpnęło, aby następnie kompletnie zdyskredytować obraz Chin jako modelu rządu dla Europy nie był prymat nauk abstrakcyjnych, ale europejska przewaga wojskowa i handlowa. Kupcy i podróżnicy europejscy od dawna zwracali uwagę na militarną niemoc imperium rządzonego przez klasę ziemian-uczonych, skarżąc się też na dotkliwie przeszkody biurokratyczne i różnice kulturowe utrudniające handel w Chinach. Przedstawione w postaci fikcyjnej przez sinofoba Daniela Defoe (*Późniejsze przypadki Robinsona Crusoe*, 1719), czy w bardziej sprawozdawczej formie w dzienniku podróży kapitana George’a Ansona (*Podróż dookoła świata*, 1748 r.) opinie te i krytyka stopniowo zaczęły tworzyć negatywny obraz Chin, jako trwającego w biurokratycznej niewoli, niewydolnego militarnie imperium⁷⁸.

⁷⁵ Zob.: Reichwein 1968, s. 99–110; Adas 1989, s. 79–89; Arrighi, Ahmad, Shih 1997.

⁷⁶ Quesney 1969, s. 115

⁷⁷ Lach 1973–74, s. 361.

⁷⁸ Zob.: Herder 1784–1785; Appleton 1951, s. 69–72; Adas 1989, s. 89–93; Arrighi, Ahmad, Shih 1997.

Typową cechą europejskiego zainteresowania Chinami w XVIII w. była polaryzacja stanowisk – od bałwochwalczej sinofilii do ostrej krytyki i jawnej niechęci. Przy tym oba punkty widzenia miały swoich rzeczników, a polemika tylko podtrzymywała zainteresowanie Niebiańskim Cesarstwem i Dalekim Wschodem. Szeroko w Europie dyskutowany *Edykt o tolerancji* cesarza Kangxi z 1692 r. umocnił racje apologetów chińskiej mądrości politycznej i etycznej szlachetności. Zwrócili na niego uwagę Bayle, Leibniz i Wolter, pozostając pod wrażeniem „prawdziwego filozofa-króla, oddanego sprawie dobrobytu dla swoich poddanych i głęboko zainteresowanego sztukami pięknymi i naukami, zarówno chińskimi, jak i zachodnimi”, jak określili Kangxi już jezuita⁷⁹. Wolter, nawiasem mówiąc, nie wierzył w prześladowania jezuitów za Qianlonga, pisząc w liście z 30 marca 1776 r. do Fryderyka Pruskiego, że „un monarque qui fait des vers ne peut être cruel” („monarcha, który pisze wiersze, nie może być okrutnikiem”). Nawet najbardziej gorliwi piewcy Chin, jako modelu dla Europy, w swoim entuzjazmie uwzględniali jednak fakt tamtejszego zastoju intelektualnego w porównaniu z postępem w tej dziedzinie dokonującym się w Europie od dwóch stuleci. Mimo to, ani Leibniz, ani Wolter, ani inspirujący ich pisarze jezuita nie widzieli żadnej sprzeczności pomiędzy względną stagnacją w naukach a doskonałością sztuki rządzenia i filozofii moralnej.

Świetnym przykładem może być tu wpływ Woltera, wielkiego entuzjasty Chin, na rodzeństwo Hohenzollernów – gorących i wytrawnych miłośników dalekowschodniej egzotyki (choć sam Fryderyk II odnosił się sceptycznie do „chinomanii”). Egzotycznym pasjom tej rodziny możemy zawdzięczać jedne z najwspanialszych europejskich założeń architektonicznych w typie *chinoiserie*, jakimi są słynny pawilon herbaciany Fryderyka II w Sanssouci (1754–1757) i jeszcze bardziej wyrafinowany, rzadkiej urody zespół Pawilonu Chińskiego w Drottningholm pod Sztokholmem, wybudowany dla siostry pruskiego władcy, królowej szwedzkiej Ludwiki Ulryki, w latach 1763–69. Świetnie do dziś zachowany, był późniejszą szwedzką analogią do legendarnego Trianon de Porcelaine⁸⁰. Druga z siostr – Wilhelmina, margrabina Bayreuth – również owładnięta rodzinną pasją do chińszczyzny, swoją letnią rezydencję Schloss Eremitage ozdobiła ogromną liczbą różnorodnych *chinoiseries* (w tym Gabinetem Japońskim, a także Chińskim Gabinetem Lustrzanym), a w Schloss Favorite urzędowała „chińskie” uczy i bale maskowe⁸¹.

Na przeciwnym biegunie sytuuje się postawa krytyczna Johanna Gottfrieda Herdera, dostrzegającego zagrożenia ze strony chińskiego despotyzmu i niereformowalności społeczeństwa, oraz jeszcze ostrzejsza, skrupulatna i negatywna ocena

⁷⁹ Adas 1989, s. 80–81.

⁸⁰ Zob. monografię: Alm 2002.

⁸¹ Honour 1961, s. 114; Jacobson 1999, s. 92–98.

Chin pióra Monteskiusza, Diderota czy Rousseau⁸². Jednakże pomimo licznie pojawiających się w drugiej połowie XVIII w. zasadniczych zastrzeżeń wobec chińskich realiów europejska sinofilia potrafiła zachować atrakcyjność aż do początków XIX w.⁸³ Historyczne zderzenie cywilizacji nastąpiło dopiero w połowie tego stulecia w postaci wojen opiumowych. Jak pisze Michael Adas, były one kulminacją długotrwałego procesu zmiany wyobrażenia Chin z modelu w antytezę europejskiego państwa hegemonicznego⁸⁴.

Przełom XVIII i XIX wieku to okres coraz bardziej rzetelnej i naukowej penetracji świata, w tym także dotąd mało dostępnego Dalekiego Wschodu. Znakomita relacja Stauntona z końca XVIII stulecia⁸⁵ otworzyła ciąg coraz bardziej szczegółowych publikacji o naukowym charakterze, jakich żądał europejski odbiorca nowego stulecia – ciekaw świata, odrzucający oświeceniowy protekcyjnalizm w stosunku do obcych kultur, ale także i bałwochwalczą, powierzchowną fascynację egzotyką. Wiek XIX przyniósł nowe zainteresowanie cywilizacjami Orientu, badanymi krytycznymi metodami szybko rozwijających się nauk przyrodniczych, geograficznych, historycznych i społecznych. Owocem tego poznania stało się początkowe odrodzenie zainteresowania modą *chinoiserie* w sztukach dekoracyjnych. Moda chińska najdłużej przetrwała w architekturze ogrodowej; reminiscencje jej w postaci różnorodnych kiosków i mostów chińskich odnaleźć można w romantycznych parkach pierwszej ćwierci XIX w. we wszystkich niemal krajach Europy, a w Anglii obecna była bez wyraźnej cezur w zasadzie przez całe stulecie jako jedna z cech wyspiarskiego stylu egzotycznego (Brighton, Carlton House, Vauxhall Gardens, Cremone Gardens)⁸⁶. Sam termin *chinoiserie* także pojawił się w czasach Balzaka, aczkolwiek w odniesieniu do taniej odmiany egzotyizmu często spotykanej we wnętrzach *nouveaux-riches* z lat 30. XIX w.⁸⁷ Jednakże ten wczesny dziewiętnastowieczny *chinese revival* charakteryzował się powierzchowną recepcją wzorców chińskich, opartą jedynie na kryteriach czysto estetycznych, bez podbudowy ideowej. Całkowity odwrót od tej estetyki

⁸² Reichwein 1968, s. 73–98; Lach 1973–74, s. 361–362; Hsia 2004a, s. 22–31.

⁸³ Obraz Chin w literaturze, kartografii i grafice europejskiej na przestrzeni wieków omawia szerzej Hartmut Walravens w kat. wystawy, Wolfenbüttel 1987.

⁸⁴ Adas 1989, s. 83.

⁸⁵ Kamieniem milowym w dziejach poznania Chin była opublikowana w latach dziewięćdziesiątych XVIII w. i przetłumaczona na kilka języków relacja z angielskiego poselstwa do Chin lorda Macartneya z lat 1792–94, któremu towarzyszyli uczeni i artyści. Wyprawa ta stworzyła nieporównywalnie lepsze możliwości badawcze niż te, jakie mieli dotychczasowi podróżnicy, zasadniczo kupcy i misjonarze, zaś jej rezultatem była wynikała z bezpośredniej obserwacji rzetelna publikacja systematyzująca wiedzę o Państwie Środka, zob. Staunton 1797. W Polsce wydano ją niemal natychmiast, zob. Staunton 1801.

⁸⁶ Jacobson 1999, s. 171–200.

⁸⁷ Gruber 1999, s. 227.

przypadł na połowę wieku. Kolejna faza egzotyizmu w sztuce Europy i Ameryki powróciła dopiero z modą na japońszczyznę w drugiej połowie stulecia.

Poza ideowymi implikacjami europejskiej *chinoiserie* musimy pamiętać także o jej czysto hedonistycznym aspekcie. W rokokowej fazie *chinoiserie* szeroko pojęty orientalizm przyjmował coraz bardziej nierzeczywisty wymiar. Moda ta stała się wyznacznikiem modelu życia spędzanego na zabawie i odpoczynku w „chińskich” dekoracjach, gdzie pseudo-chińskie lektury⁸⁸ towarzyszyły picciu czarnej, a więc według chińskich norm – sfermentowanej herbaty, w naśladowujących chińskie porcelanowych naczyniach z europejskich manufaktur⁸⁹. Oto na balach służba przebrana za Chińczyków „w turecką uderzała muzykę”, goście Izabeli Czartoryskiej na pikniku w Puławach oglądali przemarsz karawany z wielbładami, a Stanisława Augusta Poniatowskiego witał w Siedlcach u Aleksandry Ogińskiej kupiec chiński na osle afrykańskim ofiarowujący królowi ananasy. Wielokrotnie wspomniano o powierzchowności tego typu recepcji dalekowschodnich wzorców kulturowych, ale atrakcyjność takiego pojmowania *chinoiserie* bynajmniej nie słabła w ciągu całego stulecia.

Interesujący aspekt wczesnorokokowej *chinoiserie* jako arystokratycznej maskarady podkreślają nowsze publikacje interdyscyplinarne. Zwracają one uwagę na istotną rolę mody chińskiej, pełniącej rolę mimetycznej gry w podtrzymywaniu wizji fantastycznego świata obecnej w świadomości francuskich warstw wyższych na początku XVIII wieku⁹⁰. Rozważana w tym kontekście Cytera Watteau staje się Katajem, ku któremu żeglują *les Chinois galants*⁹¹. „Chińskie” kulisy jako dekoracja codziennego życia pojawiły się ponownie w drugiej połowie XIX w. wraz z modą późnowiktoriańską, a kolejna fala ich popularności przypadła na epokę art déco⁹². Wielką eksponentką tej mody była Coco Chanel, której paryski apartament przy rue Cambon zapelniony był kolekcjonerskimi okazami najwyższej rangi, w tym unikatowymi parawanami z koromandelskiej laki, przy których lubiła pozować.

⁸⁸ Oprócz słynnej *Relation de Phiphibu, émissaire de l'empereur de la Chine en Europe, traduit du chinois*, napisanej przez Fryderyka II, a wydanej w Kolonii w 1760 r., *L'eroe cinese* Metastasia i *Sieroty chińskiego* Woltera (na kanwie du Halde'a, a którego polskiej trawestacji dokonał Stanisław Trembecki), warto wspomnieć o zabiegu Franciszka Karpińskiego, który swej pieśni *Prawdziwa rozkosz* dał przypisek „przetłumaczona z chińskiego”. Powoływanie się na rzekome oryginały waloryzować miało chińską doskonałość moralną i *exemplum* cnoty.

⁸⁹ Reichwein 1968, s. 26–28.

⁹⁰ Stone 2001; Scott 2005.

⁹¹ Na „chiński” kształt zamglonych wzgórz w obrazie Watteau zwrócił już uwagę: Reichwein 1968, s. 47.

⁹² Zasławska 2002.

4.5. *Omne ignotum pro magnifico*⁹³. Artystyczna moda chińska

Jednym z głównych czynników wpływających na rozwój egzotyizmu jako zjawiska artystycznego było kolekcjonerstwo. W epoce nowożytnej znany dotychczas świat gwałtownie się rozszerzył i w Europie zaczęły pojawiać się pochodzące z odległych krain wyroby mało znanych kultur. Najbardziej luksusowym z tych towarów wciąż pozostawała znana od wieków chińska porcelana, ceniona za swą tajemniczą przejrzystość i kruchość. Do pierwszych jej potwierdzonych w Europie i do dziś zachowanych egzemplarzy należy wazon, który prawdopodobnie otrzymał w darze król Ludwik Węgierski od poselstwa chińskich nestorian podróżujących do papieża Benedykta XII w 1338 r.⁹⁴ Z kolei w zbiorach florenckiego Museo degli Argenti zachował się duży seledynowy talerz Lung-chuan (XIV–XV w.), tradycyjnie uchodzący za dar sultana tureckiego dla Wawrzyńca Wspaniałego⁹⁵. Porcelana pojawia się już u Mantegni w *Pokłonie Trzech Króli* (1495–1505, The Getty Museum, Malibu) – jest to cenna chińska czarka wypełniona złotymi monetami w dłoni symbolizującego Azję Kacpra – i w bardziej spektakularnym wydaniu w *Uczcie bogów* Belliniego i Tycjana (1514, National Gallery, Londyn) – gdzie wyeksponowane są duże błękitno-białe misy. W inwentarzach Filipa II dość często pojawiają się określenia „porcelanas de la China”. O „chińskich talerzach” mówi Szekspir w „Miarce za miarkę” (1603). Podobnie rzadkie i cenne naczynie widnieje pośrodku martwej natury Osiaasa Berta z Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Gdyby przyszło rozważać dzieje chińskiego eksportu porcelany, to okazałoby się, że już w epoce T'ang wyroby te podróżowały nie tylko do Japonii – tradycyjnego odbiorcy – ale i na zachód do Persji, na Półwysep Arabski, a nawet do Egiptu (VII–XII w.). We wspaniałych kolekcjach pochodzących z Chini Khaneh (Porcelanowego Domu) w Ardabilu (dziś w Irańskim Muzeum Narodowym w Teheranie) i ze Stambułu (Muzeum-Pałac Topkapi) znajdują się rzadkiej urody egzemplarze błękitno-białej porcelany chińskiej z XIV w., zdobionej podszkliwnie kobaltem, nie brak też wcześniejszych naczyń o seledynowym szkliwie z epoki T'ang i Sung.

Za czasów dynastii Ming nastąpił znaczący rozwój eksportu ceramiki, głównie na rynek europejski. Początkowe sukcesy handlowe portugalskich kupców, którzy

⁹³ Łac.: Wszystko, co nieznanne, (wydaje się) wspaniałe; Gdzie brak wiedzy, tam rośnie podziw (Tacyt, *Żywot Juliusza Agrykoli*).

⁹⁴ Ten wazon z białej porcelany Yuan (tzw. *Gaignières-Fonthill Vase*), został w 1381 r. bogato okuty w srebro złożone i подарowany Karolowi III z Neapolu, a następnie gościł w tak znamienitych kolekcjach europejskich, jak księcia de Berry, Wielkiego Delfina, syna Ludwika XIV i znanego miłośnika egzotyki Williama Beckforda. Dziś znajduje się w National Museum of Ireland w Dublinie; zob.: Lane 1961; Whitehouse 1973; London 2004, s. 47, il. 4.1 i 4.2.

⁹⁵ Lightbown 1969, s. 229.



h. Dzban z pokrywką, porcelana prószona kobaltem podszkliwnie, złoceń naszkliwne, Chiny, okres Kangxi (1662-1722). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

dzięki odkryciu przez Vasco da Gamę w 1498 r. wschodniej drogi do Indii już w 1509 r. założyli faktorię na Makao i jako pierwsi wpłynęli do portu w Kantonie (1514 r.), zostały szybko zdystansowane przez Holendrów. Zdobyte przez nich portugalskiego fortu na Molukach w 1605 r. rozpoczęło erę stałego podboju rynków wschodnich przez „rudowłosych barbarzyńców” (il. III). Od początku XVII w. Amsterdam stał się głównym centrum handlu z Dalekim Wschodem. Rozmiar ówczesnej wymiany towarowej z Orientem może oddać opis pióra Giacomo Fantuzziego trójmasztowych galeonów, widzianych podczas wizyty w amsterdamskim porcie w 1652 r.: „Choć wody portu głębokie są bardzo, nie mogą doń wpływać statki, co do Indii pływają, z powodu swojej niezwyklej wielkości. Zatrzymują się tedy trzy, cztery mile z dala od portu, na pełnym morzu, a z Amsterdamu inne statki się wysyła, aby załadunku i wyładunku dokonać. Zwiedziłem trzy z nich, na pełnym morzu stojące, każdy miał dziewięćdziesiąt, sto dział dookoła, sześć, siedem pokładów wysokich, jeden nad drugim, sale przestronne i wielką liczbę pomieszczeń dla ludzi i towarów, z takimi wygodami, jakie tylko w pałacu spotkać można. W pobliżu portu widziałem, jak się buduje jeden z owych statków, co do Indii pływają; jako że cały stał na lądzie, wydawał się machiną przeogromnych rozmiarów i wielkiej wysokości. Ci, co go robili, powiedzieli mi, że właściciele, czterej kupcy z Amsterdamu, ugodzili się ze skutnikiem, iż 100 tysięcy talarów mu dadzą, gdy budowę do końca dobrze doprowadzi”⁹⁶.

⁹⁶ Fantuzzi 1990, s. 100–101.

Już wcześniej, w 1609 r. widział te „okręty dziwnie wielkie” w Amsterdamie peregrynujący po Europie Jakub Sobieski, ojciec przyszłego króla i opisał zwiedzany tam: „Dom Indyjski, to jest skład kupijej i towarów indyjskich. Sroga tam była rzecz korzenia, cukru i różnych galanteryj, w Europie naszej nie widzianych”⁹⁷. Ów Dom Indyjski był siedzibą nowo założonej Holenderskiej Kompanii Handlowej⁹⁸ (VOC), przez ponad dwa stulecia największej europejskiej potęgi w Azji, posiadającej własne najemne wojska, prawo prowadzenia wojen i bicia monety.

Gros eksportowych wyrobów chińskich wciąż stanowiła delikatna i krucha, o cienkich, prześwitujących ściankach błękitno-biała porcelana Ming (hol. *kraak-porselein* od nazwy portugalskich *karakk* najczęściej transportujących egzotyczne towary). Porcelana *wan-li*, której imitacją były północnoeuropejskie fajanse, stała się w Holandii dostępna w większej ilości dopiero wówczas, gdy zagarnięte cargo z portugalskiej karakki Sta Caterina zostało sprzedane w Amsterdamie na aukcji w 1604 r. Ten nieznan w Europie rodzaj ceramiki wywarł ogromny wpływ na produkcję fajansu europejskiego, a szczególnie na manufakturę w Delft, wiernie kopiującą chińskie pierwowzory⁹⁹. Porcelana zawsze była kolekcjonerskim obiektem pożądania, często oprawianym w złoto, srebro lub mosiądz złożony¹⁰⁰. Co ciekawe, jeszcze w XVI w. to kraje Lewantu były postrzegane jako źródło pozyskiwania tego cennego towaru (zob. il. h), o naturze którego krążyło w Europie mnóstwo mitów (także i ten, że swą biel zawdzięcza mleku dodanemu w odpowiednim momencie do procesu produkcyjnego; z kolei naczynia celadonowe miały chronić przed trucizną, inne przed bólem zęba)¹⁰¹.

Zarówno porcelana, jak i równie tajemnicza laka znalazły swoje miejsce pośród innych *mirabiliów* w gabinetach osobliwości, w połowie drogi między *artificialiami* a *naturaliami*. W XVII w. błękitno-biała eksportowa porcelana z okresu Wanli była nieodzownym dopełnieniem holenderskich martwych natur, a słynne i wciąż cenne naczynia malarze niekiedy wypożyczali sobie wzajemnie, o czym świadczą ich obecność w różnych kompozycjach¹⁰². Śladem tureckiego pośrednictwa w eksporcie chińskiej porcelany do Europy pozostaje nazewnictwo

⁹⁷ Sobieski 1991, s. 71–74.

⁹⁸ Przekształconej w 1602 r. z istniejącej od 1587 Kompanii dla Odległych Krajów.

⁹⁹ Zob.: Lion-Goldschmidt 1957, s. 125–128; Busson 2003, s. 41–44; kat. wystawy, Sèvres-Limoges 2004.

¹⁰⁰ Na temat powszechnej w Europie praktyki ozdabiania cennej porcelany metalowymi okuciami (identycznie postępowano z laką) w celu przydania jej wartości, a zarazem ochrony kruchego tworzywa, zob. m.in.: katalog wystawy, New York 1980; Kjellberg 2000.

¹⁰¹ Lightbown 1969, s. 229–231.

¹⁰² Na ten temat zob.: Spriggs 1964–66; Lowenthal 1996, s. 29–39. O przedstawieniach laki w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim i flamandzkim, zob.: Kisłuk-Grosheide 2002a.

szczególnie często spotykane w polskich inwentarzach: „farfury tureckie”, „porcelina turecka”¹⁰³. Obok wyrobów rzemiosła artystycznego i tradycyjnie już sprowadzanych jedwabii i przypraw, do Europy trafiały wraz z konfucjańską filozofią i niekłamanym podziwem dla systemu organizacyjnego Państwa Środka nieznanne dotąd egzotyczne ingrediencje. Niektóre z nich służyły do sporządzania cennych mikstur leczniczych, z legendarnym korzeniem żeń-szenia i herbatą na czele. W trzeciej ćwierci XVII w. herbata wciąż była towarem rzadkim, poszukiwanym i bardzo kosztownym, jak świadczy choćby wzmianka w dzienniku Samuela Pepysa z września 1660 r. (wspominał swą pierwszą filiżankę herbaty w londyńskim publicznym Coffee House, jako „napój chiński, którego nigdy wcześniej nie pił”). Opis Johanna Nieuhoffa z 1668 r. dotyczący zieleń *cha* i wysmienitego napoju sporządzanego z jego liści walenie przyczynił się do spopularyzowania zwyczaju picia herbaty w Europie. Pierwszy traktat o herbacie pióra Willema ten Rhyne został opublikowany w Gdańsku, jako *Appendix* włączony do dzieła *Exoticarum plantarum* znanego gdańskiego botanika Jakuba Breynego, z którym ten pierwszy ściśle współpracował, wysyłając mu egzotyczne rośliny i ich opisy¹⁰⁴.

W miarę szerszego napływu do Europy w początku XVII w. rzadkich i poszukiwanych towarów z Chin i Japonii¹⁰⁵, pojawili się pierwsi zbieracze-amatorzy, wychodzący poza krąg tradycyjnych *Kunstkammern* i *Wunderkammern*¹⁰⁶.

Wielkim entuzjastą i wytrawnym kolekcjonerem orientaliów był kardynał Mazarini, który przed rokiem 1658 posiadał ich bardzo liczny zbiór, szczególnie porcelany. Jak podaje Bèlèvitch-Stankévitch, to za jego sprawą narodziła się w Europie moda chińska¹⁰⁷. Będąc pierwszym w zasadzie patronem *chinoiserie*, żywo inspirował rozwój rzemiosł wytwarzających wszelkiego rodzaju towary „à la chinoise”. Już jego poprzednik, kardynał Richelieu, kolekcjonował sztukę

¹⁰³ Określenia te są o tyle trudne do jednoznacznej identyfikacji, że mogą dotyczyć w równym stopniu wyrobów tureckich, perskich i chińskich; przy czym dwa pierwsze bardzo często naśladowały produkcję chińską. Por.: Carswell 1985.

¹⁰⁴ Breyne 1678. Zob. Kajański 1999, s. 252.

¹⁰⁵ Specyfika handlu z Azją, wymagająca zgromadzenia większego niż dostępny pojedynczemu armatorowi, bądź też nawet małej grupie armatorów kapitału „zamrożonego” na dłuższy czas, sprawnej organizacji oraz umiejętnego zapewnienia rynków zbytu, legła u podstaw powołania w różnych krajach Europy mniej więcej w tym samym czasie kompanii wschodnioindyjskich. Jako pierwsza powstała w 1602 r. holenderska Vereenigde Oost Indische Compagnie (VOC), następnie w 1613 r. w Anglii – East India Company o podobnym charakterze (poprzedzona przez Levant Company z 1581 r. oraz Company Merchants of London trading into the East Indies), wreszcie powołana w 1664 r. przez Colberta Compagnie Française des Indes Orientales, broniąca interesów Ludwika XIV, mocno zagrożonych agresywną ekspansją Holendrów i Anglików na rynkach wschodnich. Zob. Haudrère, Le Bouëdec 1999, s. 6–8, 46–52.

¹⁰⁶ Hugh Honour wskazuje na Jacquesa L’Hermite’a jako na pierwszego z długiej listy europejskich *connoisseurs of orientalia*, zob.: Honour 1963, s. 43.

¹⁰⁷ Bèlèvitch-Stankévitch 1910, s. 86–88; Michel 1999; kat. wystawy, Paris 2002, s. 40–42.

orientalną; w inwentarzu pośmiertnym purpurata wymieniono blisko czterysta dalekowschodnich okazów. Sam Ludwik XIII wychowywał się na dworze w otoczeniu wielu przedmiotów pochodzących z egzotycznych krajów, a jego następcą na tronie Francji zainicjował prawdziwą modę na Chiny. Zawładnęła ona niemal wszystkimi dziedzinami życia, włącznie ze sztuką ogrodów. Jak niezwykle szybko była we Francji ideowa i formalna recepcja chińskich wzorców może świadczyć historia powstania w wersalskich ogrodach słynnego *Trianon de Porcelaine* (1670–1671, Louis Le Vau), pierwszego w Europie równie wspaniałego, co efemerycznego „chińskiego” pawilonu parkowego. Król, zainspirowany sztychowanym wizerunkiem słynnej porcelanowej pagody Baolinsi w Nankinie z niedawno wydanego dzieła Johanna Nieuhoffa¹⁰⁸ (il. 5), podarował Madame de Maintenon własną wersję jednej z najbardziej pobudzających wyobraźnię budowli Orientu. Pod piórem Nieuhoffa Chiny stały się ogrodem rozkoszy, znacznie przybliżając pojęcie ziemskiego raj, od dawna lokowanego na Wschodzie. W przeciwieństwie do 9-piętrowej wieży w Nankinie stworzono w głębi wersalskiego parku kompleks pięciu parterowych pawilonów w barokowym stylu, połączonych galeriami (il. 6). Absolutną nowością było tam jednak użycie ornamentyki w typie *chinoiserie* – wazy stylizowane na chińskie zdobiły balustrady, mansardowe dachy pokryto niebiesko-białymi fajansowymi dachówkami, a wykwintne wnętrza ozdobiono również niebiesko-białą stiukową dekoracją w typie *chinoiserie* lub wyłożono flizami w tej samej harmonii kolorystycznej i zapelniono meblami wykonanymi „na modłę chińską”: W zasadzie aż do końca XVII w. na Zachodzie kojarzono porcelanę chińską niemal wyłącznie z naczyniami o biało-niebieskich motywach, przywożonymi przez Portugalczyków i Holendrów. Stąd użycie tej właśnie kolorystyki jako wyznacznika nowej mody, stąd też późniejsza nazwa tej królewskiej *folie*. Opisał ją Jean-François Félibien jako „un petit palais d’une construction extraordinaire”, o wnętrzach „travaillés à la manière des ouvrages qui viennent de la Chine”¹⁰⁹, choć holenderskie i francuskie fajansowe płytki zdobione były klasycznymi motywami puttów i ptaków (*Description sommaire du château de Versailles*, Paris 1674)¹¹⁰. Na marginesie mówiąc, możliwość zmierzenia się z legendarną potęgą cesarza Chin była niewątpliwym wyzwaniem dla Ludwika XIV¹¹¹. Władca był

¹⁰⁸ Nieuhoff 1665.

¹⁰⁹ „Niewielki pałacyk o nadzwyczajnej konstrukcji”, o wnętrzach „wykonanych na sposób dzieł, które pochodzą z Chin”.

¹¹⁰ Zbyt szybko degradująca się, nietrwała dekoracja *Trianon de Porcelaine* spowodowała, że w 1687 r. został zastąpiony przez *Trianon de Marbre* (dzisiejszy *Grand Trianon*). Zob.: Honour 1961, s. 53–57; De Lorme 1996; Jacobson 1999, s. 35–36; kat. wystawy, Poznań 2000, s. 9–10; kat. wystawy, Versailles 2004, s. 167–175.

¹¹¹ W dedykacji swojej pracy dla Ludwika XIV ojciec Ferdynand Verbiest tak pisał: „Vous verrez, Sire, dans ce récit que la Cour de Péquin ne cède en magnificence à aucune autre Cour de l’Europe & si vous aviez estè dans un autre siècle, le Prince qui règne aujourd’huy à la Chine

zafascynowany osobą i legendą Kangxi, starannie dbającego o swój wizerunek filozofa i uczonego na tronie, oświeconego patrona nauk i sztuk, godnego spadkobiercy mecenatu Mingów, a przy tym wybitnego polityka i wodza. Bezpośrednie dowody wpływu wersalskiego *Trianon* na modę architektoniczną nie zachowały się, choć w 1673 r. *Le Mercure galant* podawał, że za przykładem króla bywalcy dworu, a nawet mieszczaństwo zaczęły przekształcać ogrodowe chatki w *maisons de plaisance* o egzotycznym charakterze. Z owych siedemnastowiecznych *trianons* nie dotrwały do naszych czasów ani opisy, ani przekazy ikonograficzne¹¹². Natomiast na przełomie XVII i XVIII w. ogrody Europy zaczęto ozdabiać pagodami i pawilonami, mniej lub bardziej wzorującymi się na chińskiej Porcelanowej Pagodzie, szybko spopularyzowanej przez sztychy Williama Chambersa i strawestowanej przez niego samego w Kew¹¹³.

Do zwiększenia popularności dworskiej *chinoiserie* w latach osiemdziesiątych XVII w. przyczynił się wzrost importu luksusowych towarów ze Wschodu (po burzliwym okresie zmian dynastycznych w Chinach), gusty i upodobania dworu oraz zachęta jezuitów. Rok 1684 zapisał się w dziejach mody chińskiej niezwykle wydarzeniem: oto powracający z Chin prokurator misji jezuickich Philippe Couplet zaprezentował w teatralnym geście na wersalskim dworze przybyłego z nim młodego chińskiego konwertytę. Przyjęty z zainteresowaniem przez króla Shen Fuzong, znany jako Michael Alphonsius Shen SJ, na cześć którego wyjątkowo uruchomiono wszystkie słynne parkowe fontanny, przyczynił się m.in. do uporządkowania królewskiego zbioru ksiąg chińskich¹¹⁴. Nie mniejszą fascynację

[chodzi o Kangxi – D. Z.] ne verroit rien dans le monde de plus grand que lui” („Wasza Wysokość zobaczy w tej opowieści, że dwór w Pekinie nie ustępuje we wspaniałości żadnemu dworowi w Europie i gdyby żyła Ona [Wasza Wysokość] w innym wieku, Książę, który panuje dzisiaj w Chinach nie zobaczyłby niczego w świecie większego od siebie samego”), zob.: Verbiest 1685, s. IV–V.

¹¹² Honour 1961, s. 57.

¹¹³ Por.: Chambers 1757. Znakomitym opracowaniem recepcji chińskiej architektury i sztuki ogrodów w redakcji Chambersa pozostają wciąż materiały z sesji naukowej *Sir William Chambers* 1997. Zob. też: Mosser, Barrier, Chiu 2004. O „chińskich” pawilonach ogrodowych zob.: Jacobson 1999, s. 34–36, 152–175.

¹¹⁴ Często później cytowany opis przyjęcia „Mikelha Xina”, jedzącego przed królem pałeczkami z kości słoniowej, pióra uczonego paryżanina, pana Comiers, zamieścił *Le Nouveau Mercure galant* z września 1684: „Le jeune Indien estoit en ses habits Indiens, ayant une riche veste de Brocard d’or fond bleu, avec des figures de Dragons, et un visage affreux sur le haut de chaque manche. Sa Majesté après avoir entendu ses prières en langue Chinoise lui fit servir une Assiette sur la Table, pour voir la propreté et l’adresse des Chinois à manger avec deux petites baguettes d’ivoire à quatre pans, et d’un pied de long, qu’ils tiennent dans la main droite entre deux doigts. Peu de jours après le P. Couplet et son Chinois reçurent des visiteurs à la maison de St. Luis et ils leur montrèrent quantité de portraits sur du tafetas de la Chine et notamment le Docteur Confucius, avec ses grandes moustaches noires” („Młody Indus był w szatach swoich indyjskich, mając

wzbudził później Shen na dworze angielskim; tam Jakub II Stuart przyjął go po królewsku i nakazał sportretowanie gościa w jego chińskich ceremonialnych szatach przez sir Godfreya Knellera (obraz zdobił prywatne komnaty króla, obecnie w Kensington Palace)¹¹⁵. Przełomowym jednak momentem w dziejach rozwoju nowej mody stało się efektowne przyjęcie na dworze Ludwika XIV egzotycznych ambasadorów z królestwa Syjamu (dzisiejsza Tajlandia) w roku 1686, szeroko rozpowszechnione przez okolicznościową grafikę i medale (il. 7). Było to największe i najbardziej spektakularne przyjęcie, jakim kiedykolwiek w ciągu swego długiego życia uhonorował cudzoziemskich posłów Ludwik XIV, starannie wyreżyserowane w ramach prowadzonej polityki budowania absolutystycznego wizerunku. Już kilka lat wcześniej głośnym echem we Francji odbiła się wiadomość o oczekiwanym przybyciu wysłanników króla Syjamu, których uroczyste wyprawiono do Europy na pokładzie francuskiego statku w 1680 r. z wielką świtą, niewiarygodną ilością prezentów i żywym słoniem¹¹⁶. Przez długi czas nie dawano wiary najgorszym wieściom, ale kiedy pewnym się stał przypadek okrętu na morzu wraz z trzema egzotycznymi ambasadorami, niektórzy zaczęli nawet powątpiewać, czy ta wyprawa w ogóle miała miejsce. Wówczas to, w roku 1684 przybyli do Francji pierwsi Syjamczycy – dwaj „mandaryni”, których celem podróży było upewnienie się o losie pierwszej ambasady. Podczas ich trzymiesięcznego pobytu

na sobie bogaty kubrak ze złocistego brokatu na dnie niebieskim, z figurami smoków i z obliczem straszliwym u góry każdego rękawa. Jego Królewska Mość po tym, jak usłyszał jego modlitwy w języku chińskim, nakazał podać mu talerz na stół, aby zobaczyć właściwość i zręczność Chińczyków w jedzeniu za pomocą dwóch małych pałeczek ze słoniowej kości, czworograniastych i długich na jedną stopę, które oni trzymają w prawym ręku pomiędzy dwoma palcami. Kilka dni później ojciec Couplet i jego Chińczyk przyjęli gości w domu św. Ludwika i pokazali im moc konterfektów na jedwabnej tafci z Chin, a szczególnie Doktora Konfucjusza, ze swymi wielkimi czarnymi wąsami”). Cyt. za: Pinot 1932, s. 44, przyp. 74. Następcą Shena na stanowisku królewskiego bibliotekarza w początkach XVIII w. był Arcadius Huang, noszący z dumą zaszczytny tytuł „chińskiego tłumacza Króla-Słońce”. Wywodzący się z klasy literatów, starannie wykształcony pod czujnym okiem francuskich misjonarzy Huang nie spełnił jednak pokładanych w nim nadziei i odmówił przyjęcia w Rzymie święceń kapłańskich, wybierając świecki żywot w Paryżu. Tym samym upadł starannie przygotowywany przez jezuitów dowód na doskonałą chrystianizację Chin, ów eksperyment ogromnej wagi w trudnym okresie sporu o obrządki ostatniej dekady XVII w. Wielokrotne spotkania i dyskusje Huang z Monteskiuszem o chińskich obyczajach zaowocować miały pomysłem prowadzenia narracji przez Azjatę w *Listach perskich*.

¹¹⁵ Mungello 2005, s. 78.

¹¹⁶ Kontakty z Syjmem mieli od dawna przedstawiciele Kościoła francuskiego, jako że państwo to stanowiło przyczółek Dalekiego Wschodu w sytuacji, gdy Chiny i Japonia były zamknięte dla cudzoziemców. Król Syjamu przed wysłaniem swego poselstwa otrzymał list od papieża i od francuskiego monarchy; misjonarze i sprzyjająca Europejczykom frakcja na dworze Phra Narai doprowadzili do otwarcia pierwszej faktorii francuskiej w Syjamie. Wyjazd ambasadorów i oficjalne nawiązanie stosunków dyplomatycznych między oboma krajami były naturalną konsekwencją tych zabiegów, prowadzących do stworzenia silnej bazy handlowej, gdzie trafiałyby wymiennie tak pożądane towary chińskie i japońskie.

nie brakło ciekawskich, tłoczących się wokół niezwykle gości, których elegancie, bogate szaty i wysokie, spiczaste nakrycia głowy zdobione złotymi obręczami wzbudzały taką ekscytację Paryżan. Jako że przybysze, nie mając stosownych pełnomocnictw, zwrócili się nie do króla, a do jego ministrów, nie mogli zostać przyjęci na oficjalnej audiencji królewskiej. Błąd ten naprawiono dwa lata później, kiedy przybyła na dwór pierwsza oficjalna ambasada z Syjamu. Aby ją przyjąć, w roku 1685 wyprawiono tam specjalnego francuskiego wysłannika, kawalera de Chaumont, by czuwał nad handlowymi interesami Ludwika XIV, a zarazem doprowadził do ochrzczenia się syjamskiego władcy. To na pokładzie jego galeonu rok później przybyli trzej ambasadorowie, tak uroczycie przyjęci w Wersalu¹¹⁷:

Ogromną ilość cennych prezentów rodem z Japonii, Syjamu, Chin oraz Indii mógł król umieścić wśród swej kolekcji arcydzieł w powiększonym właśnie wersalskim *Appartement des Collectionneurs* (1684), gdzie porcelana i laka sąsiadowały z brązami, najcenniejszymi obrazami, kolekcją rzeźby starożytnej, wyrobami złotniczymi i zbiorem medali¹¹⁸. Napływ tylu egzotycznych przedmiotów pierwszorzędnej rangi, pierwszy raz na taką skalę widzianych w Europie, wzbudził zachwyt i dał trwałe impulsy *à l'engouement pour la Chine*. Jednym z bezpośrednich jego efektów stała się zwiększona produkcja wiernych naśladownictw dalekowschodnich wyrobów. Paryscy ebeniści prześcigali się w tworzeniu mebli *à la façon de la Chine* i receptur imitacji laki, a postaci Chińczyków w kwiatowych bordiurach i lambrekinach stały się na długo ulubionym motywem błękitno-białych fajansów z Rouen, Nevers i Marsylii. W modę weszły lekkie, muslinowe, prążkowane tkaniny, zwane *les siamoises*, naśladujące orientalne szaty ambasadorów¹¹⁹. Spis wszystkich prezentów ofiarowanych przez króla Phra Narai dołączył do swej relacji z wyprawy do Syjamu kawaler de Chaumont (Chaumont 1687 r.). Jako ostatnią pozycję zapisano nawet dwa słonie, które pozostały w oczekiwaniu na następny transport, gdyż francuskie statki były już potężnie obciążone. Nawiązanie bezpośrednich stosunków z królestwem Syjamu, zwanym „przedsionkiem Chin”, zachęciło francuskiego monarchę, konsekwentnie realizującego pragnienie bliższych kontaktów ze swoim alter ego na Tronie Smoka¹²⁰, do wysłania w tym samym

¹¹⁷ Szczegółową i niezwykle sugestywną relację z tych wydarzeń daje: Bèlèvitch-Stankévitch 1910, s. 11–48. Zob. publikacje źródłowe: Tachard 1686; Chaumont 1687; Choisy 1687.

¹¹⁸ W iście królewskim darze znalazło się m.in. ponad półtora tysiąca sztuk porcelany „najpiękniejszej i najciekawszej ze wszystkich Indii”, złote i srebrne naczynia wysadzane kamieniami, chińskie parawany, jedwabne szaty i wiele innych skarbów Orientu, zapakowanych do japońskich i chińskich lakowych skrzyń. Spis prezentów syjamskich wg publikacji Chaumonta zamieszcza jako *Appendice*: Bèlèvitch-Stankévitch 1910. Kolekcje Ludwika XIV omawia m.in.: Schnapper 1994, s. 56–83; Castellucio 2002.

¹¹⁹ Jarry 1981, s. 41.

¹²⁰ Szczególnie w XVIII w. lubowano się w podkreślanu podobieństw losów, postawy i roli dziejowej obu władców. Jednak nawet wtedy zwracano uwagę na ich odmienne podejście do spraw

roku 1685 niezwyklej misji jezuickiej, której celem był dwór Kangxi. Towarzyszyła ona pierwszemu poselstwu Syjamczyków w drodze powrotnej¹²¹. Ta wyprawa grupy sześciu „królewskich matematyków” okazała się bardzo ważną w dziejach poznania Chin i odbiła się szerokim echem w całej ówczesnej Europie. Pozostaje ona do dziś obiektem szczegółowych studiów historycznych, sinologicznych i misjologicznych. Ojcowie Bouvet, Gérbillon, Tachard, Le Comte, Visdelou i de Fonteney byli w istocie wybitnymi matematykami i astronomami. Z pozostawionych przez jezuitów dzienników najbardziej popularna stała się relacja Louisa Le Comte¹²². Zdolnemu kartografowi, obdarzonemu wyjątkowym talentem językowym i dyplomatycznym Jean-François Gérbillonowi cesarz powierzył tak strategiczne zadania, jak uczestnictwo w negocjacjach traktatu w Nerczyńsku z Rosją i bodaj najważniejszą w całym życiu jezuita misję – stanowisko osobistego nauczyciela zachodniej matematyki, geografii i filozofii. Cesarskim nauczaniem zajmował się przed nim Ferdynand Verbiest. Wpływowi Gérbillona zawdzięcza się w powszechnym mniemaniu słynny edykt tolerancyjny Kangxi z 1692 r., dla którego podatny grunt przygotował jednak jeszcze Verbiest. Jakże specyficzną i zrozumiałą w kontekście chińskiego systemu wartości była namiętność chińskich suwerenów do otaczania się „matematykami” z Zachodu, stanowiącymi dla nich z pewnością rodzaj egzotycznego ornamentu. Kangxi, w obawie, że po śmierci starego i schorowanego Verbiesta będzie ich miał na swym dworze tylko dwóch (Pereira i Grimaldi), bardzo chętnie przyjął francuską misję. Nieco wcześniej, król Phra Narai, goszcząc francuskich jezuitów, poprosił Guy Tacharda o przywiezienie mu z Francji dwunastu takich „matematyków”, gdyż planował wybudowanie równie wielkiego, jak w Pekinie obserwatorium (wypełniając tę prośbę, Tachard już do Chin nie dotarł)¹²³.

Interesujące będzie tutaj porównanie równie egzotycznej, o sto lat wcześniejszej wizyty japońskich samurajów w Europie w latach 1585–86. Ta pierwsza w dziejach dalekowschodnia ambasada zorganizowana została z pomocą jezuitów, pod patronatem włoskiego przełożonego misji w Japonii, o. Alessandro Valignano. Czterech młodych samurajów wysłali do Rzymu trzej chrześcijańscy daimyo z Kyushiu¹²⁴. Kwitnące od czasów św. Franciszka Ksawerego misje japońskie wraz

tolerancji religijnej, wychwalając postawę chińskiego cesarza. Zob.: kat. wystawy Versailles 2004, s. 59–62.

¹²¹ Znakomitą relację z tej podróży dał: Tachard 1686. Na temat publikacji Tacharda zob.: kat. wystawy, Wolfenbüttel 1987, kat. 66, 67, s. 145–146.

¹²² Le Comte 1696. Zob. zapiski Bouveta i Gérbillona w: Landry-Deron 1995.

¹²³ Tachard 1686, księga IV, cz. 2, s. 121. Szerzej o wyprawie królewskich matematyków zob.: Landry-Deron 2001.

¹²⁴ Na ten temat zob. relacje współczesne: *Breve ragguaglio dell'Isola del Giappone* 1585; Gualtieri 1586.

ze zmianami na scenie politycznej wyspiarskiego kraju weszły w tym okresie w fazę prześladowań. Dwa lata po oficjalnej audiencji Japończyków u Grzegorza XIII, rządzący w Nagasaki Toyotomi Hideyoshi wydał edykt potępiający religię chrześcijańską i skazujący misjonarzy na wygnanie. Niemniej, już w epoce krwawych prześladowań papież Paweł V przyjął w 1615 r. kolejną delegację japońskich chrześcijan (których liczbę szacowano wówczas na ok. 220.000) pod przewodnictwem Hasekury Tsunenagi. Portret tego ostatniego, ochrzczonego przed wizytą w Watykanie w madryckiej prywatnej kaplicy króla Filipa III, wykonał już w Rzymie ulubieniec kardynała Scipiona Borghese, Claude Dérouet (portrecista rodziny Borghese, Archita Ricci, jak podają starsze źródła). Obraz zachował się w Galerii Borghese w Rzymie. Mimo licznych i niezwykłych darów, składanych panującym w trakcie podróży po Europie przez obydwu poselstwa¹²⁵, wizyty te, prócz oczywistego podtrzymania żywych zainteresowań dalekimi krajami i perspektywą szerszej wymiany handlowej, nie dały aż tak znaczącego impulsu dla rozwoju egzotycznej mody, jakim było późniejsze przybycie posłów z Syjamu¹²⁶.

Zarówno dalekowschodni import, jak i wyspecjalizowane, artystyczne kolekcjonerstwo Ludwika XIV, Augusta II Sasa czy Fryderyka I Hohenzollerna, wykraczające zdecydowanie poza obręb „gabinetów osobliwości”, podziały mobilizująco na rozwój europejskich rzemiosł artystycznych i dały asumpt wielu wynalazkom. Kluczowe znaczenie miało oczywiście odkrycie *arcanum* porcelany i wynalazek jej europejskiej wersji w 1709 r.¹²⁷, ale równie ważnymi były metody wyrobu imitacji laki oraz przemysłowa produkcja pseudochińskich drukowanych tapet i tkanin w Anglii i we Francji, począwszy od lat 30. XVIII w.

Większość z wczesnych lak eksportowych docierających do Europy na portugalskich statkach to wyroby w stylu *namban*. Ich zeuropeizowane formy zdobila inkrustacja z macicy perłowej sąsiadująca z gęstym złotym wzorem o motywie roślinnym bądź geometrycznym na czarnym tle (il. IV). Słowem *namban* określano w siedemnastowiecznej Japonii zarówno Europejczyków, ich wyroby, jak i dla nich wykonywane przez lokalnych rzemieślników przedmioty o charakterystycznej, przeładowanej dekoracji wykorzystującej macicę perłową, często niestarannie wykonane. Naśladowały one formy europejskich dzieł rzemiosła artystycznego, szczególnie w wydaniu portugalskiego baroku (jap. *nambanjin* – dosł.

¹²⁵ Lightbown 1969, s. 233–234, 238–239.

¹²⁶ Okazały się także fiaskiem politycznych rachub jezuitów, gdyż, mimo że powracający Japończycy z zapalem głosili europejską potęgę gospodarczą i militarną, to w międzyczasie los cudzoziemców w Japonii został już przesądzony. O szerokim echu japońskich wizyt świadczy duża ilość okolicznościowych publikacji, zob.: Boscaro 1973.

¹²⁷ Manufaktura w Miśni rozpoczęła działalność już w 1710 r., ale produkcja na szerszą skalę ruszyła w zasadzie dopiero od lat 20. XVIII w.

„południowi barbarzyńcy”, gdyż przybysze z Europy rzadko się myli, a co gorsza, spożywali nadpsute mięso)¹²⁸. Wśród tych modnych, orientalnych przykładów egzotycznej kultury materialnej znajdowały się liczne parafernalia, często o religijnym charakterze jak relikwiarze, ołtarzyki podróżne, podpórki pod Pismo Święte. Popularną formą były przenośne gabinety *barqueño*. Jednym z pierwszych odnotowanych w Europie przykładów jest kabinet nambanowy opisany w inwentarzu pośmiertnym arcyksięcia Ferdynanda II z Tyrolu (1595), podobne gabinety wymieniane są w inwentarzach cesarza Rudolfa II z lat 1607–1611¹²⁹. Wysoko cenione przedmioty z laki wykorzystywano jako oficjalne prezenty, często o charakterze dyplomatycznym¹³⁰. W latach 30. i 40. XVII w. dekoracja na eksportowych lakach japońskich stała się lżejsza, a użycie macicy perłowej stopniowo zanikało. Zmienili się także barbarzyńcy na japońskim wybrzeżu. W efekcie antychrześcijańskich prześladowań katolicycy potomkowie Henryka Żeglarza musieli ustąpić pola chytrze neutralnym wobec konfliktu kupcom z Republiki Zjednoczonych Prowincji. Holendrzy wyraźnie upodobali sobie nowy styl, zwany malarskim, z lekko wypukłymi motywami pejzażowymi wykonywanymi w technice *makie*, malowanego i prószzonego złota, bądź srebra na czarnym zwykle tle lakieru *urushi* (il. V) (*makie* – jap. dosłownie „posypyany obraz”). Choć japońskie laki zawsze były droższe i bardziej poszukiwane od podobnych chińskich¹³¹, to handel nimi nigdy nie przynosił holenderskiej VOC wielkich zysków. Żmudna, pracochłonna technika sprawiała, że importowane wyroby wysokiej jakości były bardzo drogie, dodatkowo musiały konkurować z nie dość, że tańszymi europejskimi imitacjami, to bliższymi w guście i formie europejskim odbiorcom. W porównaniu z ogromną ilością wyprawianej do Holandii porcelany, udział w imporcie wyrobów i mebli z laki przedstawiał się znacznie skromniej. Jeszcze przed przybyciem do Europy pierwszego ładunku z tym towarem (1610) powstał w Amsterdamie cech lakierników (Compagnie van Lackwercken), specjalizujących się w produkcji przypominającego lakę werniksu¹³². Zjawisko *chinoiserie* zrodziło się właśnie na kanwie emulacji sztuki Dalekiego Wschodu podejmowanych w początkach stulecia. Już znany, antyutopijny tekst *Isle des Hermaphrodites* z ok. 1600 r. wspomina gabinety „ornez à la faşon de la Chine ou il y a toutes sortes d’oyseaux et

¹²⁸ Bourne 1984, s. 125. O historii i technice nambanu zob.: Okamoto 1972; kat. wystawy, Paris 1980; Canavarró 1989; Thomaz 1993; Impey 2001.

¹²⁹ Impey 2001, s. 110, il. 4; kat. wystawy, Wien 2000, s. 284, il. 218.

¹³⁰ Impey przytacza przykłady takich upominków w królewskich kolekcjach portugalskich i hiszpańskich przed 1600 r.; Impey 2001, s. 108–110.

¹³¹ O japońskiej lace eksportowej, jej europejskiej recepcji i trwałym miejscu w dekoracji wnętrza zob. najnowszą wyczerpującą monografię: Impey, Jörg 2005. Por.: kat. wystawy Amsterdam 1992, s. 39–51.

¹³² Kisluk-Grosheide 2002a.

d'animaux representez", co świadczyłoby o czynionych od dawna w Europie wysiłkach na rzecz uzyskania imitacji orientalnej laki. Monopol Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej na handel z Japonią od 1639 r. spowodował, że właśnie w Holandii narodził się typ „chińskiego gabinetu” o dekoracji z laki (pierwotnie dalekowschodniej), ozdobionego dużą ilością porcelany, i lakowanych, bądź lakierowanych mebli. Najstarszy taki gabinet, o ścianach wyłożonych panneaux z laki, powstał w Huis-ten-Bosch krótko po 1654 r.¹³³ Ponieważ w letniej rezydencji stadhoudera Fryderyka Henryka było pod dostatkiem sprowadzonych nambanowych kabinetów, zdecydowano się pociąć te meble, a płyciny wykorzystać w niezwykle, choć absolutnie barbarzyński sposób, potęgując egzotyczny aspekt wnętrza. Za pośrednictwem członków domu orańskiego moda na lakę rozpowszechniła się w Europie i już pod koniec XVII stulecia *chinoiserie* w pełni wyraziła się w drogocennych dekoracjach reprezentacyjnych wnętrz tzw. *Lackkabinetten*¹³⁴. Jako tworzywa używano zarówno płycin meblowych, jak i większych paneli z parawanów, co w połączeniu ze sztukatorsko-malarskim wystrojem tworzyło absolutnie bajeczną i przytłaczającą ciasne pomieszczenia całość. W latach 1650–1700 najbardziej cenioną w Europie laką była jej barwna odmiana chińska w technice *kuan cai*, zwana laką koromandelską¹³⁵. Płycinami z parawanów z tej laki wyłożony był Chiński Gabinet na zamku berlińskim z 1701 r. zniszczony podczas II wojny światowej (il. 8). Kilka podobnych realizacji można podziwiać do dziś, szczególnie późniejszy Gabinet Japoński w Ermitażu w Bayreuth, zwany także *Coromandellack-Kabinett* (1736 r.). Wciąż jednak prawdziwa laka¹³⁶ była luksusem, na który stać było nielicznych. Zapotrzebowanie na efekty plastyczne tego połyskliwego, lśniącego złotem, macią perłową i kolorami tworzywa, nierzadko zdobionego półszlachetnymi kamieniami i świetnie uzupełniającego przepych barokowych wnętrz, sprzyjało rozwojowi przemysłu imitacyjnego. Wydany przez Johna Stalkera i George'a Parkera w 1688 r. *A Treatise of Japanning and Varnishing* był jednym z pierwszych wzorników nowej mody¹³⁷. Dwadzieścia cztery sztychowane plansze przedstawiające fantazyjne budowle, postacie i pejzaże w azjatyckim stylu były projektami dekoracji dla przeróżnych

¹³³ Kat. wystawy, Berlin 1973, s. 85; Kisluk-Grosheide 2000, s. 27.

¹³⁴ Eggeling 1973, s. 87–89; Württemberg 1999.

¹³⁵ Wolvesperges 1999; s. 52–57; Württemberg 1999, s. 34. Nazwę tę, pochodzącą od Wybrzeża Koromandelskiego w pld.-wsch. Indiach, nadali lacy Francuzi dopiero w XIX w.; zob.: Impey 1987, s. 80. W literaturze francuskiej i niemieckiej stosowana jest powszechnie na określenie kosztownej laki chińskiej, zdobionej barwną i gęsto zakomponowaną, rytowaną i malowaną dekoracją na ciemnym tle. Wyroby te w Anglii określa się mianem „Bantam work”.

¹³⁶ Z podstawowych pozycji dotyczących laki, jej historii, technologii i europejskiej recepcji zob.: Herberts 1959; Huth 1971; Holzhausen 1982; Bourne 1984; Kühnlenthal 2000; Webb 2000.

¹³⁷ Stalker, Parker 1688.

niewielkich *objets* z imitacji laki, których zdobieniem mogli trudnić się profesjonaliści, ale także amatorzy (il. i). Projekty te nosiły nazwę *Patterns for Japan-work in Imitation of the Indians* i w wielu wypadkach czytelna jest ich inspiracja ilustracjami z Nieuhoffa (1665 r.). Porady i objaśnienia zawarte w tym wzorniku miały być rezultatem obserwacji importowanych przedmiotów z laki, czynionych na miejscu przez holenderskich rzemieślników, oraz działalności chińskich i japońskich warsztatów. Traktat Stalkera i Parkera okazał się szerokim źródłem inspiracji nie tylko dla wytwórców wyrobów lakierowanych, ale także dla większości projektodawców ówczesnych *chinoiserie* (wzory te spotykamy między innymi w dekoracyjnych tkaninach, haftowanych w fantastyczne motywy chińskich ptaków i kwiatów). Nadzwyczajna recepcja tego dzieła jest o tyle intrygująca, że rysunki w nim zamieszczone, bardzo nieporadne, uproszczone i mocno fantazyjne, były absolutnie nieprawdziwe jako źródło wiedzy o orientalnych cywilizacjach¹³⁸. Najśłynniejszymi z europejskich imitacji laki były opatentowane w następnym stuleciu (1730, 1744 i 1753) przez braci Martin w Paryżu wysoko cenione lakiery, zwane *vernis Martin*¹³⁹. Warto tu zauważyć, że moda zdobienia wnętrza gabinetów panelami z orientalnej laki, bądź z jej rodzimych naśladownictw znalazła szerszy oddźwięk w krajach północnoeuropejskich i w Italii, natomiast nie przyjęła się w takim stopniu we Francji, gdzie preferowano wnętrza dekorowane tkaninami i tapetami¹⁴⁰. Najpiękniejsze *Lackkabinetten* powstały w krajach niemieckiego obszaru językowego, natomiast w Italii rozwinął się na użytek tych pomieszczeń i meblarstwa specyficzny przemysł lakierniczy. Wnętrza i przedmioty zdobione charakterystyczną *lacca povera* o naiwnym, lecz szczerym wdzięku do dziś zaskakują niezwykłym połączeniem baśniowych kolorów z wybujałymi formami włoskiego rokoka.

Innowacje w europejskim rzemiośle artystycznym i w architekturze wnętrza zaznaczyły się nie tylko w technikach, ale i w sposobach zdobień. Obok „gabinetu lakowego” pojawił się nowy typ „gabinetu porcelanowego”, wykorzystujący kolekcjonerskie zasoby właścicieli, umiejętnie zakomponowane w symetrycznych układach garniturów zdobiących ściany i meble¹⁴¹. Pierwszym takim wnętrzem był Gabinet Porcelanowy na zamku w Oranienburgu (1662 r., później przebudowany), którego wystrój z końca XVII w. widać na il. 9. Znakomitym przykładem podobnej dyspozycji pozostaje *Porzellankabinett* w Charlottenburgu z 1705 r.,

¹³⁸ Impey 1977, s. 80. Autor podaje, że właściwie jedynym ówczesnym malarzem angielskim wyspecjalizowanym w *chinoiseriach* był Robert Robinson.

¹³⁹ Na ten temat szerzej zob.: Czarnocka 1994, s. 56–74; Wolfesperges 1999, s. 21–30 i 97–121.

¹⁴⁰ Murdoch 1972, s. 90–91.

¹⁴¹ Eggeling 1973, s. 85–86; Impey 1990; Wittwer 2000, s. 46–49.



i. Strona wzornika *A Treatise of Japanning and Varnishing* Johna Stalkera i George'a Parkera (London 1688), miedz.

którego wizerunek przedstawia rycina na il. 10¹⁴². We wcześniej powstałym, a istniejącym do dziś wnętrzu Casa des Porcelanos pałacu Santos w Lizbonie (obecnie siedziba ambasady francuskiej) cenne biało-niebieskie chińskie talerze i misy Wanli wprawione są w plastyczną dekorację sklepienia. Zarówno w Oranienburgu, jak i w Charlottenburgu ogromna ilość dalekowschodnich naczyń – talerzy, fiaszek i czarek – na niezliczonych konsolach i etażerkach literalnie pokrywała ściany i zapełniała gzymsy, odważnie anektując najwyższe partie pomieszczenia. Interesującą syntezą europejskiego postrzegania Chin jako źródła pozyskania dwóch najbardziej pożądaných w końcu XVII wieku towarów – herbaty i porcelany – jest malowidło plafonowe Augustina Terwestena z 1697 r. dekorujące *Porzellan-Kammer* w Oranienburgu (il. 11). Umieszczona centralnie personifikacja Prus trzyma w wyciągniętej ręce porcelanową herbatnicę, towarzysząc

¹⁴² Wystrój berlińskiego gabinetu odtworzono po zniszczeniach wojennych, uzupełniając straty w kolekcji porcelany pieczolowicie dobranymi zakupami naczyń z tego samego okresu, z jakiego pochodziły użyte pierwotnie w dekoracji. Zob.: kat. wystawy, Berlin 1973, s. 85.

jej putta i czarnoskóre postaci uosabiające Afrykę eksponują piękne egzemplarze chińskich naczyń z epoki Ming, a para puttów z prawej nalewa herbaciany napój z imbryka do porcelanowej czarki¹⁴³.

Podobnie jak w poprzednim wypadku, modę na gabinety porcelanowe zawdzięczać możemy książętom orańskim. Na dworze stadhoudera Wilhelma III, późniejszego króla Anglii, schronił się francuski hugenot Daniel Marot, którego projekty dekoracji wnętrz były kamieniem milowym w rozwoju nowej mody, jako że łączyły egzotyczny charakter licznie wyeksponowanych kolekcjonerskich przedmiotów z elegancją motywów regencyjnych. W ślad za pomysłami Marota podążali twórcy licznie publikowanych na początku wieku XVIII wzorników i projektów dekoracji całych gabinetów porcelanowych, lakierowanych (wykonywanych już najczęściej z europejskiej imitacji laki), obijanych tkaninami, bądź wyklejanych „papierami chińskimi”. Około roku 1700 wydano *Desseins de cheminées* Jeana Béraina, uwzględniające nowe sposoby aranżacji wnętrz. Oprócz rewolucyjnych *Cheminées faites en plusieurs endroits de la Hollande* i *Nouvelles cheminées... à la manière de France* Marota (publikowanych w latach 1687–1712), nadzwyczajną popularnością cieszyły się od momentu wydania trzy albumy Paula Deckera starszego – *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis* (l. 1711–1716) z projektami dekoracji wnętrz pałacowych. Nieustające powodzenie miały wzorniki innych twórców modnych ornamentów: Jeana Mondona młodszego (wydał kilka tomów zatytułowanych *Livres de formes ornées de rocailles cartels figures oyseaux et dragons chinois* – 1736 r.); fantastyczno-groteskowe *chinoiseries* Jacquesa de la Joue (1736); Jacquesa Gabriela Huquiera i Alexisa Peyrotte’a – *Nouveaux cartouches chinois* (ok. 1740 r.); sztychy Pierre’a P. Bacqueville’a (czynnego w latach 1709–1720) i Jacquesa Bellay’a; zbiory takie jak *Nouveau livre des ornements chinois* (1753 r.), *Oeuvres de fleurs, ornements, cartouches, figures et sujets chinois* (1776 r.) i *Cabier des balançoires chinoises* (1770 r.) – Jeana Pillementa, oraz wiele innych. Ornament groteskowy łączył się tam często z rokokowymi motywami *chinoiserie* i *singerie*, jak np. w zbiorach *Singerie* (ok. 1735 r.) i *Nouvelles singeries* z ok. 1740 r. autorstwa Christophe Hueta. Z projektów tych szeroko korzystały manufaktury tkackie i wytwórnie drukowanych tapet. Wzorniki z motywami egzotycznymi wydawano aż po wiek dziewiętnasty, przykładem niech będą dwa popularne na początku XIX w. francuskie traktaty architektoniczne: Jean Nicolasa Louisa Duranda *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, ancien et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité* (lata 1799–1801) oraz Jean Charlesa Krafta *Recueil d’Architecture civile* (1812 r.). Oba zawierały

¹⁴³ Analogiczne malowidło przypisywane Terwestenowi (z ok. 1695 r.) zdobiło zniszczony oranienburski *Schreibkabinett* Fryderyka III, elektora brandenburskiego. Zob.: kat. wystawy, London 1990, s. 67; Kemper 1995; kat. wystawy, Krefeld–Oranienburg–Appeldorn 1999–2000, t. 1, s. 255–256, il. s. 256 i 255.

przykłady budowli orientalnych, przyczyniając się do popularyzacji ich form w architekturze początków XIX w.

Pierwszym wybitnym eksponentem tej nowej, dekoracyjnej i autonomicznej odmiany *chinoiserie* z jej drugiego okresu był Antoine Watteau, związany zawodowo z Claudem III Audranem (m.in. przy wykonywaniu dekoracji do dalej omawianego Château de La Muette). Chinoiseriami zasłynął François Boucher, przez wiele lat współpracujący z manufakturą Gobelinów; jego autorstwa jest zbiór *Figures chinois et tartares* (według rysunków Watteau z dekoracji w La Muette), wydany w Paryżu w 1731 r. W latach 30. XVIII w. największym ośrodkiem recepcji francuskiej *chinoiserie* stał się Augsburg. Prócz albumów Mondona, Bellay'a, Bacqueville'a i Bouchera wydawano tam ornamentalne wzorniki Jeremiasa Wolffa, Martina Engelbrechta, Johanna Christiana i Josepha Friedricha Leopoldów, z których chętnie korzystali zarówno *Hausmalern*, jak i artyści zatrudnieni w miśnieńskiej wytwórni¹⁴⁴ (il. j). W XVIII stuleciu nie było w zasadzie pałacu, zamku czy rezydencji nie mających swojego *cabinet chinois* lub choćby wschodnich motywów dekoracji poszczególnych pomieszczeń, przeplatanych najczęściej z ornamentami *rocaille*. Moda na porcelanę we wnętrzach wciąż święciła triumfy, o czym świadczy plansza ze zbioru Paula Deckera młodszego, zatytułowana *Chinese Manner of Filling the Compartments on the Porcelain* (*Chinese Architecture, Civil and Ornamental*, 1759), gdzie „Chinese manner” oznacza w rzeczywistości „pure European manner”.

Moda chińska w architekturze zaznaczyła się głównie w mniejszych formach, święcąc triumfy w dekoracji ogrodowych kiosków, herbacianych pawilonów, ażurowych altan i mostków, Drachenhäuser, bram i „domków Konfucjusza”¹⁴⁵ (il. 12). Pojawiały się one w Europie od Szwecji po Sycylię, od Portugalii po Rosję. Do dziś zachowały się „chińskie wioski” w Drottningholm (Sztokholm), Carskim Siole (dawne Puszkino) i Mulan (Kassel), choć dwie ostatnie są mocno restaurowane¹⁴⁶. Długi orszak mniej lub bardziej „chińskich” pawilonów i pagód rozpoczynają orientalne *kiosques* Stanisława Leszczyńskiego w Lunéville. Kontynuacją tej mody jest Pawilon Herbaciany Fryderyka II w Sanssouci (1754–1763) (il. VI) i szwedzki Pawilon Chiński w Drottningholm (il. VII) – oba o fantazyjnie ondulowanych dachach, a późnym jej ukoronowaniem pozostaje bardzo rzadki przykład *folie à la mode* z czasów Ludwika XVI – niezwykła pagoda w Chanteloup (1775–1778)¹⁴⁷ (il. 13). Pierwszym europejskim władcą, który potraktował

¹⁴⁴ Börsch-Supan 1973, s. 72.

¹⁴⁵ Vogel 2000, s. 7–20.

¹⁴⁶ Szczegółowo na ten temat zob. opracowania monograficzne: Shvidkowsky 1996; Alm 2002; Steinhauer 2003.

¹⁴⁷ Ostrowski 1972; Chapotot 1999; Giersberg, Nicht, Dreger 1993; Edouard-André 1999; Alm 2002.



j. Frontypis wzornika ornamentów *Ganz Neu Invertiertes Laub und Bandelwerck* Johanna Jacoba Baumgartnera (Augsburg 1727), miedz.

chińskie formy w architekturze w wymiarze monumentalnym, był August II Wętyń, twórca wielkiej urody założenia pałacowego w Pillnitz (il. VIII) i Pałacu Japońskiego w Dreźnie. Warto wspomnieć, że zapoczątkowana dość wcześnie w Anglii moda na chińszczyznę w architekturze ogrodowej zaczęła tam przebrzmiewać w połowie XVIII w., podczas gdy na kontynencie właśnie rozpoczął się jej triumfalny pochód¹⁴⁸. Mimo to, z połowy wieku pochodzą świetne angielskie wzorniki mody chińskiej, wzorujące się mniej lub bardziej na publikacjach Williama Chambersa¹⁴⁹. Do najbardziej znanych należą trzy opracowania Williama i Johna Halfpenny'ch: *New Designs for Chinese Temples, Triumphal Arches, Garden Seats, Palings, & c.* (London 1750), *Rural Architecture in the Chinese Taste* (London 1750–1752) i *Chinese and Gothic Architecture properly Ornamental* (London 1752), następnie George'a Edwardsa i Matthiasa Darly *A new book of Chinese designs* (London 1754), Johna Crundena i J.H. Morrisa: *Carpenter's Companion for Chinese Railing and Gates* (London 1765). Mimo dość uniwersalnego charakteru *chinoiserie*, jej angielska odmiana jest łatwa do rozróżnienia od kontynentalnej i ma własną chronologię. Motywy rokokowej *chinoiserie* odegrały istotną rolę w kształtowaniu się stylu Thomasa Chippendale'a w trzeciej ćwierci XVIII w. (*The Gentleman and Cabinet Maker's Director*, 1754), podczas gdy we Francji ta tendencja dekoracyjna znajdowała się w głębokim upadku.

Nie sposób nie wspomnieć tu zagadnienia tzw. „angielsko-chińskich ogrodów”¹⁵⁰, kształtowanych na gruncie żywych dyskusji określających od początku XVIII stulecia miejsce i rolę człowieka w stosunku do natury. Ta ostatnia, będąc zasadniczym przedmiotem rozważań filozofów oraz teoretyków literatury i sztuki epoki oświecenia, stała się wyznacznikiem nowego myślenia o ogrodzie. Joseph Addison, Alexander Pope i angielscy fizjokraci¹⁵¹, a później Jan Jakub Rousseau gorliwie propagowali już od początku stulecia ten rodzimy nurt. Nałożyła się nań, poznawana z entuzjazmem w Europie, tysiącletnia chińska tradycja swobodnego kształtowania ogrodów na podobieństwo otaczającej człowieka przyrody. Pierwszym popularyzatorem nowej koncepcji nieregularnego ogrodu, z serpentynowymi ścieżkami i strumieniami, swobodnymi żywopłotami,

¹⁴⁸ Wirgin 1972, s. 47; Vogel 2000, s. 9.

¹⁴⁹ Chambers 1757. Ze współczesnych opracowań zob.: Chambers 1972; *Sir William Chambers* 1997; Mosser, Barrier, Chiu 2004.

¹⁵⁰ Wprawdzie *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (Warszawa 1997, s. 67) zastrzega, iż termin *chinoiserie* nie obejmuje takich przejawów recepcji sztuki Dalekiego Wschodu, jak angielsko-chińskie ogrody krajobrazowe, stosując do nich nazwę „chińszczyzna” (która zresztą przyjęła się tylko częściowo w tym znaczeniu), ale wydaje się, że nie można pominąć roli i znaczenia idei kształtowania natury przy rozważaniach nad gustem chińskim w dziejach nowożytnej sztuki europejskiej. Tematu tego nie unikają szersze opracowania dotyczące *chinoiserie* (Honour, s. 143–174; Jacobson 1999, s. 151–170). Por.: Majdecki 1981 i 1996, Morawińska 1998, s. 271–277.

¹⁵¹ Zob.: Honour 1961, s. 144–145; Vogel 2000, s. 8.

urozmaiconą rzeźbą terenu i nieregularną linią brzegową zbiorników wodnych, całkowicie pozbawionego wszechobecnych i sztucznych topiarów był brytyjski ambasador w Republice Zjednoczonych Prowincji, sir William Temple. Mimo iż nigdy nie był w Chinach, to zainspirowany bezpośrednimi relacjami Nieuhoffa i innych członków holenderskiego poselstwa do Chin, w napisanym w 1685 r. traktacie *Upon the Gardens of Epicurus* nawoływał do naśladowania chińskiego pojmowania i kształtowania przyrody, torując drogę późniejszym wyspiarskim realizacjom w stylu *jardin anglo-chinois*. Istotny wpływ na rozwój angielskiego stylu ogrodowego miało angielskie tłumaczenie listu jezuita Jean-Denis'a Attireta z 1747 r., entuzjastycznie opisującego cesarskie ogrody Yuanmingyuan pod Pekinem¹⁵². W rodzimych ogrodach utrzymanych w stylu nazywanym „angielsko-chińskim”¹⁵³, podobnie jak w klasycystycznych wnętrzach, z niektórymi formami chińskimi splatają się motywy antykizowane i sentymentalne, obecne w elementach architektury (świątynie, posągi, grotty i trwałe ruiny) oraz naturalistyczne układy pejzażowe, częstokroć o romantycznym charakterze dzikich zakątków. Pozwalają one na kontemplację kulisowo komponowanych widoków na wzór chińskich malowideł¹⁵⁴. Wtedy właśnie taką karierę w europejskiej nomenklaturze ogrodniczej zrobiło egzotyczne słowo *sharawadgi* na określenie „piękna bez widocznego ładu”, wprowadzone jeszcze przez Williama Temple¹⁵⁵. Teraz stało się charakterystycznym dla kultury XVIII w. emblematem wolności.

¹⁵² List ten ukazał się w 1752 r. w przekładzie Josepha Spence'a (pod pseudonimem Sir Harry Beaumont) jako *A Particular Account of the Emperor of China's Gardens near Pekin*. Od momentu wydania był szeroko dyskutowany, przytaczal go m.in. Wolter i Latapie. Zob. Reichwein 1968, s. 115. Oryginał w: Attiret 1749.

¹⁵³ Nazwa ta, spopularyzowana przez publikację „królewskiego geografa” Ludwika XV, Georges-Louis Le Rouge, *Détails des nouveaux jardins à la mode. Jardins Anglo-chinois*, wydawaną w Paryżu w latach 1776–87, wynikała z błędnego założenia, iż angielskie ogrody-parki drugiej połowy XVIII w. wzorują się na chińskich kompozycjach ogrodowych. Tzw. ogrody „angielsko-chińskie” są kreacją na wskroś europejską, zresztą rdzennie angielską, podobnie jak głęboko zakorzeniona w europejskiej kulturze *chinoiserie* nie jest żadną miarą trawestacją sztuki Dalekiego Wschodu. O tym jak w Polsce przyjmowano owe ogrodnicze nowinki, a także ich rzekomy rodowód, może dać pojęcie opis Ignacego Krasickiego, zob.: Aneks 1 w rozdz. 4. O Krasickiego poznaniu rzeczy chińskich i *Listach o ogrodach* zob.: Kajdański 2005, s. 63–80.

¹⁵⁴ Zob.: Sirén 1990; Bogdanowski 1999, s. 259, 260. O malarskim komponowaniu ogrodu, ogrodach naturalnych i angielsko-chińskich zob. także: Erdberg 1936; Majdecki, *Ogrody krajobrazowe XVIII wieku. Wpływ ogrodów chińskich* w: Majdecki 1981, s. 496–498 i tegoż, tamże: *Nurt sentymentalizmu*, s. 499–502; Bogdanowski 1986; Majdecki 1996, s. 150–153; *Sir William Chambers* 1997; Morawińska 1998–1999.

¹⁵⁵ Ciaran Murray wywiódł etymologię tego dawnego określenia z języka japońskiego (współcz. jap. *sorowaji* na oznaczenie nieregularności), wskazując na możliwy kontakt Temple'a z Holendrem z Deshimy, któremu w drodze powrotnej z dorocznej wizyty w Tokio pozwolono zwiedzić ogrody w Kioto. Por.: przip. 37. Zob.: Murray 1999.

Chińska idea nastrojowej kontemplacji natury nałożyła się na nurt sentymentalny obecny w filozofii, sztuce i literaturze schyłku XVIII w. Wywodzący się z konfucjańskiej tradycji model ogrodu, w którym świat przyrody rozumiany był jako idealny projekt społeczeństwa, był popularny także w Japonii, a jego wyrazem stał się między innymi słynny siedemnastowieczny park Korakuen w Tokio. Idea tego „Ogrodu przyjaźni filozofów”, jak brzmi jego nazwa w wolnym przekładzie, została spopularyzowana w Europie w następnym stuleciu. Fryderyk II znał dewizę założenia Korakuen i spróbował ją zaadaptować do parku w Sanssouci. Na kanwie podobnych wyobrażeń w ogrodach *à la mode chinoise* zaczęto wznosić wspomniane „domy Konfucjusza” – rodzaj świątyni wpisany w pejzaż wzorowany na Parku Zachodniego Jeziora w Hangzhou (Chiny). „Ogród filozoficzny” ze sztucznymi grotami, skałami, labiryntami i malowniczymi ruinami założyła wokół swego Ermitażu (1774) Fryderyka Wilhelmina, margrabina Bayreuth, ukochana siostra Fryderyka II. Choć określany jako „jardin chinois”, próżno by w nim szukać architektonicznych *chinoiseries*; „chińska” natomiast była jego koncepcja. Ideał bliskich naturze dalekowschodnich ogrodów niejako „uskrzydlał wolnościowe koncepcje oświecenia i wspierał recepcję chińskich form architektonicznych w obrębie europejskiego kręgu kulturowego”¹⁵⁶.

Moda *chinoiserie* doczekała się wielu opracowań krytycznych i naukowych, wskazujących na jej istotne znaczenie w przemianach sztuk dekoracyjnych oraz na wpływ zjawiska orientального egzotyizmu na rozwój nowożytnego światopoglądu w Europie doby oświecenia¹⁵⁷. Dawno już została poddana drobiazgowej analizie, a także osądowi współczesnej publiczności dzięki licznym wystawom¹⁵⁸ (jedna z najwcześniejszych, *Le goût chinois en Europe au XVIIIe siècle*, odbyła się w paryskim Musée des Arts Décoratifs już w roku 1910).

4.6. Zarys dziejów wymiany. Wpływ kultury Zachodu na kulturę chińską

Dzieje historycznej wymiany między dwiema cywilizacjami można by sprowadzić w wielkim (i niesprawiedliwym) skrócie do czarno-białego schematu. Byłby to z jednej strony obraz Europejczyków wciąż spragnionych pieprzu i korzeni, jedwabiu, laki i porcelany, z drugiej azjatyckich kupców, którzy z zadowoleniem

¹⁵⁶ Cyt. za: Vogel 2000, s. 9. Por.: Brentjes, s. 53–64.

¹⁵⁷ Podstawowa literatura dotycząca *chinoiserie*: Graul 1906; Bélèvitch-Stankévitch 1910; Cordier 1910; Yamada 1935; Appleton 1951; Jarry 1957; Honour 1961; Reichwein 1968; Sullivan 1973; Impey 1977; Jarry 1981; Jacobson 1999.

¹⁵⁸ Paris 1911; New York 1941; Paris 1958–59; Berlin 1973; Delft 1976; Aix-en-Provence 1980; Bern 1984; Wolfenbüttel 1987; London 1990; Riggisberg 1994; Cincinnati 1998; Stockholm 1998; Versailles 2003; London 2004; Paris 2007.

znajdowali przez kilka wieków zbyt na swoje towary na stosunkowo łatwym i bardzo chłonnym rynku. Kwestia wzajemnych kontaktów jest od lat badana na bardzo szerokim tle złożonych przemian historyczno-polityczno-ekonomicznych, w aspekcie socjologiczno-kulturowym, filozoficznym i artystycznym, zarówno w zachodnich, jak i w azjatyckich ośrodkach naukowych¹⁵⁹. Rezultaty tych badań i stawiane tezy lokują się w szerokim obszarze pomiędzy sino- a europocentryzmem. Dla poruszanego tematu istotne będą oczywiście zagadnienia artystyczne, nie sposób jednak ich oddzielić od szerszego tła.

Najważniejszym z transkulturowych mediów w dziejach wymiany była porcelana, a dotycząca jej literatura jest najbardziej obszerna¹⁶⁰. Największy rozkwit produkcji porcelany za czasów cesarza Kangxi (1662–1722) był m.in. spowodowany eksportem na Zachód¹⁶¹. A charakterystyczne zmiany w kolorystyce porcelany z końcowego okresu jego panowania nastąpiły właśnie dzięki kontaktom z Europą – w pałacowych warsztatach cesarskich uzyskano piękną, ciemnopurpurową glazurę naczyń przez użycie tzw. „purpury Kasjusza”. Barwnik odkryty przez niemieckiego lekarza Andreeasa Cassiusa przywieźli do Chin jezuita. Już wkrótce w centralnym ośrodku produkcyjnym porcelany w Jingdezhen (pracującym głównie na eksport), zaczęto wytwarzać wyroby masowo zdobione tą różowopurpurową farbą emaliową, zwaną przez Chińczyków „kolorem zagranicznym”¹⁶². Nie trzeba dodawać, że późniejsze chińskie naczynia typu *famille rose* (zwane w Chinach *fencai*) zdobione purpurą Kasjusza wysoko ceniono w Europie i one same z kolei, wraz z pokrewnymi, wcześniejszymi „rodzinami” – *verte, jaune* i *noire* – były naśladowane przez europejskie wytwórnie. Technika *fencai* łączyła tradycyjne malarstwo chińskie farbami emaliowymi z europejskim malarstwem farbami naszkliwnymi. Wcześniejsze chińskie zapożyczenia w zakresie ceramiki sięgają muzułmańskiego Wschodu – stamtąd pochodzi tak nieodłącznie wiązana z chińską tradycją technika podszkliwnego zdobienia porcelany błękitem kobaltowym (chin. *huiqing* – błękit muzułmański). Tak typowa chińska porcelana biało-niebieska jest więc zaadaptowanym importem z epoki mongolskiej¹⁶³.

¹⁵⁹ O perspektywach rekonstrukcji kulturowej wymiany między Europą a Chinami w kontekście analizy jej historycznych etapów i próbie założenia „inkluzywistycznego” scenariusza przyszłości zob.: Hsia 2004a.

¹⁶⁰ Interesującą i wykraczającą poza studium z historii rzemiosła artystycznego analizę specyficzną, a zarazem fundamentalną roli porcelany w dziejach transkulturowej wymiany w XVII i na początku XVIII wieku daje: Batchelor 2006.

¹⁶¹ Dotąd głównym odbiorcą porcelany chińskiej była Japonia oraz Azja Południowo-Wschodnia. Niebawym zysk z publicznych aukcji chińskiej porcelany pochodzącej z portugalskich *kanakk* przechwyconych przez Holendrów i Anglików uświadomił Europejczykom już na początku XVII w. konieczność zwiększenia wymiany handlowej z ojczyzną tego tworzywa.

¹⁶² Paczuska 2004, s. 39; kat wystawy, Versailles 2004, s. 137.

¹⁶³ Carswell 1985; Kunstler 1994, s. 231.

Innym spośród wielu, kolejnym przykładem wymiany jest sprowadzenie na początku XVII w. do Chin tabaki (za pośrednictwem hiszpańskich i portugalskich kupców), uznanej w Europie za remedium na choroby krtani i gardła¹⁶⁴. Z racji wilgoci chińskiego klimatu zaczęto ją przechowywać w niewielkich, szczelnych naczynkach – pierwotnie szklanych buteleczkach na lekarstwa. Te miniaturowe i luksusowe dzieła sztuki wkrótce stały się obiektami kolekcjonerskimi zarówno na Dalekim Wschodzie, jak i w Europie¹⁶⁵. Bogato zdobione, malutkie tabakierki-butelczki tworzyły istny mikrokosmos sztuki chińskiej, we wszystkich możliwych materiałach: porcelanie, jadeicie, turkusie, kryształach górskim i innych kamieniach półszlachetnych, szkle, macicy perłowej, lace, a nawet w bursztynie oraz srebrze. Wykonywane z tego ostatniego często zdobiono emalią. Technikę, z której zasłynęło Limoges, jezuici przenieśli do Chin pod koniec dynastii Ming. Tam zmodyfikowano ją, stosując zarówno do naszkliwnego zdobienia porcelany farbami emaliowymi, jak i naczyń metalowych (chiń. *falangcai* – porcelana zdobiona emalią i *yangcai* – porcelana malowana emalią na sposób zachodni)¹⁶⁶. Technika emalii na miedzi, szybko przejętą przez Chińczyków, zachwycał się cesarz Kangxi. W XVIII w. stała się bardzo popularną w Chinach, często zdobiąc naczynia o europejskich formach produkowane na eksport.

Upodobanie Chińczyków w epoce Qianlong (1736–1795) do cudzoziemskich wyrobów (poznawanych dzięki przedmiotom przysyłanym na wzór do wykonania w porcelanie oraz szeroko eksportowanym do Chin europejskim sztychom), a nawet bezpośrednie kopiowanie tychże było w pewnym sensie odwrotnością zachodniej mody na „chińszczyznę”¹⁶⁷. Używane niekiedy w tym kontekście pojęcie mody *européerie* jest bardziej skrótem myślowym niż wiernym odbiciem zjawiska *chinoiserie*, jako że kultura chińska nigdy nie zasymilowała w pełni europejskich „osobliwości” (wyjątkiem będzie tu przejęcie zdobyczy nauk ścisłych,

¹⁶⁴ Uprawę pochodzącego z Ameryki tytoniu znali Indianie na setki lat przed Kolumbem. W Europie używanie zmielonego tytoniu, czyli tabaki rozpowszechniło się od poł. XVI w. Pod koniec tego stulecia dotarła już za pośrednictwem Portugalczyków do Japonii, stamtąd do Korei i Chin. Jej zażywanie, początkowo zakazane w Chinach, spopularyzowali jezuici w połowie XVII w.

¹⁶⁵ Dowodem zręczności chińskich wykonawców było stosowanie dekoracji malarskiej od wewnętrznej strony szklanych tabakierek. Zob. Stephen Little, *Inside-painted Snuff Bottles and Classical Traditions of Chinese Painting* w: kat. wystawy, Tel-Aviv 1987, s. 5–9; kat. wystawy, Hong Kong 2002, s. 38. Ta dziewiętnastowieczna technika jest do dziś bardzo popularna w krajach chińskojęzycznych.

¹⁶⁶ O zdobieniu porcelany farbami emaliowymi oraz o naczyniach w typie *famille rose* w kontekście obcych wpływów i ich udziału w produkcji porcelany za dynastii Cing, zob.: kat. wystawy, Lincoln 1979, s. 48–50; kat. wystawy, Taipei 1994; a zwłaszcza: kat. zbiorów, Taipei 1999; kat. wystawy Kraków-Warszawa-Wrocław-Katowice-Gdańsk-Lódź-Poznań-Szczecin 2004, s. 10–12.

¹⁶⁷ Por.: kat. wystawy, London 2004, s. 9.

geografii i astronomii) ani też nie wytworzyła ornamentyki zainspirowanej sztuką świata zachodniego¹⁶⁸. Pojęcie to pojawia się w momencie rozpatrywania okcydentalizacji gustu panujących i dworu w poszczególnych okresach historii Chin. Począwszy od czasów cesarza Wanli na dworze chińskim szczerze podziwiano trójwymiarowość portretu europejskiego. Warto przy tym zapoznać się z opisem pierwszego zetknięcia się Chińczyków z zachodnim malarstwem. Matteo Ricci ofiarował Wanli obrazy Zbawiciela i Matki Boskiej, a przekazaną mu reakcję władcy skrzętnie odnotował: „Ujrawszy obrazy, Król osłupiał i rzekł: «Oto Budda żywy!» (wszyscy pozostali bogowie, których czczą, są martwi¹⁶⁹). Imię to po dzień przy naszych obrazach pozostało, oni zaś zwą [nas] «tymi, którzy Boga żywego przynieśli». Atoli Król tak bardzo bał się tego Boga żywego, iż obrazy Madonny swojej matce posłał, wielką cześć bałwanom oddającej, która także się wystraszyła tak wielkiego wrażenia życia; zatem kazała je w skarbcu swoim umieścić, w którym i teraz się znajdują, wielu zaś mandarynów chodzi je oglądać, z łaski eunuchów, straż przy tym skarbcu trzymających.”¹⁷⁰ W kwestii pejzażu natomiast Chińczycy pozostawali przy tradycyjnych wzorcach. Próbę pogodzenia tych dwóch jakże różnych tradycji artystycznych widać w twórczości Giuseppe Castiglione i malarzy z jego kręgu¹⁷¹. Wcześniej już uznano za „nadnaturalnie doskonałe” obrazy modeńskiego portrecisty Giovanniego Gherardini, krótko, ale bardzo inspirująco działającego na dworze Kangxi na przełomie wieków¹⁷². Cesarz, przyswoiwszy sobie nauki Włocha, rozmiłował się w malarstwie perspektywicznym i pejzażu do tego stopnia, iż osobiście instruował w tej materii siedmiu uczniów Gherardiniego¹⁷³.

Podobną rolę, jaka przypadła Castiglionemu, spełnił w historii wzajemnych wpływów lazarysta i kompozytor Teodorico Pedrini, pod imieniem Té Li-Ko

¹⁶⁸ Kwestię europejskich wpływów na sztukę chińską szczegółowo omawia Mayching Kao w katalogu wystawy w Hong-Kongu, zob.: Kao 1991. Por.: Ta 1976; Impey 1977, s. 49. Słynący ze zręczności i niezwykłych talentów imitatorskich Chińczycy rozwinęli produkcję znakomitych naśladownictw europejskich wyrobów, co było jedną z przyczyn wytykania sztuce chińskiej wtórności i braku postępu przez europejskich krytyków w XVIII i XIX w.

¹⁶⁹ We fragmencie tym chodzi o wrażenie trójwymiarowości europejskiego wizerunku w stosunku do płasko i bezcieniowo malowanych podobizn w sztuce chińskiej; szczególnie uderzał ten kontrast w stosunku do kanonicznych malowideł z kręgu tradycji buddyjskiej, określonych przez jezuitę mianem „martwych”.

¹⁷⁰ Rodriguez, Ricci 1611, przedruk w: Lacoutre 1998, s. 293.

¹⁷¹ Zob. znakomite monografie: Beurdeley 1971 i 1997.

¹⁷² Szerzej o asymilacji europejskiego malarstwa w Chinach zob.: Loehr 1963a; tegoż 1963b; tegoż 1972; Kao 1991, s. 269–280; Xin, Barnhart, Chongzheng, Cahill, Shaojun, Hung 1997, s. 282–285; kat. wystawy, London 2004, s. 304–308. Sam Gherardini dał opis swej podróży do Chin, jako: Ghirardini 1700.

¹⁷³ Raport z 1710 r. dla Kongregacji Propagandy Wiary neapolitańskiego artysty-misjonarza Matteo Ripy i wzmianka z 7 II 1711 w jego dzienniku. Loehr 1972, s. 34.

komponując dla dworu cesarskiego niezwykłą muzykę łączącą wątki włoskiej opery barokowej z chińską tradycją muzyczną i melodyką (il. f). Wysłany w 1701 r. przez papieża, spełniającego w ten sposób prośbę Kangxi o przysłanie mu europejskiego muzyka, Pedrini przybył do Chin w 1711 r. po dziesięcioletniej tułaczce morskiej, podczas której praktycznie okrążył kulę ziemską. Jego niezwykła odyseja, mogąc z powodzeniem stanowić kanwę dla literackiej czy filmowej adaptacji¹⁷⁴, była tylko jednym z wielu w owej pionierskiej epoce przykładów niezłomnej postawy misjonarzy, dla których osiągnięcie bajecznych Chin czy Japonii pozostawało największym wyzwaniem, a zarazem żarliwym pragnieniem spełnienia złożonych ślubów, niekiedy za cenę życia. Na wieść o przybyciu dzielnego podróżnika do Zakazanego Miasta Kangxi przyjął go jeszcze tego samego dnia, co podkreślają wszystkie chińskie i jezuickie źródła. Świadczy to o wielkiej wadze, jaką cesarz przywiązywał do jego misji. Odtąd całe właściwie misjonarskie życie Pedriniego upłynęło w służbie kolejnych Synów Nieba. Był on autorem wielu sonat i „divertissements chinois” granych na cesarskim dworze i przesyłanych do Europy. Uzupełnił także niedokończony przez portugalskiego jezuitę Tomása Pereirę († 1708) pierwszy w języku chińskim traktat o zachodniej teorii muzyki, na zamówienie cesarskie włączony do oficjalnego zbioru dzieł imperium. Jego dzieło kontynuował w drugiej połowie stulecia równie zasłużony kompozytor

¹⁷⁴ Pedrini, wówczas trzydziestoletni misjonarz świeżo po złożeniu ślubów zakonnych, miał docelowo zaokrętować się do Chin na Wyspach Kanaryjskich, zwyczajowym punkcie wypraw galeonów do Azji, towarzysząc legatowi papieskiemu Carlo Tommaso Maillard de Tournanowi, udającemu się na inspekcję w sprawie kontrowersyjnych rytów chińskich. Już początek tej podróży zwiastował kłopoty, jako że statek wiozący Pedriniego z St. Malo spóźnił się i rozminął z okrętem de Tournana. I choć Pedrini szybko znalazł nowy statek, to niepomysłne wiatry zepchnęły go na burzliwe fale Atlantyku, zamiast na tradycyjny szlak w kierunku Goa. Jak często bywało w czasach żaglowców, kapitan zdecydował o kontynuowaniu kursu w stronę sprzyjających wiatrów i okrążeniu Przylądka Horn. Zła passa nie pozwoliła na wcześniejsze przybicie do brzegu, aż w chilijskim Concepción. Pedrini zszedł na ląd dopiero w Peru, w Limie, gdy kapitan zdecydował o powrocie do Europy. Niezrażony i pełen wiary w Opatrzność muzyk ruszył drogą morską i lądową przez Gwatemalę aż do Acapulco w Meksyku, w poszukiwaniu portu i statku, który mógłby zabrać go wreszcie we właściwą stronę świata. Po dramatycznych próbach przeprawy na zachód, w 1707 r. dotarł do Manili na Filipinach. Tymczasem na rozkaz cesarza Kangxi aresztowano papieskiego legata w Makau i w ramach represji władze chińskie czujnie penetrowały wybrzeże, śledząc pojawienie się chrześcijańskich misjonarzy. Pedrini, znacznie uszczupliwszy swe ostatnie rezerwy finansowe, w przebraniu kapitana statku pożegłował na wynajętym okręcie przez niebezpieczne wody Morza Południowochińskiego w kierunku Makau. Trzymiesięczny rejs pośród tropikalnych sztormów, licznych wraków i grasujących piratów szczęśliwie zakończył się odnalezieniem de Tournana, aczkolwiek ten dogorywał już w więzieniu w Makau. Pedrini zdążył wszakże przekazać mu najcenniejszy wieziony przez siebie papieski dar, pilnie strzeżony na morzu, w gwatemalskiej dżungli i w pirackiej niewoli: kapelusze kardynalski. Wkrótce potem nowy purpurat zmarł, a Pedrinemu zezwolono na podróż do Pekinu. Losy Pedriniego zostały zbeletryzowane w powieści historycznej, zob.: Jacques Baudouin, *Le mandarin blanc*, Paris 1999.

i malarz, francuski jezuita Joseph-Marie Amiot, wytrawny znawca kultury chińskiej, główny aktor późnobarokowej wymiany muzycznej między Europą a Chinami¹⁷⁵. Znanym wkładem o. Amiota w poznanie Chin, prócz osiągnięć kompozytorskich, jest przetłumaczenie przez niego w 1772 r. i opublikowanie pierwszy raz w Europie tekstu słynnego chińskiego traktatu z VI w. p.n.e. – *Sztuki wojennej* Sun-Tsu, który miał stać się lekturą pilnie studiowaną przez Napoleona, oraz etnograficzno-muzyczne opracowanie rytualnych tańców chińskich¹⁷⁶.

Jednym z najbardziej niezwykłych przejawów okcydentalizacji w dziejach sztuki chińskiej była unikatowa recepcja XVIII-wiecznej architektury europejskiej, zrealizowana z niewiarygodnym rozmachem przez Qianlonga na obszarze tzw. Starego Pałacu Letniego, ok. 10 km na płn.-zach. od Pekinu. W roku 1709 założono tam ogród dla przyszłego cesarza Yongzhenga, znacznie powiększony i rozbudowany przez jego następcę. Cały rejon cesarskich i książęcych siedzib składał się z kilkudziesięciu kompleksów pałacowo-ogrodowych, setek pawilonów i świątyń rozłożonych wraz ze skomplikowanym układem wodnym na przestrzeni blisko 350 ha. Pomyślany jako cesarstwo w mikrokosmosie, wiernie odwzorowywał w miniaturze układ topograficzny Chin (włącznie z kilkoma słynnymi widokami z południa) – wzgórza, rzeki i jeziora sztucznie stworzone na szerokiej równinie zgodnie z kosmologiczną ideą pejzażu w ujęciu chińskim – *shanshui*, którego zasadniczym rysem są góry i woda. Właściwą rezydencją pięciu kolejnych cesarzy, gdzie spędzali oni większą część roku, a zarazem rzeczywistym ośrodkiem władzy był Yuanmingyuan – Ogród Doskonałej Jasności, stanowiący najpiękniejszą część tego obszaru¹⁷⁷. Z kolei letnią porę cesarze z dynastii mandżurskiej

¹⁷⁵ W 1754 r. Joseph-Marie Amiot przesłał manuskrypt *Mémoire sur la musique des chinois tant anciens que modernes* i *De la Musique moderne des Chinois*, a w roku 1779 *Divertissements chinois ou concerts de musique Chinoise*. Postać i dzieło J.-M. Amiota przybliżył monograficzny katalog: Dole 2004. Dzięki muzycznej archeologii i erudycji Jeana-Christophe'a Frischa możliwa jest dziś rekonstrukcja niezwyklego brzmienia tworzonej przez jezuitów muzyki przekraczającej bariery kulturowe, łączącej brzmienie klawesynu przywiezionego do Pekinu przez Ricciego z głosem pipy czy brzmienie strunowej orkiestry czasów Oświecenia z rytualnymi dźwiękami buddyjskimi. Wraz z eksperymentami muzycznymi Frischa powraca pełna finezji i przepychu forma zapomnianych ceremoniałów: solenna, uwodzicielska, lecz nie pozbawiona gracji i poezji. Zob.: Frisch, Picard 1996. Z dotychczasowej rekonstrukcji transkulturowej europejsko-chińskiej muzyki, zob.: Teodorico Pedrini, *Concert baroque à la Cité Interdite*, XVIII–21, *Musique des Lumières*, Auvidis, E 8609, 1996; Joseph-Marie Amiot, *Messe des jésuites de Pékin*, XVIII–21, *Musique des Lumières*, Meihua Fleur de Prunus, chór Centre Catholique Chinois de Paris, Astrée Auvidis E 8642, 1998; *Chine: Jésuites et courtisanes (Les délices de l'harmonie)*, XVIII–21, Fleur de Prunus, Buda Musique, 1999; *Vêpres à la Vierge en Chine*, Chœur du Beitang, XVIII–21, *Musique des Lumières*, K617 155, 2004.

¹⁷⁶ To ostatnie wydane z rękopisów jako: Lenoir, Standaert 2005.

¹⁷⁷ Chiu 2000, s. 31. Modelowe założenie cesarskich ogrodów i Yuanmingyuan szerzej opisywał Attiret (1749), a wcześniej krótko wzmiankował to miejsce Nieuhoff, jako Letni Pałac



k. Detal architektoniczny ruin Wielkiej Fontanny (Dashuifa) w Yuanmingyuan, Pekin, XVIII w.

spędzali w położonym na północny-wschód od Pekinu Jehol (dziś Chengde). Słynne ogrody Pałacu Letniego w Jehol, wzorowane na założeniu Yuanmingyuan, zwiedzał lord Macartney, a opis ich pozostawił George Staunton (zob. Aneks 1.2.). Oprócz bogatego zespołu „pałaców chińskich” stanowiących rezydencję cesarza, jego świty i rodziny (il. 14), w Yuanmingyuan wybudowano równolegle kompleks „pałaców europejskich” – Xiyang Lou (rozbudowa założenia po 1751 r.), których osobliwą architekturę zaprojektowano w oparciu o wzorniki budowli dostarczane na pekiński dwór przez jezuitów (il. 15). Ich klasycznie włoskie i francuskie barokowe formy zostały „zmiękczone” opracowanym przez chińskich rzemieślników detalem (il. k). Głównym architektem i pomysłodawcą był Giuseppe Castiglione, wspierany przez francuskiego jezuitę Michela Benoist, który miał zaprojektować rozległe ogrody w stylu francuskim wraz z małą architekturą

cesarza (1665). Tekst Attireta w materii ogrodów cesarskich poniekąd uzupełnia relacja Stauntona (1797), jako że posłów angielskich ulokowano w pawilonie bezpośrednio sąsiadującym z ogrodami w Jehol, które mogli zwiedzić. Zachowało się sporo przekazów ikonograficznych dotyczących Yuanmingyuan, zarówno europejskich, jak i chińskich miedziorytów, oraz cykl malowideł na jedwabiu z 1744 r. – *Czterdzieści widoków z Yuanmingyuan* (Paryż, Bibliothèque Nationale, inna wersja w Muzeum Pałacowym, Pekin). Zob. bibliografię w: Samoyault-Verlet 1994, s. 51, przyp. 36.

i inżynierią wodną¹⁷⁸. Liczne kontrybucje wnieśli także inni konsultowani jezuiti: Ignatius Sickelpart i Jean-Denis Attiret (dwaj nadworni malarze cesarza Qianlonga, pierwszy z nich był od 1768 r. dyrektorem Cesarskiej Akademii Malarstwa, drugiemu nadano tytuł mandaryna), Gilles Thébault, Fernando Bonaventura Moggi (floreński malarz i rzeźbiarz, budowniczy kościoła św. Józefa w Pekinie, dekorowanego m.in. przez Castigliona) i botanik Pierre d'Incarville¹⁷⁹.

W tym imponującym kompleksie nie zabrakło wzorowanych na wersalskich prawdziwych „jardins de plaisance”, zdobnych w wymyślne fontanny i geometryczne boskiety, obfitujących w iluzjonistyczne perspektywy widokowe. Taka forma ogrodu była niebywale „egzotyczną” dla Chińczyków nie znających ani innych ujęć wody, niż tylko naturalne, ani też topiarów – strzyżonych geometrycznie drzew, ani prostolinijnych układów przestrzennych¹⁸⁰. Prace koncepcyjne nad kompleksem ogrodowym rozpoczęto w 1747 r., a już cztery lata później ukończono pierwszą budowlę z fontanną w europejskim stylu – Xieqiqu. Jednym z piękniejszych założeń tego kompleksu był dwukondygnacyjny Belweder (Fangwaiguan), wzniesiony w 1759 r., podobnie jak sąsiadujący z nim monumentalny portyk Ptaszarni (Yangquelong), o wnętrzach dekorowanych pejzażami w guście europejskim pędzla Attireta i Castigliona. W roku 1783 wybudowano imponujące obserwatorium astronomiczne (Yuanyingguan), którego ruiny należą dziś do najlepiej zachowanych pozostałości owej chińskiej Arkadii. Znalazł się tam również murowany labirynt (Huanghuazhen), jakiego zażądał Qianlong, argumentując: „jeśli zachodni barbarzyńcy mogą cieszyć się chińskimi pagodami, to on równie dobrze może mieć własny labirynt – rzecz w Chinach nieznana”¹⁸¹. Konstrukcja ta powstała w latach 1756–1759, stając się jednym z kamieni milowych w dziejach Starego Pałacu Letniego, którego rozbudowa za czasów Qianlonga postępowała dość szybko. Historia tego niezwykłego labiryntu pozostaje piękną ilustracją europejsko-chińskich związków artystycznych (il. 1). Qianlong mógł słyszeć o wszechwładnie panującej w Europie modzie *chinoiserie*, której wedle przekazywanych mu relacji hołdowali wszyscy władcy i ich dwory. Jednakże jedyną z historii europejskich, która prawdziwie oczarowała chińskiego monarchę, była wersalska baśń o wcielonym słońcu. Cesarz żywił autentyczny podziw dla Ludwika

¹⁷⁸ Autorstwo projektów „pałaców europejskich” przypisuje się Castiglione’emu; zob.: Pirazzoli-t’Serstevens 1989, s. 21–24. Szerzej na ten temat zob. wyczerpujące opracowania: Danby 1950; Schulz 1966; Pirazzoli-t’Serstevens 1987; Chiu 1999 i 2000; Wong 2001.

¹⁷⁹ Zob. m.in.: Loehr 1963a; Loehr 1963b; Schulz 1966; Loehr 1972.

¹⁸⁰ Bibliografia dotycząca ogrodów chińskich, ich dziejów, reguł kształtowania i filozoficzno-historycznych uwarunkowań jest niezmiernie obfita, tak w literaturze zachodniej, jak i w azjatyckiej i przytaczanie jej przekroczyłoby znacznie ramy niniejszej pracy. Z tego względu autorka odwoła się do zestawienia literatury w językach zachodnich sporządzonego przez François Louisa: Louis 2007. Tam obszerna bibliografia tematu.

¹⁸¹ Cyt. za: kat. wystawy, London 2004, s. 343.



1. *Labirynt żółtych kwiatów* (Huang Hua Zhen) cesarza Qianlonga, Yuanmingyan, Pekin.

XIV i jego słynnej rezydencji, którą zapragnął sobie choć częściowo przybliżyć. Znamienna dla chińskiej mentalności jest wrażliwość na naturę, stąd też władcę fascynował europejski sposób jej kształtowania. Długie perspektywy i ujęte w karby ciągi wodne ogrodów wersalskich – obraz nieskończoności w genialnej wizji Le Nôtre'a – poznawane dzięki europejskim sztychom, wywarły na nim wielkie wrażenie. Spośród wszystkich arcydzieł ówczesnej sztuki ogrodowej, najpiękniejszym z wersalskich boskietów Wielkiego Stulecia zgodnie okrzyknięto ukończony około roku 1675 zielony labirynt, wspólne dzieło Le Nôtre'a i Le Brun'a, wyimaginowane, a później opisane piórem Charlesa Perraulta; dokąd Bossuet miał zwyczaj prowadzić Delfina¹⁸². Zdobilo go trzydzieści dziewięć fontann z ołowianymi figurami z bajek Ezopa; sam autor też został uhonorowany posągiem;

¹⁸² Oddajmy głos pomysłodawcy i autorowi opisu: „Entre tous les bocages du petit Parc de Versailles, celui qu'on nomme le labyrinthe est surtout recommandable par la nouveauté du dessin et par le nombre et la diversité de ses fontaines. Il est nommé labyrinthe parce qu'il se trouve une infinité de petites allées tellement mêlées les unes aux autres, qu'il est presque impossible de ne pas s'y égarer” („Spomiędzy wszystkich gajów małego Parku Wersalskiego ten, który zowią labiryntem, zaleca się zwłaszcza swą nowością rysunku oraz ilością i różnorodnością swoich fontann. Nazywany jest labiryntem, ponieważ jest tam nieskończona ilość małych ścieżek tak pomieszanych jedne z drugimi, że niemal niemożliwym jest, aby się tam nie zgubić”, Perrault 1677, s. 6). Zob. ryciny w: kat. wystawy Paris 2003b.

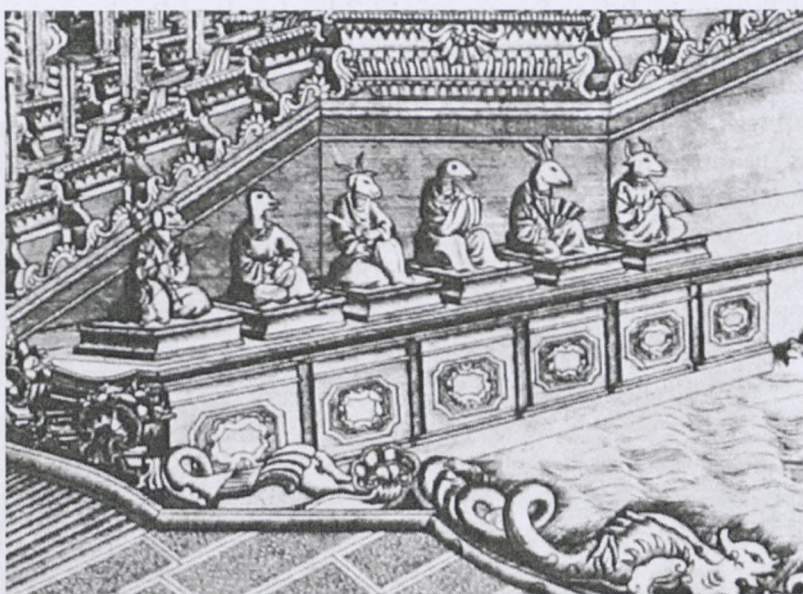
u wejścia stała figura Amora. Ilustracje Sebastiena Le Clerca towarzyszące opisowi labiryntu (Perrault, Le Clerc 1677, 1679) cieszyły się ogromną popularnością i były wielokrotnie edytowane. „Labirynt żółtych kwiatów” Qianlonga stanowił w pewnym stopniu odbicie niewątpliwie znanego mu z rycin wersalskiego boskietu.

Stworzone przez Castigliona pałace nigdy jednak nie służyły celom mieszkalnym, a wyłącznie ekspozycyjnym. Chińscy władcy, poznając osiągnięcia i potęgę europejskiej cywilizacji, zaśmiewali się do rozpuku na wieść, że w zachodnich krajach za najodpowiedniejszą kondygnację mieszkalną królów i księżąt uznaje się piętro, czyli *piano nobile*. Z chińskiego punktu widzenia mieszkanie na wysokości to proceder niebezpieczny i bardzo męczący, ze względu na konieczność codziennego pokonywania schodów. Rozlokowane na brzegu jeziora Kunming nieistniejące już dziś pałace zdobione były dekoracjami wyłącznie europejskiej proweniencji i takimż wyposażeniem. Były wypełnione „zachodnimi osobliwościami” w stopniu wręcz utrudniającym poruszanie się, jak opisał to francuski jezuita François Bourgeois¹⁸³. Składowano tam m.in. nieznanne w Chinach lustrzane i szklane tafle okienne, rój prezentów i różnorodnych machin, w tym tak lubiane przez chińskich władców zegary i automaty – częsty podarek europejskich dworów. Już w 1689 r. cesarz Kangxi ustanowił Biuro Samobijających Dzwonów (Zimingzhongchu), cesarską pracownię zatrudniającą przy wyrobie zegarów Europejczyków i chińskich rzemieślników. Spod ich rąk na potrzeby cesarza wychodziło rocznie nawet 190 kunsztownych czasomierzów. Największy zachwyty budziły te, których mechanizmy były rozbudowane o poruszające się automaty¹⁸⁴. Podobną relację o niesłychanej ilości europejskich przedmiotów widzianych w rezydencji szoguna Nobunaga Oda w roku 1569 pozostawił jezuita Luís Fróis¹⁸⁵. Największą z tych budowli, obdarzoną poetycką nazwą Pałacu Spokojnego Morza, poprzedzały ogromne podwójne schody w podkowie, front zdołały jońskie kolumny, ale wygięty dach pozostał typowo chiński. W centrum założenia honorowe miejsce zajmowała unikatowa

¹⁸³ List do przyjaciela Louisa-François Delatour z 1786 r., cytowany w: Malone 1934, s. 160. Zdziwienie Brytyjczyków, wkraczających w 1860 r. do Starego Pałacu Letniego, wzbudziła przepyszna karetka, którą w darze od Jerzego III przywiózł cesarzowi lord Macartney w 1792 r. Qianlong uznawszy, że jest bardzo niewygodna, nigdy nią nie jeździł i stała pokryta kurzem w jednym z europejskich pałaców, traktowana jako rodzaj trofeum, trybutu z odległych krain. Zob.: kat. wystawy, London 2004, s. 340.

¹⁸⁴ Rzadką możliwość prezentacji działania podobnego zegara-automatu z ok. 1790 r. daje Peabody Essex Museum, tym bardziej wyjątkową, że ongiś ruch tego mechanizmu mógł oglądać tylko sam chiński cesarz, zob.: <http://www.pem.org/emperor/clock.html>.

¹⁸⁵ Były tam m.in. złożone kurdybany, zegary, lichtarze, przyrządy i zegary słoneczne, cenne szkła, etc. Będąc w większości prezentami od Portugalczyków, choć także od szukających protekcji japońskich wasali, zapelniały kilkanaście skrzyń, w opisie jezuita podobnych do wyrobów portugalskich, być może nambanowych. Zob. Schurhammer, Voretzsch 1926, s. 15.



m. Figury zwierząt z zegara wodnego Wielkiej Fontanny (Dashuifa) w kompleksie pałaców europejskich w Yuanmingyuan, fragment ryciny Yi Lantai, Chiny, 1783–1786.

Wielka Fontanna (Dashuifa) z brązowymi figurami dwunastu zwierząt z chińskiego zodiaku – il. m, będąca jednocześnie klepsydrą wodną, naprzeciw której znalazł się cesarski tron dla kontemplacji widoku (Guanshuifa). Wszystkie te arcydzieła sztuki hydraulicznej stworzył na życzenie Qianlonga Michel Benoist. Wewnątrz pałacu zaprojektowano długi Hol Gobelinów specjalnie dla pomieszczenia cyklu sześciu tapiserii z Beauvais, znanego jako druga „suite chinoise” według kartonów Bouchera, wysłanego Qianlongowi przez Ludwika XV w 1759 r.¹⁸⁶ Jego znamienity dziad i poprzednik na tronie Francji również ofiarował był cesarzowi Kangxi pierwszy cykl tapiserii z Beauvais, znany jako *Histoire de l'empereur de la Chine*. Jak podaje Sullivan, w holu tym zawieszono także pełnopostaciowe wizerunki francuskich piękności z dworu Ludwika XV, wykonane w manufakturze Gobelinów¹⁸⁷. Wspomniane *chinoiseries* były dla Chińczyków z pewnością wyrazem „egzotyczności” kultury europejskiej i wszelkich *européries*, chociaż nie znamy bezpośredniej opinii władców o nich.

Dziś tylko rozrzucone kamienie świadczą o przepychu tego miejsca – jedyne ślady po astronomicznym Obserwatorium Bezmiernego Oceanu (Yuanyingguan),

¹⁸⁶ Gruber 1999, s. 244. W kolekcji Caisse nationale des Monuments Historiques znajduje się do dziś jedna z czterech francuskich tapiserii, przywiezionych w 1860 r. ze Starego Pałacu Letniego jako łup wojenny. Kat. wystawy, Versailles 2004, s. 222. Na temat „chińskich” tapiserii z Beauvais zob.: Jarry 1977.

¹⁸⁷ Sullivan 1973, s. 67–68.

Wielkiej Fontannie, Pałacu Symetrycznej i Zdumiewającej Przyjemności i wielu innych (il. 16). Europa, która przyczyniła się do powstania tego kompleksu, także go zniszczyła, ręką angielskich pułków pod komendą lorda Elgina¹⁸⁸. Los nie oszczędził tego kapitalnego świadectwa wzajemnej wymiany idei i rzeczy, jaką był w istocie Yuanmingyuan. Cały kompleks rezydencji, zarówno parterowa, drewniana zabudowa pawilonów cesarskich, wielkiej biblioteki, jak i kamienne budowle „europejskie” zostały barbarzyńsko zdewastowane i spalone przez wojska francusko-angielskie w drugiej wojnie opiumowej w 1860 r. (il. n). Naoczni świadkowie ze zgrozą opowiadali, jak pijana soldateska próbowała nieudolnie gasić pierwsze pożary zrywając ze ścian gobeliny, kapiącymi od klejnotów szatami ze złoto-głównia, cesarskimi jedwabiami, a wszystko to w iście piekielnym harmiderze wrzeszczących wniebogłosy ptaków uwięzionych w złotych klatkach. Atmosfery horroru dopełniały dźwięki uruchomionych wcześniej setek cesarskich zabawek-automatów, którymi całą noc zabawiali się żołnierze – dzwonki i zgrzyty mechanicznych cymbalistów i werblistów, bicie kurantów, trele sztucznych ptaków... Rezydujący większą część roku w Yuanmingyuan cesarz Xianfeng zdążył ujsć wraz z dworem, pozostawiając jednak pełne, bieżące wyposażenie pałaców wraz z bezcennymi zbiorami artystycznymi i bibliotecznymi, gromadzonymi od pokoleń. Wystarczyło kilka październikowych dni, by obrócić w gruzy i całkowicie splądrować ogromny obszar tych trzydziestu sześciu zaczarowanych pałaców i ogrodów¹⁸⁹. Towarzyszący wyprawie fotografowie zdołali utrwalić ocalałe z pożarów kamienne ruiny Xiyang Lou (il. 17), ale z cesarskich arcydzieł tradycyjnej architektury drewnianej pozostały jedynie popioły¹⁹⁰. Najbardziej przejmującym świadectwem tej wojny, po raz pierwszy w historii ukazującym szerokiej publiczności za pomocą nowego medium rozmiar zniszczeń i tragizm pobojozisk były fotografie Felixa

¹⁸⁸ Ósmy Earl of Elgin and Kincardine (James Bruce 1811–1863) był synem Thomasa Bruce’a, wsławionego rabunkiem marmurów z Partenonu. Karierę zaczął jako gubernator Jamajki, przez wiele lat był generalnym gubernatorem Kanady, w uznaniu jego zasług dla korony brytyjskiej mianowano go w 1862 r. wicekrólem Indii. Zrównanie z ziemią cesarskiej rezydencji miało być odwetem za zamordowanie angielskich posłów, którym gwarancję nietykalności dał ówczesny rząd chiński. Opis tych wydarzeń daje naoczny świadek: Varin 1862, s. 267, *passim*. Zachowało się bardzo wiele wydanych drukiem relacji z interwencji wojsk sprzymierzonych w 1860 r.: zob. np.: Wolseley 1862, s. 214–288.

¹⁸⁹ Do pierwszych grabieży i pożarów doszło po wkroczeniu oddziałów francuskich. Gdy dołączyły do nich wojska brytyjskie, rozdzielono pomiędzy żołnierzy znalezione w skarbcach złoto, a na pospiesznie zorganizowanych aukcjach sprzedano za bezcen większość wyposażenia. „Kupiłem wiele przepięknych kamieni z nefrytu, a także naszyjnik z najlepszego zielonego nefrytu wysadzany rubinami, który, jak potwierdza to dołączona doń kartka, był jako pewne ofiarowany Cesarzowi przez słynnego wodza Tatarów” – pisał generał Hope Grant. W dziesięć dni później z rozkazu lorda Elgina spalono doszczętnie rozgrabione już wówczas i zniszczone rezydencje.

¹⁹⁰ Zob. zdjęcia w znakomitym opracowaniu: Thirier 1998.



n. Godefroy Durand, *Grabież pałaców europejskich w Yuanmingyuan przez wojska anglo-francuskie*, litografia.

Beato¹⁹¹. Ostro potępił ten akt barbarzyństwa Victor Hugo w prasie francuskiej. W latach późniejszych odbudowano część pawilonów, ale już na znacznie mniejszym obszarze. Po raz wtóry letnią siedzibę dworu splądrowały i zniszczyły te same wojska w 1900 r. Yuanmingyuan już nigdy nie podźwignął się do dawnej świetności. Odrestaurowano jedynie najmniej uszkodzony kompleks budynków i świątyń na północnym brzegu jeziora Kunming i w tych kształtach Stary Pałac Letni zachował się do dziś. Pozostałości „zachodnich dworów” rozciągają się na powierzchni ponad 7 ha, w w dawnym Ogrodzie Wiecznej Wiosny (Changchun Yuan), jednym z trzech składających się na obszar Letniego Pałacu władców z dynastii Qing.

Tworzone przez ponad 150 lat założenie pałacowo-ogrodowe w Yuanmingyuan pozostawiono nieodbudowane, jako wiekuiste *memento* barbarzyńskiego imperializmu, który złamał dziewiętnastowieczne Chiny¹⁹². Można z całym przekonaniem przyznać, iż zespół pałaców europejskich był najpiękniejszą *europérie*, jaka kiedykolwiek powstała w Chinach, świadectwem „egzotycznego smaku” władcy i jego pasji poznawczej, a także sumą chińskich fantazji na temat Europy. Jako pewnego rodzaju spóźniona odpowiedź na Trianon de Porcelaine, kompleks ten znacznie przewyższył go skalą i rozmachem założenia. Jednocześnie – paradoksalnie – były te pałace świadectwem jakże silnie zakorzenionego w mentalności chińskiej sinocentryzmu, widocznym znakiem panowania cesarza nad światem – nad niejednym i nie tylko chińskim światem.

Analogicznie należałoby rozważyć zachowany album z czternastoma portretami Yongzhenga, malowanymi barwnym tuszem na jedwabiu (1723–1735, Muzeum Pałacowe, Pekin). Cesarz zdaje się być tam uczestnikiem swoistej maskarady, każdorazowo występując w odmiennym wcieleniu (konfucjańskiego uczonego, wędrownego mnicha buddyjskiego, taoistycznego nieśmiertelnego, medytującego tybetańskiego lamy itp.), bądź przebraniu (perskiego wojownika, tureckiego paszy i europejskiego arystokraty). Na jednej z plansz odziany z europejska, nosząc wysoką perukę, Yongzheng śmiało atakuje trójzębem tygrysa, dowodząc swej zręczności i odwagi. Przesłaniem płynącym z tych wizerunków, jak dowiódł Ming Wilson¹⁹³,

¹⁹¹ Zob. zdjęcia tego pierwszego fotografa wojennego w: kat. wystawy, Santa Barbara 1999.

¹⁹² Państwowe chińskie konsorcjum China Poly Group pozyskało w latach 2000–2003 trzy brązowe głowy zwierząt z zaginionych posągów zdobiących Wielką Fontannę. Udostępnione publiczności w następnym roku, stały się ważkim argumentem w rozpoczętej w 2004 r. ogólnochińskiej dyskusji nad celowością odbudowy wpisanych na listę UNESCO ruin Yuanmingyuan. Czwartą i piątą głowę – świni i konia, zakupił i ofiarował państwu chiński milionier z Makau, Stanley Ho. 25 lutego 2009 r. dwie kolejne głowy – królika i szczura – pochodzące z kolekcji Yves’a Saint-Laurenta, zostały sprzedane w gorącej atmosferze w Paryżu na aukcji Christie’s.

¹⁹³ Wilson, *Chinese Fantasies of Europe* w: kat. wystawy, London 2004, s. 340–346. Przy całej słuszności tego wywodu, Yongzheng musiał rzeczywiście zetknąć się z ideą tak modnej w Europie maskarady, z pewnością przekazaną mu przez jezuitów. Por.: kat. wystawy, London 2005, s. 242–243, il. 167, s. 248–249.

była potrzeba legitymizacji władzy mandżurskiego cesarza z nowej, jeszcze nie okrzepłej na tronie dynastii. Syn Nieba rządził wszak w Chinach nie tylko siłą, ale także cnotą. Jest nią w równym stopniu dzielność, co mądrość, prawość, miłosierdzie i inne zalety – intelektualne, duchowe, magiczne i fizyczne, które ukazano na sposób alegoryczny we wspomnianych portretach z albumu, rozciągając władzę cesarza na wszystkie strony znanego Chińczykom świata. Posługiwanie się schematem maskarady w dworskich portretach Qingów, odmiennie niż w sztuce europejskiej, służyło więc głównie celom politycznym. Samo przebranie nie miało konotacji dworskiej gry. Występując w roli konfucjanisty mandżurski cesarz Yongzheng potwierdzał swą chińską tożsamość, klasyczne wykształcenie, dobry smak i synowską pobożność. Qianlong jako bodhisatwa Manjuśri ukazywał się w roli uniwersalnego władcy. Wizerunki cesarzy polujących konno, bądź zbrojnych na czele pułków, będąc aluzją do cnót wojennych, potwierdzały z kolei ich mandżurską tożsamość¹⁹⁴.

Innym świadectwem europejskich fascynacji jest zaskakujący wizerunek młodej kobiety ukazanej w bogatej zbroi europejskiej i z regimentem w rękę (National Palace Museum, Taipei) (il. 18). Identyfikacja modelki jest do dziś sporna, tradycyjnie określa ją się jako ulubioną konkubinę Qianlonga, Rongfei. Bardziej prawdopodobne jednak jest, iż portret przedstawia ujgurską księżniczkę Iparhan, legendarnej dzielności potomkinię Abak Hodży, uczestniczkę wojen ujgursko-mandżurskich w połowie XVIII w., zakończonych podbojem wschodniego Turkiestanu przez Chiny. Ujęta w boju, ofiarowana cesarzowi, nigdy nie odpowiedziała na jego uczucie, dokonując w smutku resztę krótkiego żywota z dala od ojczyzny. Jako, że Rongfei (imię nadane na dworze cesarskim) również była Ujgurką z klanu Hodża, już w XIX wieku zaczęto mylić obie postacie, a w następnym stuleciu zmitologizowana opowieść o muzułmance Rongfei-Xiangfei (Pachnącej Konkubinie) stała się bardzo popularna. Wykonany całkowicie w europejskiej konwencji, ten olejny portret przypisywany Castiglione'emu miałby być aluzją do zasług militarnych ujgurskiej rodziny Rongfei, a zarazem przejawem dość niezwykłego stosunku Qianlonga do kobiet¹⁹⁵. W dworskich portretach

¹⁹⁴ O maskaradach Yongzhenga i Qianlonga, także w kontekście ich doświadczeń europejskich zob.: Wu 1995.

¹⁹⁵ W patriarchalnym społeczeństwie chińskim ściśle określone konfucjańską tradycją miejsce kobiet było stałe i niezmienne, bez względu na ich rangę społeczną. Niezależna Iparhan, czy ulubiona Rongfei, obie muzułmanki, a więc obce chińskiej tradycji, zostają tu utożsamione z pierwiastkiem aktywnym i przedstawione w męskim przebraniu, z dala od obowiązków, jakie niosła ich ranga (władcy chińscy widywali swe konkubiny sam na sam wyłącznie nagie, w przepisanym ceremoniałem okolicznościach). Swobodę ich częściowo tłumaczy nie-chińskie pochodzenie i zapewne określona osobowość, ale może również, przy całej ostrożności tej supozycji, chęć pewnej „europeizacji” kobiecego dworu ze strony Qianlonga. Wilson dorzuca jeszcze bardzo popularne w Chinach opowieści o dzielnych kobietach wyruszających na wojnę w męskim przebraniu (np. historia Mulan), jako możliwe do odczytania źródło obrazu (kat. wystawy, London 2004,

i scenach rodzajowych Castiglione osiągnął niezwykle stopień europeizacji chińskiego dworu, czego przykładem może być scena w jednym z pałaców w Yuanminyuan z damami grającymi w warcaby (il. 20), czy inny portret Rongfei, utrzymany w duchu sentymentalnego rokoka (il. 19). Mimo, iż obrazy te przypisywane są słynnemu Włochowi, dziś możemy jedynie potwierdzić, że namalował je artysta obeznany z zachodnią sztuką. W rzeczywistości nie znamy ani przedstawionych na nich postaci, ani szczegółowego kontekstu, w jakim te portrety powstały.

Moda na europejską egzotykę, choć zasadniczo związana z dworem cesarskim, ogarnęła także arystokratyczne rody stolicy. Będąc zjawiskiem całkiem różnym od *chinoiserie*, przede wszystkim z uwagi na brak generalnego zasięgu i artystycznej recepcji, przejawiała się w nader interesujący sposób w docenianiu i pozyskiwaniu europejskich mebli, wyrobów rzemiosła artystycznego, zwyczajowo poszukiwanych zegarów, szkielek i zwierciadeł, a także – wysoko cenionych – tkanin. Świadectwem tej fascynacji jest różnorodność przedmiotów i europejskich produktów opisanych na kartach słynnej powieści Cao Xueqin (1715?–1763) *Sen w czerwonym pawilonie (Hongloumeng)*, powstałej w połowie lat 50. XVIII w.¹⁹⁶

Karykaturalną już natomiast *europérie* jest kamienny statek, zwany „Statkiem do Bankietów”, do dziś zacumowany przy północno-zachodnim brzegu jeziora Kunming. Ta kopia parowca z marmuru, mierząca 37 m długości, została wykonana na polecenie cesarzowej wdowy Cixi w roku 1888, ze środków pierwotnie przeznaczonych na odbudowę floty wojennej. Ekscentryczna cesarzowa, nie wahała się nawet występować przed swymi gośćmi przebrana za boginię Guanyin, miała w zwyczaju spożywać na pokładzie posiłki i wydawać przyjęcia (il. 21). Zachodnie nowinki przyjmowały się w Chinach w sposób dość oryginalny, o czym świadczy zdjęcie wykonane na jeziorze Beihai w Zakazanym Mieście przez fotografa Thomasa Childa, znane z ilustracji w dzienniku „The Graphic” z 1894 r. (il. 22).

Wymiana między Wschodem a Zachodem dotyczyła w równym stopniu rzeczy, co idei. Wystarczy wspomnieć tu, że Cesarskie Biuro Astronomiczne w Pekinie powołał cesarz Shunzhi na wzór Królewskiej Akademii Nauk Ludwika XIV, mianując jego dyrektorem Johanna Adama Schalla (1665). Kangxi poszedł konsekwentnie dalej, wysyłając w drogę powrotną do Europy w 1693 r. francu-

s. 344). W końcu XVII w. obyczaje portugalskich kobiet z Makau, uznawanych za swobodne, opisał uczony chiński Qu Dajun w poważnej publikacji *Guangdong Xinyu*, czyli *Nowe opowiadania z Guangdong*, wydanej ok. 1700 r. Zwraca m.in. uwagę na ważną pozycję kobiet zarządzających domowymi finansami, pozwalającą im dziedziczyć ojcowiznę. „Mężczyznom nie pozwala się tam na stosunki pozamałżeńskie” pisze Qu, dodając opis bezlitosnych egzekucji przyłapanych na tej zbrodni (cyt. za: kat. wystawy, London 2004, s. 346). Złe akurat w tej materii informacje uczonemu musiały przerazić chińskich czytelników, przywykłych do wielożeństwa i konkubinatu, dobrze świadczących o randze i zamożności pana domu. Por.: Adamczak 2001.

¹⁹⁶ Zob.: Pirazzoli i Serstevens 2007, s. 159.

skiego jezuitę Joachima Bouveta w celu sprowadzenia artystów i uczonych rozmaitych specjalności. Mieliby oni pomóc cesarzowi w uformowaniu akademii na wzór francuski, służącej rozpowszechnianiu w Chinach europejskiej nauki. Między innymi wówczas przybył z Bouvetem Gherardini i świecki brat Charles de Belleville, utalentowany malarz, rzeźbiarz i architekt. Gherardini pozostawił po sobie portrety Kangxi i dwóch jego konkubin, a także jako zdolny freskant ozdobił quadraturą jezuitski kościół Zbawiciela w Pekinie, zaprojektowany przez de Belleville'a¹⁹⁷. Przed wyjazdem do Chin każdemu z Europejczyków powierzono z kolei zadanie studiowania określonego zakresu chińskiej wiedzy, by móc ją spożytkować w Europie. O ich raportach, a także tłumaczeniach chińskich i mandżurskich tekstów, mogących być pomocnymi w rozwoju francuskiej nauki i sztuki napisał sam Bouvet, kreśląc literacki portret Kangxi¹⁹⁸. Kapitalną rolę w dziejach wymiany wiedzy odegrała na przełomie wieków publikacja Louis Le Comte'a, podobnie jak wcześniej dzieła Nieuhoffa i Kirchera wyznaczająca na długie lata standardy poznania Chin. Korzystał z niej jeszcze Jean-Baptiste du Halde w swoim pomnikowym opisie Niebiańskiego cesarstwa¹⁹⁹. Zainteresowanie zachodnią perspektywą w Chinach wzrosło w XVIII wieku po opublikowaniu w 1729 r. w Pekinie *Shixue jingyun* (drugie wydanie – 1735), chińskiego ilustrowanego tłumaczenia i adaptacji traktatu Andrei Pozza *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Z kolei słynna chińska encyklopedia – standardowy leksykon cesarskiej Akademii, nazwany ku czci swego inicjatora *Kangxi Zidian* („Słownik Kangxi”, wydany na mocy edyktu cesarskiego w latach 1710–1716) – poznana dzięki jezuitskim publikacjom, oddziaływała m.in. na Leibniza i francuskich encyklopedystów.

Wielcy władcy z dynastii Qing zazwyczaj otwarcie podchodzili do kwestii wymiany wiedzy. Kangxi z sukcesem studiował nauki europejskie – arytmetykę, geometrię euklidesową i filozofię, będąc przekonany o ich użyteczności dla swego kraju²⁰⁰. Był też pierwszym chińskim władcą, który opanował sztukę gry na europejskim instrumencie – wykonywał utwory na ofiarowanym mu przez jezuitów klawesynie. Jego syn i następca, długo pozostający w cieniu ojca Yongzheng o wiele lepiej czuł się jako kolekcjoner i mecenas sztuki. I choć interesował się w znacznie mniejszym stopniu zachodnią nauką, redukując do minimum liczbę cudzoziemców pracujących na dworze, pozostawił specjalistów niezbędnych przy konstrukcji przyrządów astronomicznych, zegarów, realizacji dworskich

¹⁹⁷ O twórczości europejskich artystów i jej bezpośredniej recepcji na cesarskim dworze zob.: Schulz 1966, s. 11–16; Loehr 1972, s. 34.

¹⁹⁸ Bouvet 1697b, s. 197–199, 247–250.

¹⁹⁹ Le Comte 1696; du Halde 1735.

²⁰⁰ Kat. wystawy, Versailles 2004, s. 46; 75–82; Landry-Deron 1995.

spektakli oraz kilku malarzy, z Castiglionem na czele. Qianlong, nie utrudniając dostępu do chińskich źródeł i samemu interesując się zakresem poznania dostępnym Europejczykom, wypytywał Michela Benoist nie tylko o sztukę i naukę naszego kontynentu, ale i o inne części świata, w tym o Amerykę²⁰¹. Ten mandżurski władca marzący o wskrzeszeniu dawnej potęgi Chin, miłośnik tradycji, esteta wykształcony na klasykach, wybitny kolekcjoner starożytnych brązów chińskich i wyrafinowany koneser sztuki, najszerzej rozwinął współpracę z przybyszami z Zachodu, wykorzystując jednak bezwzględnie całość poznanej wiedzy i ich umiejętności do budowania silnego wizerunku własnego i cesarstwa. Na autokratyczny gust władcy, regularnie odwiedzającego pracownie artystów i nie pozostawiającego im żadnej swobody, uskarżał się w listach sam Attiret; znany jest cytat z jego korespondencji: „Wszystko, co malujemy, jest zarządzane przez cesarza. Wykonujemy najpierw rysunki, on je ogląda, każe zmieniać, poprawiać, jak mu się tylko podoba. Bez względu na to, czy korekta jest dobra, czy zła, trzeba się z nią pogodzić, nie śmiejąc rzecz ani słowa”²⁰². Nawet ten szczególny rodzaj więzi łączącej ulubionego artystę z jego wielkim mecenasem zawodził, gdy rzecz dotyczyła pryncypiów – w dobie antychrześcijańskich prześladowań Castiglione ośmielił się aż trzykrotnie osobiście interweniować u cesarza, prosząc o życie współbraci; Qianlong ustąpił tylko za pierwszym razem. Sam sędziwy i zasłużony Pedrini koniec życia spędził w więzieniu.

Mimo ogromnego wkładu artystów-misjonarzy w proces wymiany artystycznej na przestrzeni ponad dwustu lat, rzeczywiste rezultaty tych działań są jednak, obiektywnie rzecz biorąc, zadziwiająco niewspółmierne do czynionych wysiłków i poniesionych trudów. Przybywając na dwór cesarski zostawali tam na zawsze, służąc konsekwentnie kolejnym władcom i spełniając wszystkie ich kaprysy. Qianlong nie pozwolił powrócić nikomu. Wpływ zachodniej sztuki utrzymywał się w zasadzie wyłącznie w środowisku malarzy związanych z dworem cesarskim. Najbardziej widoczny w osiemnastowiecznych realizacjach, był absolutną i wyłączną emanacją gustu Qianlonga. Mimo tej słabej recepcji zachodniego malarstwa w oficjalnej sztuce chińskiej pewne jego zdobycze dotarły do niższych szczebli zawodowych malarzy-rzemieślników, gdzie utrzymały się do czasów współczesnych²⁰³. Właściwie jedynym okresem w dziejach, kiedy *literati* poważnie traktowali sztukę Zachodu, europejska kultura była pilnie studiowana, a niektórzy oświeceni chińscy intelektualiści szukali u jezuitów wsparcia i przywództwa, była końcowa faza epoki Ming. Po przywróceniu stabilnych rządów przez dynastię mandżurską w Chinach nie śmiano już tak blisko wiązać się z cudzoziemcami. Ponadto,

²⁰¹ Loehr 1972, s. 38.

²⁰² Cyt. za: Watson, Ho 1995, s. 1.

²⁰³ Zob. szczegółowo: Kobayashi 2005 i następne rozdziały niniejszej książki.

w oczach Chińczyków zachodnie malarstwo miało jeden wielki defekt, który malarz Zou Yigui podsumował: przybysze z Zachodu, choć utalentowani w geometrii, a więc doskonale przedstawiający światło i cień (yin-yang) oraz odległości (blisko-daleko), a których obrazy są tak różne od chińskich, nie mają wcale „maniery pędzla”, techniki najważniejszej dla malarstwa chińskiego. Chociaż są zdolni, pozostają jedynie prostymi rzemieślnikami (*chiang*) i nie mogą być nazywani malarzami²⁰⁴. Istota malarstwa według pojęć mieszkańców Dalekiego Wschodu zdecydowanie wykracza poza czysto techniczną sprawność, czy wyobraźnię i artystyczny temperament, będąc głęboko zakorzenioną w intelektualnym przeżyciu, którego tylko zewnętrzną emanacją jest bezbłędny dukt pędzla (ujmując to najprościej, z krzywdą dla poziomu estetycznych emocji i wrażeń towarzyszących tam twórcy i odbiorcy)²⁰⁵. W okresie od Kangxi do wojen opiumowych Chiny w zasadzie mogły już pozwolić sobie na ignorowanie kultury europejskiej. Zachodnia myśl była prawie nieznaną, chrześcijaństwo mocno trzymano w ryzach, a technologia i sztuka Zachodu ograniczyły się do zaspokojenia osobistych i dworskich potrzeb Qianlonga. Jezuici przybyli do kraju o wyrafinowanej kulturze stojącej na bardzo wysokim poziomie, która to wysublimowana kultura, jak słusznie powiedziano, wzięła w końcu od Zachodu to tylko, co chciała, a czego nie chciała, to odrzuciła, włączając w to wysiłki misjonarzy²⁰⁶.

4.7. Periodyzacja mody chińskiej w Europie

Erich Köllmann wyróżnia trzy okresy w modzie na *chinoiserie* w dekoracji wnętrz, zastrzegając płynność granic tych podziałów, często nakładających się na siebie²⁰⁷. Podział na dwie główne fazy proponuje Madeleine Jarry²⁰⁸. Trzy fazy mody chińskiej w najszerszym przedziale chronologicznym, poczynając od końca XVI wieku aż po wczesny wiek XX, uwzględnia Olivier Impey, wprowadzając w swojej periodyzacji osobną kategorię stylową „rokokowej *chinoiserie*”²⁰⁹; podobnej klasyfikacji dokonuje Hugh Honour²¹⁰.

Pierwszą fazą jest stosunkowo bierny „okres naśladowczy”, przypadający według periodyzacji Köllmana na lata około 1670–1730, charakteryzujący się

²⁰⁴ Zong Baihua, *Świadomość przestrzeni wyrażana w chińskiej i zachodniej technice malarstwa* w: Zemanek 2007, s. 289–298.

²⁰⁵ Zob. wybór tekstów w: Zemanek 2007.

²⁰⁶ Mungello 2005, s. 59–75.

²⁰⁷ Köllmann 1954, s. 439–443.

²⁰⁸ Jarry 1981, s. 12–14.

²⁰⁹ Impey 1977, s. 13–14.

²¹⁰ Honour 1961, s. 199–206.

możliwie najwierniejszym kopiowaniem oraz naśladowaniem wyrobów i motywów dalekowschodnich. Druga faza *chinoiserie*, trwająca do lat 60. XVIII w. jest jednym z ważnych aspektów stylu Ludwika XV, choć nie pokrywa się z nim całkowicie. Köllmann określa ją jako etap swobodnej fantazji, gdzie szeroko pojęty orientalizm przyjmuje coraz bardziej nierzeczywisty wymiar, rezygnując z jakichkolwiek konotacji etnograficznych. Powyższy podział i nomenklaturę zaproponował już Chisaburo Yamada²¹¹. Nieco inną chronologię stosuje Philipp von Württemberg. Ten ostatni przyjmuje dla pierwszej fazy „kopiowania i imitacji” przedział lat 1670–1720, a dla drugiej – „fazy swobodnej fantazji” – lata 1720–1760²¹². Trzeci okres *chinoiserie* przypada, zdaniem Köllmanna, na lata ok. 1760–1820 i określane jest jako romantyczny. Impey, wydłużając go do pierwszej połowy XX w. uwzględnia w jego obrębie dziewiętnastowieczny *Chinese revival* i *japonisme*, a także art-décowską fascynację „chińszczyzną” i nawrót zainteresowania sztuką Dalekiego Wschodu w latach po drugiej wojnie światowej. Dość obszernie zakreślają pojęcie *chinoiserie* autorzy katalogu berlińskiej wystawy *China und Europa*²¹³. Takich ram chronologicznych nie uznaje z kolei Johannes Franz Hallinger w swojej dysertacji, zdecydowanie przychyłając się do dyferencyjnej metody Köllmana²¹⁴. Trzeba pamiętać, że poza powyższą klasyfikacją generalną mamy do czynienia z lokalnymi falami powracającej sporadycznie mody chińskiej, jak choćby w okresie tzw. „drugiego rokoka”.

Powyższy podział nie zawsze bywa konsekwentny i w literaturze spotykamy różnorodną periodyzację dziejów chińskiej mody. W niemieckich opracowaniach tematu spotkać można wyodrębnioną kategorię „sentymentalnej *chinoiserie*”, z większym naciskiem położonym na wartościowanie, aniżeli na periodyzację²¹⁵. Willy Richard Berger rozwija tę klasyfikację, powołując się na dialektyczną polemikę osiemnastowiecznych intelektualistów i porównuje pojęcia uczuciowości i rokoka, preromantycznego sentymentalizmu i gustu chińskiego²¹⁶. Hugh Honour przychyliła się do klasyfikacji tradycyjnej, analizując *chinoiseries* pod kątem stylu jako barokowe, rokokowe i klasycystyczne (te ostatnie pokrywają się z grubsza z sugestią Köllmana), uwzględniając w osobnych rozważaniach specyfikę angielskich *chinoiseries*, jak i angielsko-chińskich ogrodów. Odnotowuje też okres odrodzenia mody na „chińszczyznę” po połowie XIX w. i zjawisko japonizmu²¹⁷. Reasumując, można uznać za właściwy trójfazowy podział chińskiej mody Köllmana,

²¹¹ Yamada 1935, s. 51–52.

²¹² Württemberg 1999, s. 40–41.

²¹³ Kat. wystawy, Berlin 1973, s. 7–10, 37–96.

²¹⁴ Hallinger 1996, s. 18.

²¹⁵ Zob. Eva Börsch-Supan w: kat. wystawy, Berlin 1973, s. 354.

²¹⁶ Berger 1990, s. 17.

²¹⁷ Honour 1961, s. 207–222.

z zastrzeżeniem przedłużenia ostatniego jej etapu do pierwszej ćwierci XX w. i taki podział zaadaptować dla potrzeb badań nad polskimi chinoiseriami.

W pierwszym okresie wiernego naśladownictwa twórcy nowo powstałego typu dekoracji inspirowali się dalekowschodnimi motywami, ignorując przy tym niezrozumiały w Europie i nader skomplikowany język symboli, cenili natomiast oryginalność samych rozwiązań formalnych. Kolekcjonerstwo tego okresu ogniskowało się w kręgu wszelkiego rodzaju *Kunstkammern* i *Wunderkammern*, gdzie podziw dla egzotyki przeplatał się z epatowaniem osobliwością, a oryginalne dzieła sztuki dalekowschodniej sąsiadowały z ciekawostkami przyrodniczymi czy przypadkowo zestawionymi przedmiotami kultury materialnej o spornej wartości artystycznej, rodem z egzotycznych krain. Impey cofa tę fazę do schyłku wieku XVI, a zamyka w początku XVIII w., widząc w jej obrębie nawracające fale szczególnego zainteresowania Dalekim Wschodem. W Polsce był to czas powstania Gabinetu Chińskiego Jana III Sobieskiego w Wilanowie – w początku lat osiemdziesiątych siedemnastego stulecia i trwał aż do końca lat trzydziestych następnego wieku; właściwie cezurą mogłaby tu być data powstania Gabinetu Chińskiego Augusta Mocnego – lata 1731–1732).

Faza druga to „okres fantazji i nieskrępowanej imaginacji” pokrywający się ze szczytową fazą rokoka, w Polsce trwający od lat 40. XVIII w. aż do schyłku panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (podobnie jak w pozostałych krajach Europy i u nas powstaje stosunkowo dużo realizacji tego typu, moda chińska zdaje się jednak mijać bez większego echa). Na tym etapie *chinoiseries*, jako idealne wręcz dopełnienie estetyki rokoka, począwszy od lat 1720–1730 zaczęły pojawiać się na szeroką skalę w wystroju i wyposażeniu wnętrz, w architekturze parkowej, malarstwie, ceramice, meblarstwie, tapiseriach i modnym stroju. W dawniejszej literaturze przedmiotu chętnie przyjmowano teorię o wpływie egzotycznej sztuki Dalekiego Wschodu na rozwój charakterystycznych dla francuskiego rokoka nieregularnych form²¹⁸. Moda *chinoiserie* rozpropagowana przez artystów francuskich szybko ogarnęła całą Europę, przenosząc się z dworów do miast i na prowincję. „Chińskie” i „indyjskie” przedstawienia o zaiste fantazyjnym aspekcie, często wręcz karykaturalnym, gdzie *singerie* przeplatało się z *chinoiserie*, coraz bardziej oddalały się od rzeczywistości. Świat *chinoiseries à la Boucher* to bardziej baśniowa sielanka orientalna niż opis dworskiego przepychu Wschodu. Warto zauważyć, że o ile za czasów Ludwika XIV rozróżnianie egzotycznych nacji dalekie było od precyzji, o tyle wiek następny przyniósł wraz z rozwojem stałych kontaktów handlowych, a także kolonialnej ekspansji, ściślejszy podział na

²¹⁸ Bélèvitch-Stankévitch 1910, s. 5; Yamada 1935, s. 65–66. Polemikę z hipotezą zależności rokokowej ornamentyki od wpływów dalekowschodnich przytacza: Hallinger 1996, s. 37, przyp. 6.

rozmaite kraje w ramach Indii Wschodnich i Zachodnich²¹⁹. Nauka wcześniej zaczęła systematyzować poszczególne cywilizacje i coraz liczniej pojawiały się publikacje o charakterze poznawczo-naukowym. Zasadniczym dla europejskiej wizji Chin w XVIII w. okazało się być osiemnastotomowe dzieło francuskiego jezuita Jeana-Baptiste du Halde'a oparte na dotychczasowych relacjach z misji²²⁰. Pochwałę autora, który nigdy nie był w Chinach, a swą wiedzę czerpał z drugiej ręki, napisał Wolter w poświęconym mu haśle w *Le siècle de Louis XIV* (Berlin 1751). Autorstwa Josepha de Guignes, uczonego i kustosa zbiorów starożytnych Luwru, była pięciotomowa praca pt. *Histoire générale des Huns, Turcs, Mongols et autres Tartares occidentaux*, wydana w Paryżu w latach 1756–1758. Równoległe ukazywały się tradycyjne już opisy podróży, pozbawione początkowej fantastyki i o coraz bardziej naukowym charakterze.

Trzecią fazą jest „okres klasycystyczno-romantyczny” utożsamiany z epigońskim etapem mody chińskiej, który na gruncie polskim zaowocował ciekawymi rozwiązaniami (od początku lat dziewięćdziesiątych XVIII w. do lat 30.–40. XIX wieku). Owa „schyłkowość” *chinoiserie* w dobie klasycyzmu wyraziła się nie tylko w „buncie przeciw frywolności i ekscesom rokoka na rzecz zdyscyplinowanych reguł artystycznych”²²¹, ale i w umiejętnym zestawianiu obcych sobie zupełnie motywów ornamentalnych, przy dbałości o harmonię całości i bez przewagi jakiegokolwiek z nich. Atrakcyjność motywów chińskich, postrzeganych zresztą wówczas w kategoriach archeologicznych, znacznie osłabła na rzecz łączonych z nimi w myśl stylowego historyzmu elementów neogipskich i neogreckich. W epoce tej do głosu doszło już nowe pokolenie, traktujące chińską modę wedle racjonalnych przesłanek, pragnące poznać prawdziwe oblicze Chin i odrzucające zdecydowanie uprzedzenia ojców, którzy w Chińczykach chcieli widzieć wciąż tylko bardzo cywilizowanych „dzikich”. Bałwochwalczy zachwyt nad chińską kulturą i filozofią społeczną ustępował powoli głębszym refleksjom nad systemem politycznym, którego autokratyzm stał się dla postępowych myślicieli wieku Oświecenia zwierciadłem obnażającym wszelkie anomalie europejskiej władzy. Chęć poznania i podziw dla egzotycznej cywilizacji, tak typowe dla postawy romantycznej, nie wykluczały przy tym sentymentalnego zwrotu ku naturze – bujnej, dzikiej i urzekająco pięknej w swojej inności.

Faza ta znalazła swoje naturalne przedłużenie w późnej dziewiętnastowiecznej *chinoiserie*. Ostatnim jej silniejszym przejawem była kreacja w 1863 r. Apartamentu i Muzeum Chińskiego cesarzowej Eugenii w Fontainebleau, na które

²¹⁹ Ujmując to bardziej precyzyjnie, do Indii Zachodnich zaliczano wybrzeża atlantyckie Afryki, Brazylii i Antyli, zaś do Indii Wschodnich obszary Oceanu Indyjskiego i Pacyfiku wraz z otaczającymi je krainami.

²²⁰ du Halde 1735.

²²¹ Honour 1961, s. 175.

złożyły się dawne zbiory orientaliów Ludwika XIV i jego następców, przebogate kolekcje cesarskie złupione w obróconych w ruiny trzy lata wcześniej pałacach Yuanmingyuan oraz dary posłów z Syjamu²²². Ambasadę syjamską przyjął Napoleon III w Fontainebleau w 1861 r., nawiązując do przepychu uroczystości sprzed dwustu lat. Utrwalenie tej sceny powierzono w ramach oficjalnego zamówienia rządowego Jean-Léonowi Gérôme (obraz w zbiorach wersalskich). Jak i onegdaj, również tym razem osoby posłów i ich dary wzbudziły powszechne zainteresowanie i modę na chińsko-syjamską egzotykę. Do dziś można podziwiać w Fontainebleau kunsztownie rzeźbiony w czerwonej lacy tron Qianlonga. Inny tron znajduje się w zbiorach Muzeum Wiktorii i Alberta, jako że francuska i brytyjska armia podzieliły się sprawiedliwie łupami. Analogicznie do francuskiej, późną falą angielskiej mody chińskiej były wiktoriańskie *chinoiseries*, dyskretnie towarzyszące bujnie rozwijającemu się nurtowi *japonisme*. Późna, dziewiętnastowieczna *chinoiserie* zainspirowała się po raz pierwszy ujrzanymi w Europie rzeczywistymi arcydziełami sztuki chińskiej, zdecydowanie różniącymi się od napływających przez wieki towarów eksportowych. Echem tych francuskich i angielskich inspiracji była aranżacja tzw. „nowych pokoi chińskich” na piętrze prawego skrzydła wilanowskiej rezydencji, urządzonych przez Aleksandrę Potocką.

Całkiem współczesne zainteresowanie kulturą Dalekiego Wschodu przejawiające się w cyklicznie nawracających fascynacjach filozofią buddyjską, ascezą i minimalizmem japońskich wnętrz, czy wielowiekową tradycją zrytualizowanych sportów walki (poprzestając na najbardziej popularnych), postrzegane jest jako kolejny, zmodyfikowany przejaw wciąż żywej mody na azjatycką egzotykę. Ze szkodą dla kulturowego pojęcia *chinoiserie*, w wyniku globalizacji elementy spauperyzowanej „chińszczyzny” stały się pod każdą szerokością geograficzną synonimami taniej, tandetnej produkcji bądź uniwersalnej kuchni, krzykliwie odwołującymi się w warstwie formalnej do świata tradycyjnej symboliki.

²²² Zob. monografię tej kolekcji: Samoyault-Verlet 1986.

ANEKS 1

1.1. Opinia Ignacego Krasickiego o angielsko-chińskich ogrodach (Krasicki 1997, s. 233):

„Gust terazniejszy angielskim, a raczej chińsko-angielskim ogrodom daje pierwszeństwo; dodałem chińskim, bo stamtąd pierwszy wzór powzięli Angielczycy. Opisy rozmaite krainy tej, rzędem i trwałością sławnej, dały poznać sposoby, jakimi Chińczykowie ogrodnictwo swoje wzniesli. Nie oddalają się oni od działań przyrodzenia, jak czynili nasi ogrodnicy, wszystkie usiłowania swoje pod przemysł kunsztu podciągając; ale starają się przykształcać to nieznacznie, czego przyrodzenie używa. W małym przeciągu umieszczają rozmaite widoki, które i dziwią, i bawią. Widzimy takowych ogrodów dość spore początki i byleby tylko zapal ogrodnicy nadto się nie zaciekl, usiłowania zakładaczów byłyby godne i co do domów, i co do ogrodów pochwały i naśladowania”.

1.2. Opis cesarskich ogrodów w letnim pałacu w Jehol (Chengde) pióra George'a Stauntona (Staunton 1801, s. 342–348):

„Wkrótce potem zaproszony był od Cesarza poseł z swoim orszakiem dla widzenia ogrodów w Si-hol. [...] Osoby te prowadziły posła i jego orszak przez część ogrodu strasznej rozległości, którego druga część przeznaczona była dla rozrywki kobiet cesarskiej familii, dokąd tym ministrom równie jak i angielskiemu posłowi wniknięcie zabronione było. Z początku droga szła przez zieloną dolinę, gdzie wiele rozsadzonych drzew, osobliwie wierzb ogromnej wielkości znajdowało się, między którymi trawa urosła do znacznej wysokości. Przyszedłszy nad brzeg jednego wielkiego jeziora, wsiedli na baty umyślnie dla rozrywki zrobione, przypłynęli do mostu, zbudowanego na dwóch brzegach zbliżonych do siebie, który ich żeglugę zatrzymał; Z drugiej strony mostu znowu rozciągało jezioro się bardzo daleko, aż do zgubienia się wzroku. Na wodzie rosła Lien-wha (gatunek lilii, o której już była wzmianka) pomimo zimnej pory roku i północnego klimatu, jezioro swoim wonnym liściem zdobiąca. Czasem to podróżujące grono zatrzymywało się w małych pałacach leżących ponad brzegami wody, na wierzchołkach bowiem najwynioślejszych pagórków, równie jak i między krzewiem najgłębszych dolin były budynki. Wszystkie prawie były różne co do swojej budowy, i co do ozdoby, wszystkie zaś miały wewnątrz salę wielką z tronem i kilka pobocznych pokojów. Wszystko było ozdobione albo dziełami przemysłu europejskiego, albo też osobliwymi płodami naturalnymi Tartarji. Między ostatnimi znajdował się agat szczególnej wielkości i piękności, osadzony na podstawku marmurowym.

Miał 4 stopy długości i na kształt landszaftu rżnięty, na którym wyryte były kilka wierszy złożonych od Cesarza. Najlepsze krajowe dzieła sztuki były rzeźby na drzewie wyrażające naturalne przedmioty bardzo trafnie i gustownie. Na niektórych miejscach były ściany pomalowane, oznaczające zabawki polowania; na tych wyrażony jest Cesarz zawsze w pełnym galopie i strzałą zabijający dzikie zwierzęta. Te malowania nie mogą się bez wątpienia z naszymi europejskimi równać. Niektóre części wiejszczyzn iako to zwierzęta, ptaki i drzewa, były dobrze wyrysowane, ale ludzkie postaci zawsze źle wyrażone, a przy tym stosunek części i perspektywa bardzo źle zachowana. W jednym sypialnym pokoju był marmurowy posąg chłopca, bardzo pięknie wyrabiany, który na rękach i kolanach wspierał się. Ale największą ozdobą były, co się także chińskiemu najbardziej podobało przewodnikowi, sztuczne postaci ludzi i zwierząt sprowadzone z Europy, a które za pomocą wewnętrznych sprężyn pewne poruszenia robiły. Gdy te dzieła sztuki pierwszy raz w Chinach pokazały się, miano je prawie za nadprzyrodzone i płacono za nie sumy niezmiernie.

Im dalej to towarzystwo swoją przechadzkę odprowadzało, tym więcej postrzeżało, że ten ogród rozkoszny zawierał w sobie ledwie mogącą się wystawić różnaitość gruntu i położenia, na których mogły się rodzić i mocne dęby północnych gór, i delikatne rośliny południowych dolin. Gdzie się równina daleko rozciągała, tam niezmiernie skały ułożone były dla zrobienia w niej różnaitości, aby tym lepiej odbijała surowa dziczyna z przyjemnymi pięknościami pielęgnowanej natury.

Ogrody były napełnione ptakami i czworonożnymi zwierzętami różnego gatunku, ale nigdzie nie widać było właściwie zwierzyńców srogich zwierząt. Mnóstwo ryb okrytych srebrną i złotawą łuszczką igrało po stawach w krystalne wód, których dna usłane były małymi agatami, jaspisami i innymi kosztownymi gatunkami kamieni. [...]

Gdy ich wprowadzano [Anglików – przyp. autorki] po budynkach ogrodu Si-hol, korzystali oni chętnie z każdej okoliczności, aby swoim przewodnikom ukontentowanie zrobić, tak np. nie oszczędzali pochwały przy wyżej wzmiankowanych mechanicznych dziełach, które niegdyś składały część szacownego i wartego widzenia muzeum J. Coxa dawniej znajdującego się w Londynie, ale tybetański (sic!) generał wnosząc z ich pochwał, że to dla nich jest rzecz nowa, zapytał natychmiast tonem triumfującym, czy też podobne były w Anglii i czy ich to nie gniewało, gdy się dowiedzieli, że te rzeczy z Chin pochodzą?”

1.3. Wizyta barona Hübnera w Yuanmingyuan w 1871 r. (*Przechadzka naokoło ziemi* 1874, s. 108–110):

„Przez cały ranek gęsta mgła zasłania nam widok okolicy. Lecz około południa, na szczęście, po utrudzającym sześciogodzinnym pochodzie i ciągle wśród skał, mgła nagle ustąpiła. Słońce z wolna ogrzało powietrze i krajobraz bladym oblało światłem. Ujrzeliśmy wielkie mury miejskie, wspaniałe gmachy, altany, kioski, lesiste wzgórza przegładające się w dużej płachcie wody, zarysowane wyraźnie na jasnej gór mongolskich zasłonie. Z pomiędzy drzew wdzięcznie strzelają w górę wieże dwóch pagód i nadają całemu pejzażowi barwę chińską.

Jesteśmy już w pobliżu pałacu Letniego, u wejścia do Yuen-ming yuen czyli do „wspaniałego i okrągłego ogrodu cesarskiego”. Ponieważ jednak ta część muru nie otwiera się dla każdego, przeto jedziemy dalej do Wanshow-shan. [...] Po pewnej niedługiej negocjacji przeprowadzonej przez pana Lenzi, dostajemy się na jakieś obszerne podwórze; stamtąd, przez stosy werniksowanych cegieł, między szczątkami posągów i połamanych kolumn, wchodzimy do parku i ze szczytu sztucznie utworzonego pagórka przyglądamy się imponującym jeszcze dotąd ruinom gmachu²²³, wzniesionego przez barbarzyńców a zburzonego przez sprzymierzone armie dwóch narodów ucywilizowanych. Pozostałe nieliczne zwaliska i resztki rzeźb noszą na sobie wyraźną cechę rokoko, która niepomrotnie dziwnie wygląda w Chinach. Zresztą na każdym kroku czuć tutaj powietrze dworskie; zdaje ci się, że jesteś w Wersalu, w Schoenbrunn lub w Potsdamie. Ma się rozumieć, że materialnego podobieństwa niema ale jest jakieś pokrewieństwo”.

²²³ „Zbudowano go za panowania Kien-lunga (1736–1796). Pałac ten w r. 1860 tyle osób zwiedziło, tak wiele przywieziono zeń do Europy pamiątek i tylokrotnie ruiny te opisywano, że pomijam swoje własne wrażenia, jakie w dzienniku zanotowałem”.

5. *Chinoiserie* w Wilanowie w XVII wieku

5.1. Wiedza o Dalekim Wschodzie w siedemnastowiecznej Polsce. Świadczenia związków między modą chińską a misjonarską działalnością Kościoła

Długoletnia tradycja znajomości Azji wschodniej w dawnej Polsce¹ sięga w zasadzie aż wieku XIII. Z tych czasów przetrwało świadectwo niezwyklej wyprawy dwóch papieskich wysłanników do Wielkiego Chana, odbytej w latach 1245–1247. Do poselstwa franciszkanina Giovanniego da Pian del Carpine dołączył w Polsce brat z wrocławskiego zgromadzenia tego zakonu, znany odtąd jako Benedykt Polak². Ostatecznie tylko oni dwaj, po wielkich trudach wędrówki dotarli drogą lądową przez Dżungarię (północno-zachodni skrawek dzisiejszych Chin) i stepy mongolskie do siedziby nowo obranego chana Gujuka, niedaleko Karakorum, wyprzedzając na bezkresnych przestrzeniach Azji wyprawę Polów. Benedykt był więc pierwszym Polakiem, który otarł się o chińskie państwo, a na chańskim dworze zetknął się z cywilizacją chińską, w osobach cesarskich posłów i ich darów³. Był też pierwszym właściwie polskim orientalistą, gdyż spisana przezeń relacja

¹ Baranowski 1950, s. 227–239; Cyrzyk 1963; Cyrzyk 1969; Włodarski 2001; Kajdański 2005, s. 13–34; Kałuski 2005, s. 5–6.

² O udziale Benedykta Polaka w wyprawie na Wschód pisał szerzej znakomity orientalista Bohdan Baranowski, a w ostatniej publikacji znakomicie rozwinął ten temat Edward Kajdański; zob.: Danielewski 1864; Baranowski 1959, s. 13–15; Kajdański 2005, s. 13–34; Kałuski 2005, s. 5–6.

³ Między mrzonki należy wstawić legendę o misyjnej pracy w Chinach i w Tybecie św. Jacka Odrowąża, uporczywie pojawiającą się do dziś w niektórych publikacjach. Por. Kałuski 2004, s. 15–16.

z podróży zawiera zapis wielu tatarskich słów i ich tłumaczenie na łacinę – *De Itinerarium Fratrum Minorum ad Tartaros*. Dwuletnie doświadczenia obu franciszkanów i zdobyta wiedza o nieznanych terytoriach i ich niebezpiecznych mieszkańcach zamknęły się w *Historii Mongolorum* spisanej przez Giovanniego da Pian del Carpine. Trzecia, szersza relacja z tej wyprawy pt. *Historia Tartarorum*⁴ znacznie wzbogaciła ówczesną wiedzę o państwie i podbojach Mongołów, podawała też wiadomości o cesarstwie i władcy Kitaju w kontekście wojennej kampanii Czyngis-chana, choć czasem tak fantastyczne i zasłyszane, jak opis Krainy Psów (wspomina o niej także Marco Polo). Po tych rewelacjach, w następnym stuleciu o państwach środkowej i wschodniej Azji jakby zapomniano. O wiele późniejsza *Kronika wszystkiego świata* Marcina Bielskiego zawiera nader ubogie informacje o chińskim cesarstwie: „Catagium królestwo wielkie a znamienite tatarskie”, a dalej: „jest to kraj odległy, który ze Scytami wojny toczy i otoczony jest zewsząd murami chińskimi”, którym rządzi „chan wielki Gog i Magog”⁵. Więcej wiadomości o Chinach zawarł w traktacie *Przymiot albo dworska niemoc* Wojciech Oczko⁶, nadworny lekarz Stefana Batorego i Zygmunta III Wazy, na co zwrócił uwagę już Bolesław Olszewicz⁷. To tam nazwa „Chiny” pojawiła się po raz pierwszy w piśmiennictwie polskim, przy okazji opisu chininy. Choć *Przymiot* traktował o zupełnie innej materii, na marginesie medycznych rozważań Oczko celnie scharakteryzował tak fascynujący Europejczyków przez stulecia system chińskich rządów: „władzę tam sprawują nie ci, co by się z przednich, a z zacnych ludzi urodzili, ale którzy się w naukach a w dzielności lepiej popisali”⁸. Na szersze, wręcz obfite wiadomości o Dalekim Wschodzie przyszło nam poczekać do początku następnego stulecia. Prawdziwy chinowiec, „drzewo życia”, widział w Aranju Jakub Sobieski podczas swej peregrynacji po Europie, opisując je następująco: „Pałacyk jeden królewski, w którym widziałem *lignum vitae*, drzewo chińskie, co u nas więc pijają na lekarstwo. Skwitło było na kształt migdałowego drzewa, ale tak miasto pachnienia śmierdziało, że człowiek nie mógł wytrwać, blisko się do niego przystąpiwszy”⁹.

Pojawiające się od początku XVII w. jezuickie druki misyjne, o rosnącej częstotliwości wydawniczej, przybliżyły polskiemu czytelnikowi sprawy odległych krain Wschodu. I choć niektóre z tych tekstów, jako bezkrytyczna kompilacja

⁴ O rzeczywistej roli Benedykta Polaka w dziejach poznania Azji Środkowej i państwa mongolskiego zob.: *Historia Tartarorum* 1965; Strzelczyk 1993; Kajdański 2005, s. 13–34.

⁵ Bielski 1551, s. 167.

⁶ Oczko 1581.

⁷ Olszewicz 1939, s. 215; Baranowski 1950, s. 227; Cyrzyk 1963, s. 115.

⁸ Cyt. za: Cyrzyk 1963, s. 115. Piszą o tym: Baranowski 1950, s. 227; Grzyb 1963, s. 33 i 40.

⁹ Sobieski 1991, s. 141.

wcześniejszych pozbawione były wartości naukowej, a wszystkie w zasadzie tworzyły głównie kronikę postępów chrześcijaństwa i opis trudnych warunków misyjnych, stanowiły one jedyne dostępne ówczesnie źródło wiedzy. W 1608 r. ukazał się w Krakowie polski przekład łacińskiej relacji Luisa Cerqueiry *Nowiny pewne z Nowego Świata mianowicie z Iaponu, to jest o chwalebnej śmierci sześciu szlachciców Japończyków*. Rok później wydano bardzo popularną w Europie pracę Jana Botero Benesiusa *Relatiae powszechnie abo nowiny pospolite* (Kraków 1609), będącą obszernym opisem całego ówczesnego świata ze szczególnym uwzględnieniem spraw religijnych¹⁰. Kolejno wydawane książki, podobnie jak pierwsza cytowana, były tłumaczone przez ks. Szymona Wysockiego SJ, żywo interesującego się Dalekim Wschodem – *Nowiny abo dzieje dwuletnie z Iaponu y z Chin, krain pogańskich, nowego świata* Matteo Ricciego i Juana Rodriguezza (Kraków 1611), *Opisanie chwalebnego męczeństwa dziesięciu chrześcijan japońskich...* (Kraków 1612) i *Nowiny abo dzieje dwuletnie chinenskie, przez list X. Mikołaja Trigawta, Societatis Iesu* (Kraków 1616)¹¹. Zarówno słynne listy Ricciego i Rodriguezza, będące pierwszym od czasów Marca Polo szerszym opisem Kraju Środka, jak i późniejsza ich redakcja w wydaniu flamandzkiego jezuita Nicolasa Trigaulta, otworzyły ciąg rzetelnych publikacji, entuzjastycznie przyjmowanych w całej Europie. Ta nadzwyczaj bogata epistolografia jezuitska stanowiła przez długi czas w ówczesnym świecie podstawowe, a zarazem jedyne źródło wiedzy o Dalekim Wschodzie¹² (il. o). Na jej tle wyróżniają się opisy bardzo odległego, całkiem nieznanego Tybetu – dwa listy ojca Andrade i ich szybkie polskie tłumaczenie Franciszka Szembeka SJ (1628 i 1629)¹³.

Krótki poczet polskich ewangelizatorów ziemi chińskiej otworzył Andrzej Rudomina († 1631). Niezależnie od siebie działali: znakomity matematyk Jan Mikołaj Smogulecki († 1656) i Michał Boym († 1659). W trudnym czasie sporów o obrządki na początku XVIII w. na rzecz prześladowanego kościoła w Chinach ofiarnie pracował Jan Chrzyciel Bąkowski († 1732). Palmę męczeństwa po

¹⁰ Baranowski podaje, iż mimo swego ściśle kompilacyjnego charakteru i bezkrytycznie podawanych wiadomości źródło to pozostawało najpoważniejszym na naszym gruncie dziełem zaznajamiającym polskiego czytelnika z Chinami; zob. Baranowski 1950, s. 134.

¹¹ Trigault 1615 i 1622. Wszystkie te pozycje ukazywały się w Polsce niemal natychmiast po ich pierwotnych wydaniach, świadcząc o żywym zainteresowaniu zarówno postępami pracy misyjnej, jak i osobliwościami nieznanych krain Dalekiego Wschodu.

¹² Zob.: Wasilewska-Dobkowska 2004. Przebywający w Rzymie ks. Tomasz Dunin Szpot ułożył kronikę misji katolickich w Chinach (*Collectanea Historiae Sinensis*) za lata 1641–1687. Chcąc zapoznać jezuitów polskich ze stanem chrześcijaństwa w Chinach wysłał do Warszawy kopie listów z misji dalekowschodnich. W zbiorach Biblioteki Narodowej zachowana była do 1944 r. specjalna księga, w której zgromadzono odpisy wszystkich tych listów; zob. Krzyszkowski 1937; Baranowski 1950, s. 232.

¹³ Andrade 1626; Andrade 2004.

PODROZ
DO ROZNYCH KRAIOW
EUROPY I AZYI

PRZEZ
MISSYONARZOW S. J.

w ROKU 1690. ODPRAWIONA

KONCEM ODKRYCIA NOWEY DROGI
DO CHIN,

Zamyka w sobie wiele ciekawych uwag
Fizycznych, Geograficznych i Hi-
starycznych, z opisaniem Tartary W.

PRZYPISANA

STANISŁAWOWI JABLONOWSKIEMU

Hetmanowi W. Kor:

TŁOMACZONA Z FRANCUZKIEGO

PRZEZ

X. Remigiusza Ładowskiego S. P.



W WARSZAWIE

u P. DUFOUR, Konfyliarza Nadw: J. K. Mci,
Dyrek: Druk: Korp: Kad:

M. DCC. XCI.

o. Strona tytułowa *Podróży do różnych krajów Europy i Azji*
(Warszawa 1741).

krótkim pobycie w Japonii zdobył w Nagasaki Wojciech Męciński († 1643). Nie dotarł natomiast na Wschód Jan Lewicki, którego zabrało morze w podróży do Tonkinu († 1646)¹⁴. W dziejach poznania Chin największą rolę odegrał jednak Michał Boym, związany z losem ostatnich Mingów¹⁵. Z dzisiejszej perspektywy jego dorobek jest kopalnią wiadomości o siedemnastowiecznym Państwie Środka dowodząc, że również i Polska miała swój wkład w jego ewangelizację i poznanie. Na tle kolejnych jezuitkich opisów Chin wyróżnia się bowiem polonicum z pierwszej ręki – *Relacja Księdza Michała Boyma, Societatis Iesu, Misjonarza*

¹⁴ Platter 1975, s. 206, 322. Postaci polskich misjonarzy przedstawia na s. 303–370. Zob. też: Neja 2001. Ostatnio wyczerpująco zajął się tym w znakomitym studium: Nguyen 2006.

¹⁵ Rehabilitacją wielkiej i tragicznej postaci Michała Boyma oraz opracowaniem jego pionierskich w skali światowej nauki dokonań zajął się z międzynarodowym sukcesem sinolog i badacz Edward Kajdański. Zob. dwie monografie Boyma: Kajdański 1982, Kajdański 1999; oraz: Kałuski 2005, s. 23–42. Por.: Kajdański 1985a, Kajdański 1985b, tłumaczenia niepublikowanych fragmentów pism Boyma w: Kajdański 2005, s. 35–61. O polskich jezuitach na Dalekim Wschodzie zob.: Krzyszkowski 1929, Grzebień 1996, Neja 2001, Kałuski 2005, s. 15–42.

z *Prowincji Polskiej w Chinach o stanie chrześcijaństwa w tamtych krajach uczyniona w Rzymie roku 1653*, przełożona na język polski z łaciny dopiero w 1767 r.¹⁶ Większość pomnikowych rękopisów Boyma, zaginionych po jego śmierci w niejasnych okolicznościach, w ogniu wojny domowej, jaką ogarnięte były Chiny, nie doczekała się wydania drukiem. Hojnie za to skorzystali z nich liczni plagiatorzy, kompilatorzy i wszyscy późniejsi jezuicy autorzy dzieł o Chinach, z najsłynniejszym uczonym i zarazem przyjacielem Polaka, Athanasiusem Kircherem na czele (w przeciwieństwie do innych Kircher podkreślił, komu zawdzięczał cytowane wiadomości)¹⁷. Kajdański jasno wskazuje na zasadnicze źródło *China monumentis illustrata* (1667 r.), jakim były rękopisy i wiadomości przysyłane autorowi przez Boyma, a także na trzydzieści ilustracji jego autorstwa spośród sześćdziesięciu ośmiu zamieszczonych u Kirchera. Marian Kałuski uzupełnia stwierdzenia Kajdańskiego dotyczące gigantycznej maszyny plagiatorskiej odbierającej Boymowi skutecznie przez wieki palmę pierwszeństwa w naukowych opisach Chin o nazwiska Andreea Cleyera, Christiana Menzla, Andreea Müllera. Dorzuca je do znanych już postaci Philippe Coupleta, Willema ten Rhyne, Engelberta Kaempfera i słynnego kompilatora Johanna Nieuhofa, którego *Legatio Batavica* (Amsterdam 1665) zawdzięcza materiałom i rękopisom Boyma co najmniej tyle samo, ile dzieło Kirchera¹⁸. Boym jako pierwszy tłumaczył księgi Konfucjusza i sporządził jego biografię z własnym komentarzem, choć to nie jemu przypadło pierwszeństwo ich opublikowania w Europie (już w cytowanej wyżej *Relacji* polski misjonarz zapowiedział swą pracę o Konfucjuszu: *Chińska moralność filozoficzna, czyli księgi Konfucjusza, uczonego chińskiego, który zasłynął ponad pięćset lat przed Chrystusem, wyłożona chińskimi hieroglifami i łaciną*). Rękopisy te zostały wykorzystane i skompilowane po jego śmierci w innych jezuickich publikacjach¹⁹ (il. p i q).

¹⁶ Boym 1767; Krzyszkowski 1932.

¹⁷ We wstępie do *China monumentis illustrata* autor wymienia osoby, których pomoc i relacje przyczyniły się do powstania dzieła. Na s. 7 przytacza list Michała Boyma z Rzymu (1653) relacjonujący jego podróż do Chin; zob. Kircher 1667, s. 4–10. Kajdański wskazuje na obecną tam sugestię autora, że bodźcem do napisania tego słynnego dzieła było przetłumaczenie przez Boyma chińskiej inskrypcji na „kamieniu z Singanfu” (znalezisko z 1625 r.), mówiącej o rozkwicie chrześcijaństwa nestoriańskiego w Chinach w VII i VIII w. Kajdański 1999, s. 190, 194–198, 207–213.

¹⁸ Kałuski 2005, s. 33–42. Bezcenne rękopisy, rysunki i notatki Boym przekazał przed śmiercią współbratu Coupletowi, w nadziei na to, iż bezpiecznie dotrą do Rzymu; Couplet, po sporządzeniu z nich odpisów, sprzedał oryginały Holendrom.

¹⁹ Chodzi o *Confucius sinarum philosophum sive scientia sinensis latine exposita* autorstwa P. Coupleta, P. Intorcetty, Ch. Herdricha i F. de Rougemont (Paris 1687). Píše o tym szerzej: Kajdański 1999, s. 250, *passim*. Rękopisy pracy o Konfucjuszu polskiego jezuity, które trafiły do założonego przez Kirchera Museum Collegium Romanum, do dziś są przechowywane w Watykanie, zob.: Pasierb, Janocha 1999, s. 211.

ABRÉGÉ HISTORIQUE
 DES PRINCIPAUX TRAITS
 DE LA VIE DE CONFUCIUS
 Célèbre Philosophe Chinois

Orné de 24 Estampes in 4^o.

Gravés par Helman,
 d'après des Dessins Originaux de la Chine
 envoyés à Paris par le P. Amiot
 Missionnaire à Pekin
 Et tirés du Cabinet de M.^{re} Bertin M.^{re} et ancien S.^{re} d'Etat.

A Paris

Chez l'Auteur, de l'Académie de Lille en Flandre, Rue S.^t Honoré
 vis-à-vis l'Hôtel de Noailles, N.^o 325
 Et chez M. Ponce, Graveur de M.^{re} Comte d'Artois, Rue S.^t Hyacinthe N.^o 19.
 Prix in 4.^o en feuilles 12.^{ss} et broché en Carton 13.^{ss} 10.^s
 Il y a quelques Exemplaires sur grand Papier qui feront suite aux
 Batailles de la Chine Prix 18.^{ss}

Achete a Paris Par Le Comte
 Vincent Parisien. Le 1704—



孔夫 子 CYM YV ÇU sive CONFUCIUS, qui se honoris gratiâ 19^{to} S. CHVM NRIJ dicitur Philosophorum Sinarum Princeps; oracula suis in opus
XIO FEV Francice XAN TYM. Pao-rem habuit XO LEAM HE Praefectum GEY dicitur, Mar-tem CHIK dicitur e prorege. Confucij
Natus est autem Imperatorij LIM VAK (qui fuit e tercie CHEV domo Imperiali Princeps 23) anno primo aetatis, aetate Christiana 551. di-
pulis numeratae ter mille, quos inter eminebat duo 1179, et hoc iter rursus detem. Selestiissimi, quorum nominis in tabulis inscriptis. Visitation in longi
gymnasyi, post irritas conatus et labores desperatè temporum suorum et principum reformatione, migravit e vita anno aet. 73 et KIM VAK Imperator
23^{to} anno 491 huius propterea non interruptè serie propagata, hoc anno 1687, quo Nepos ordinè 68 in natali Confucij sede cum Ducu titulo reside-
Comptare datus 238.

A Paris. Chez Nolin Rue S. Jacques A L'Enseigne de la Place des Victoires. Avec Privilège du Roy.

q. Cum Fu Çu sive Confucius, miedz. z Confucius Sinarum Philosophus
Prospero Intorcetty i in. (Paris 1687).

Zapalonym sinologiem był także Adam Adamandy Kochański SJ (1631–1700), wybitny polski przedstawiciel nurtów *philosophia* i *sciencia curiosa*, nadworny bibliotekarz Jana III Sobieskiego, powołany na to stanowisko do Wilanowa w 1679 r. Przebywał na dworze królewskim z przerwami aż do 1695 r. Słabego zdrowia, oddany pracom badawczym i nauce, nie miał ambicji ewangelizacyjnych. Choć za życia był uczonym o horyzontach na miarę Newtona, Leibniza czy Huygensa, aż do niedawna pozostawał niesłusznie niemal zupełnie zapomnianym²⁰. Adam Kochański ogłosił wiele prac naukowych z dziedziny matematyki, astronomii, filozofii, fizyki i mechaniki. Ukończywszy *studia humaniora* w Toruniu z pewnością otarł się tam o środowisko, w którym żywe były zainteresowania sprawami Dalekiego Wschodu. O obecności literatury sinologicznej w księgozbiorach toruńskich bibliofilów świadczą rezultaty kwerendy w późniejszej, już osiemnastowiecznej bibliotece pastora Krzysztofa Henryka Andrzeja Gereta²¹. Nie bez znaczenia dla formacji Kochańskiego była też zapewne bliskość środowiska gdańskiego, gdzie od dawna interesowano się Chinami. Pierwsze pozycje z bogatej literatury sinologicznej, przez wieki w Gdańsku zbieranej, miał w swym księgozborze już Kacper Schütz, wybitny historyk i sekretarz miasta²². Miało ono w XVII w. swój znaczny wkład w rozpowszechnianiu zarówno luksusowych i pożądaných egzotycznych wyrobów, jak i mody na nie. Wszak w kolekcjach gdańskich patrycjuszy obecna była zarówno porcelana, wyroby z laki, meble i tkaniny przywożone z Dalekiego Wschodu za pośrednictwem holenderskim. Związki z Gdańskiem przewijają się w biografii uczonego jezuitę zarówno dzięki wieloletniej przyjaźni i współpracy z Heweliuszem, jak i kilkakrotnym długim pobytom w tym mieście.

Kochański gruntownie uzupełnił swą wszechstronną edukację poprzez wieloletnią peregrynację po głównych ośrodkach naukowych Europy, wykładając m.in. matematykę w Würzburgu, Moguncji, Florencji i Pradze. W trakcie długiego

²⁰ Wzmianki o Kochańskim pojawiały się od w literaturze od dawna, jego prace i zachowana korespondencja podlegały wycinkowym badaniom, ale dzieło i osoba jezuitę wciąż pozostawały na peryferiach zainteresowań polskiej nauki. Sylwetkę i wielostronne zainteresowania tego wybitnego uczonego szczęśliwie przybliżyły dwie fundamentalne publikacje: Lisiak 2005; *Korespondencja* 2005. Zob. też reprint zachowanego opublikowanego dorobku naukowego Kochańskiego: Kochański 2003.

²¹ Klemp 2001, s. 173, 177. Z tego źródła pochodzi m.in. zachowany do dziś w zbiorze Biblioteki Gdańskiej PAN egzemplarz *China Illustrata* Kirchera, zakupiony na aukcji biblioteki Gereta przez Jana Uphagena.

²² Klemp 2001, s. 167. Chodzi o pierwsze niemieckie tłumaczenie relacji augustianina Juana Gonzáleza da Mendozę, z 1589 r., dziś w Bibliotece Gdańskiej PAN. Do naszych czasów zachowało się w zbiorach tej ostatniej ponad 40 starodruków, map i atlasów poświęconych głównie Chinom, a pochodzącym z zakupów, zapisów i darowizn dla dawnej Biblioteki Senatu Miasta Gdańska. Z samego księgozbioru Jana Uphagena pochodzi 25 tytułów dzieł dotyczących przede wszystkim Chin.

pobytu w krajach niemieckich nawiązał trwałą znajomość z matematykiem i filozofem Gottfriedem Wilhelmem Leibnizem, która przerodziła się w wieloletnią, serdeczną przyjaźń, bardzo istotną dla poznania Chin i utrwaloną w regularnej korespondencji²³. Obficie prowadzona wymiana myśli z wieloma uczonymi europejskimi XVII w. była na równi z publikacjami odbiciem wszechstronnych humanistycznych, w tym i filozoficznych zainteresowań polskiego jezuitę. Podobny pod tym względem do genialnego polihistora Kirchera, próbujący ogarnąć całość ówczesnej wiedzy, był orientalistą, miłośnikiem kultury chińskiej, prekursorem polskiej sinologii. Interesował się szczególnie poznaniem języków narodów europejskich i azjatyckich, z pewnością w ścisłym związku z aktywnością misyjną swego macierzystego zakonu. Z tego też źródła, a także poprzez liczne kontakty europejskie Kochański mógł czerpać wiedzę o chińskiej filozofii, obyczajach i realiach²⁴. Cała ta obszerna działalność Kochańskiego, nawet i dziś trudna do ogarnięcia, nie pozostaje bez związku ze sprawami odległego cesarstwa chińskiego²⁵. Wielokrotną inspirację do jego badań i poszukiwań stanowiły dochodzące do Europy wiadomości o stanie wiedzy, wynalazkach i poziomie nauki odległych cywilizacji, zawsze będące wyznacznikiem ich rozwoju technicznego. Arcyciekawym przyczynkiem do poznania dziejów recepcji myśli i kultury chińskiej w ówczesnej nauce europejskiej i polskiej jest zachowana korespondencja Kochańskiego²⁶. Jej najnowsze, najbardziej kompletne wydanie pozostaje wciąż obiecującym źródłem dla polskich badaczy. Kochański, mimo iż nie pozostawił tak fundamentalnych dzieł, jak *Novissima Sinica* czy *China Illustrata*, odegrał w powstaniu obrazu Chin niepoślednią rolę, niekiedy inspirując autorów tych publikacji dociekliwie stawianymi pytaniami i własną interpretacją poznawanej wiedzy, tak istotnymi w „wieku ciekawości”. Wątek chiński przewija się w korespondencji Kochańskiego właściwie

²³ Opublikowanej we fragmentach przez: Dickstein 1896, Migoń 1967. Najpełniejsze jej wydanie to: *Korespondencja* 2005. Leibniz wielokrotnie pochwalal rozległą wiedzę polskiego jezuitę, a wzmiankując go w *Novissima sinica*, nazwał go nawet „ozdobą zakonu jezuitęckiego”; zob. Lisiak 2005, s. 460.

²⁴ „Kochański poznawszy sprawy Chin bezpośrednio od misjonarzy, spotęgowal swoje zainteresowania tym krajem, które będą mu towarzyszyć już do końca życia” – tak wspomina Lisiak zadzierzgniętą w Gdańsku w 1687 r., przyjaźń uczonego z dwoma francuskimi jezuitami, powracającymi z nieudanej wyprawy w poszukiwaniu drogi lądowej do Chin – Philippem Avrilem i Antoine'm Beauvillier; zob. Lisiak 2005, s. 87, 393; *Korespondencja* 2005, list do jezuitę Charlesa Le Gobien z 11 VI 1698, s. 426–430. W tym ostatnim Kochański prosił m.in. o tekst edyktu tolerancyjnego cesarza Kangxi, aby mógł go przekazać Leibnizowi.

²⁵ Działalność Kochańskiego była dotąd lepiej znana i ceniona na Zachodzie, niż w Polsce; zob. Lisiak 2005, s. 462.

²⁶ Zagadnienia problematyki chińskiej w korespondencji Kochańskiego omówił: Drzewieniecki 1967. O analogicznych zainteresowaniach Chinami Leibniza, zob.: Widmaier 1990; Ching, Oxtoby 1992b; Cook, Rosemont jr 1994; Li, Poser 2000. Na ten temat odnośnie Kirchera zob.: Szczęśniak 1952; Chang 2003; Hsia 2004b.

stale, poczynawszy od wymiany listów z Athanasiusem Kircherem, poprzez kontakty z Andreasem Müllerem, badaczem języków orientalnych (Kochański nie miał pojęcia, że przygotowywany do druku przez jego korespondenta *Clavis Sinica* jest w dużej mierze plagiatem pracy Boyma)²⁷, aż po długoletnią korespondencję z Leibnizem, Gottfriedem Kirchem i misjonarzami jezuitami²⁸. Chińskim akcentem jest też ostatni znany list w zachowanej korespondencji Kochańskiego, pismo Joachima Bouveta z Pekinu, z 20 IX 1699 r.

5.2. „Chińskie” zainteresowania króla Jana III Sobieskiego. Kontakty króla z misjonarzami w Chinach. Początki mody *chinoiserie* w Polsce

W końcu 1679 r. ks. Adam Kochański, na zaproszenie króla Jana III Sobieskiego, wysoko ceniącego naukową sławę jezuitę, powrócił po wieloletnim pobycie w europejskich ośrodkach naukowych do Polski, by objąć stanowisko wycho-

²⁷ Pierwszy list dotyczący języka chińskiego, jako czynnika pomocnego w projekcie stworzenia języka uniwersalnego, sztucznego systemu znaków na podobieństwo stenografii, czy kryptografii – nad czym m.in. pracował trzydziestoletni wówczas Kochański – wysłany był do Kirchera z Moguncji, 9 V 1661 r., a więc na długo przed korespondencją z Müllerem z lat 70-tych XVII w.; zob. *Korespondencja* 2005, s. 23–28. W poszukiwanie cudownego „klucza chińskiego” zaangażowane były najtęższe umysły owych czasów. Leibniza doprowadziło ono do stworzenia matematycznego systemu dwójkowego, którego zaskakującą zbieżność z wartością liczbową heksagramów z chińskiej Księgi Przemian I-Cing zauważył Joachim Bouvet SJ, sam głęboko przekonany o niezwykle i prastarym pochodzeniu tego uświęconego tekstu. Zbieżność ta dowodziła w mniemaniu tego ostatniego istnienia pierwotnej, wspólnej ludzkości z czasów przed potopem mitycznej matematyki, objaśniającej porządek świata, czas i przestrzeń w sposób kosmiczny. Idea policzalnego i całkowicie racjonalnego universum była myślą przewodnią siedemnastowiecznej filozofii przyrody i nurtu *scientia curiosa*. Bacon, Galileusz, Newton i Leibniz czuli się bardziej depozytariuszami pradawnej tradycji, której zagubioną mądrość ponownie odkryli, niżli pionierami nowej wiedzy. W latach 70-tych XX w. na Zachodzie podkreślano idealną równowagę pomiędzy 64 heksagramami I Cing a 64 kodami DNA (oba zapisane w porządku dwójkowym mają taką samą postać). Niemiecki filozof Martin Schonberger utrzymywał, iż zbieżność ta nie jest przypadkowa, lecz stanowi ów zapomniany kod, „ukryty klucz życia”. Po blisko trzech wiekach idea klucza chińskiego zdaje się powracać w wypadku I Cing. System ten, oparty na najbardziej pierwotnej strukturze – konfiguracji binarnego trypletu – okazuje się być uniwersalnym narzędziem, łączącym nie tylko cywilizację Wschodu i Zachodu, ale także odległe bieguny starożytności i współczesności. Mungello 2005, s. 86–89. O „kluczu” Müllera zob.: kat. wystawy, Wolfenbüttel 1987, kat. 153–156, s. 216–220.

²⁸ Znamienna jest w kontekście współpracy naukowej wymiana listów Kochańskiego z Leibnizem dotycząca opracowania przez tego pierwszego 26 pytań w sprawach chińskich. Zob.: list Kochańskiego do Leibniza z 14 XII 1697 i odpowiedź z 15 V 1698 francuskiego jezuitę Charlesa Le Gobien do Leibniza, przekazana Kochańskiemu (*Korespondencja* 2005, s. 408–419; Lisiak 2005, s. 102).

wawcy królewicza Jakuba. Został mianowany kapelanem oraz nadwornym królewskim matematykiem, zegarmistrzem i bibliotekarzem²⁹. Zbiegło się to w czasie z drugim etapem rozbudowy rezydencji wilanowskiej, a szczególnie tzw. „aukcji” pałacu w latach 1681–1682, jak określał ją w listach do króla Augustyn Locci³⁰. Okres ten rozpoczyna długi i nieprzerwany ciąg upiększania podmiejskiego pałacu, a wśród cennych „fraszek i galanterij” niepoślednie miejsce zajmowały egzotyczne w guście dalekowschodnie wyroby i *chinoiseries*, jakkolwiek nikt ich wówczas tak nie nazywał, ani się nie trudził tych „galanterij” rozróżnianiem. Wilanów dość szybko ze skromnej ziemiańskiej siedziby przekształcił się w gustowną, choć niewielką podmiejską willę, bogato i wykwiintnie wyposażoną. Wrodzone zamiłowanie króla do otaczania się pięknymi i kosztownymi przedmiotami, wypominane mu często w późniejszych czasach wręcz jako wada chciwości³¹, a także wzrastająca reprezentacyjna rola Wilanowa spowodowały, że pałacapełniały pochodzące z otrzymanych darów i własnych zakupów kosztowności i rozmaitego sortu *raritäten*. Taki zresztą, charakterystyczny dla epoki *goût pour étalage* miała para królewska. Warto przytoczyć tu wypowiedź samej królowej, choć cytowaną zazwyczaj w innym kontekście: „[...] Iusz tu dom dosycz acomodowany specialuf gwałt to iest obrazuf fraszek y porcelan ale ogrud nie iednego roku potrzebuje roboty. Lubo W.X.M. lubysz szebyśmy mieszkały w Warszawie wiem iednak sze przisnasz sze nie krulewsky to budynek ani do sreber y galaterij y kturę tu chcemy mieć gdysz y miesca na niego nie masz...”³². W innym już zupełnie tonie spisał swe wspomnienia anonimowy ksiądz F. de S., który zwiedzał Wilanów blisko dekadę później, w 1688 r.: „Wilanów jest wioską należącą do obecnego króla, który kazał tu zbudować pałac będący jego Wersalem. Mieszka w nim zwykle, gdy nie jest w podróży. Jest to miłe cacko. Pokoje są tam bardzo piękne i wsporniale umeblowane. Jest w nich niezliczona ilość kosztowności, które w darze otrzymał”³³.

²⁹ Lisiak 2005, s. 61–63, 65–66, 70–76, 89–94.

³⁰ Starzyński, 1976, s. 17. O rozbudowie pałacu zob. też: Fijałkowski 1986b, s. 11; Fijałkowski 1997, s. 13–19.

³¹ Gębarowicz 1966a, s. 188; kat. wystawy Warszawa 1983, s. 38.

³² Fragment niedatowanego listu do Katarzyny z Sobieskich Radziwiłłowej, pisanego zapewne około 1679 r., w tym samym okresie, gdy odwiedził Wilanów François P. d'Alleyrac (Dalairac, bądź Dalayrac), piszący pod pseudonimem kawalera de Beaujeu. Będąc raczej rozczarowany, pozostawił opis nader skromnej, zgoła niekrólewskiej siedziby, jaką w pierwszej fazie był dwór wilanowski (Beaujeu 1883). Wypis z zaginionego w czasie ostatniej wojny listu z Biblioteki Ordynacji Krasieńskich w Warszawie przytacza w oryginalnej pisowni: Starzyński 1976, s. 20. Nieco inaczej tekst ten brzmi u Niemcewicza: „Jest tu dom dość akomodowany, specyjałów moc, to jest obrazów, faszek chińskich, porcelan nastawiano”, gdzie znamieną jest zamiana „fraszek” na „faszki chińskie”. Niemcewicz 1822, s. 82.

³³ Zob.: Siemieński 1858, s. 448.

W stosunku do Sobieskiego wciąż jeszcze niekiedy pokutuje w społecznej świadomości obraz nakreślony przez anegdotyczną literaturę sięgającą korzeniami czasów rozbiorowych. Stereotyp walecznego Sarmaty, lubującego się we wschodnim, barbarzyńskim przepychu, sterowanego przez próżną i kapryśną francuską żonę³⁴ powraca dalekim echem i dziś, gdy mowa o chińskich „osobliwościach” w otoczeniu króla. Postrzegane bywają na zasadzie ciekawostek, „fraszek” i „bagateli”, którymi upstrzona miała być wiejska siedziba wodza i monarchy (w świetle inwentarzy wyglądała podobnie ulubiona Żółkiew). Na tle szeroko podkreślanego upodobania do wschodniej sztuki zdobniczej, głównie perskiej i tureckiej, marginalnie traktowane chińskie kolekcjonerstwo Sobieskiego widziano jako przejaw francuskiej mody sprowadzonej przez królową Marysienkę. Miało być ono zarazem dowodem „kustkamerowej” wciąż mentalności sarmackiego Marsa. W tym schemacie „świata osobliwości”, do jakiego chętnie sprowadzano przejawy charakterystycznej dla epoki „kultury ciekawości”³⁵, nie zmieścił się już obraz króla z zajęciem dyskutującego z przyjaciółmi o ustroju państwa chińskiego i osobistych zaletach jego światłego cesarza³⁶, króla rojącego śmiałe marzenia o oskrzydleniu państwa osmańskiego także i od wschodu, czemu służyła niemal udana próba nawiązania stosunków dyplomatycznych z Pekinem³⁷. W wilanowskim pałacu nie stworzono żadnego gabinetu osobliwości, jak było to wciąż jeszcze praktykowane w ówczesnych rezydencjach³⁸. Z całą pewnością nie był nim „Gabinet chyński Króla Jego Mości”, powstały w modnym duchu egzotyizmu i nie mieszczący się w definicji kustkamery. Rzadkie i osobliwe przedmioty zdobiły wszystkie w zasadzie pomieszczenia, najcenniejsze „galanteryje” wyjmowano ze skarbów na specjalne

³⁴ Jednowymiarowy obraz króla-sarmaty zwalczał już Gębarowicz, choć i on nie ustrzegł się powtarzania krzywdzących Marię Kazimię sądów sugestywnie utrwalonych w polskiej literaturze przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Gębarowicz 1966a, s. 191–192, 213, *passim*. Nie pomogły wyważone opinie wydawcy listów pary monarszej, Leszka Kukulskiego, z trudem też do szerszej świadomości czytelników przebija się znakomita i odkrywca monografia Marysienki Sobieskiej pióra Michała Komarzyńskiego, podważająca legendę złej królowej (d'Arquien 1966; Sobieski 1970; Komarzyński 1995).

³⁵ Można zacytować w tym kontekście opinię Marka Kunickiego-Goldfingera ze wstępu do opracowania *Diariusza* Teodora Billewicza: „*Diariusz* jest przykładem przywiązywania uwagi w ówczesnej kulturze europejskiej do «świata ciekawości», postawy akceptowanej również przez najwybitniejsze ówczesne umysły, zbyt łatwo sprowadzanego w literaturze przedmiotu do określenia «świata osobliwości»”. Billewicz 2005, s. 52.

³⁶ Sarnecki 1958, s. 159.

³⁷ Dowodem miał być omówiony niżej list Sobieskiego. Zob. Bednarski 1933; Cyrzyk 1961; Szczęśniak 1969, s. 159–161; Kajdański 1995; Lisiak 2005, s. 178–179.

³⁸ Fijałkowski sugeruje, że rolę swoistego „cabinet d'amateur” pełnił sąsiadujący z obiema królewskimi sypialniami Gabinet Holenderski, ozdobiony licznymi dziełami sztuki i wyrobami rzemiosła artystycznego. Fijałkowski 1986b, s. 21.

okazje, by mogły ucieszyć oko gości i gospodarzy. Kolorytu w tej materii dodają opisy Kazimierza Sarneckiego, relacjonującego podobne wizyty w Wilanowie³⁹.

Choć oboje królestwo lubili otaczać się pięknymi przedmiotami, to analizując postawę artystyczną i mecenat Jana Sobieskiego przypuszczać możemy, iż to właśnie on żywił szersze zainteresowania Dalekim Wschodem, a co za tym idzie, świadomie kolekcjonował orientalne wyroby. „Cechą charakterystyczną umysłowości Jana Sobieskiego była nie opuszczająca go przez całe życie chęć kształcenia się, ciekawość i żądza wiedzy, nie ograniczająca się do spraw, które mogły go obchodzić jako wodza, polityka i panującego” – pisał o królu Tadeusz Mańkowski⁴⁰. Królowa traktowała dzieła sztuki i rzemiosła bardziej jako przejaw mody, za którą chętnie podążała, o czym wyraźnie świadczy jej korespondencja, chociażby listy pisane do chorążego Sobieskiego z Paryża⁴¹. Będąc wyczuloną na wszelkie nowinki, a mając podobnie ciekawy i bystry umysł, z pewnością przejęła francuski gust i w tej dziedzinie.

Istotnym świadectwem królewskiej „ciekawości” w najlepszym wydaniu jest spisany w 1689 r. katalog biblioteki Jana III⁴². Nie jest on tym, który sporządził Kochański, ale wyraźnie ujmuje pozycje dotyczące Dalekiego Wschodu, być może wyselekcjonowane przez uczonego jezuitę⁴³. Już na początku, na stronie pierwszej, w dziale *Libri Latini*, pod nr 11 figuruje *China Illustrata* Kirchera, a w dziale *Libri Gallici* francuskie tłumaczenie relacji Nieuhoffa, wydane w Lejdzie w 1665 r. Obok wczesnych edycji historycznych bądź religijnych relacji z dalekich krajów

³⁹ Sarnecki 1958, s. 34, 160, 225.

⁴⁰ Mańkowski 1950, s. 202. O naukowym mecenacie i środowisku uczonych na dworze Jana III zob.: Fijałkowski 1977; Targosz 1991.

⁴¹ d'Arquien 1966, s. 112. Zob. cytowany wyżej fragment listu do Katarzyny z Sobieskich Radziwiłłowej. Z zalem trzeba przyznać, że główny trzon „francuskiej” korespondencji nie zachował się. Dysponujemy kilkoma listami z pobytu w latach 1662–63 r., z treści których wynika, że młoda Maria Kazimiera (jeszcze Zamoyska) wiodła tam tryb życia, jaki przysługiwał osobie jej rodu i pozycji, „mieszkając przy rodzicach z wielkim swoim honorem i wczasem” (list A. Jarońskiego do Zamoyskiego z 24 VI 1662). Brak wzmianek o modzie chińskiej nie wyklucza jednak możliwości zetknięcia się z jej przejawami w paryskim życiu dworskim, a pamiętać musimy, że cytowana korespondencja pochodzi z okresu jeszcze przed powstaniem *Trianon de Porcelaine*. Z całą pewnością jednak możemy założyć, że Maria Kazimiera odwiedzała paryski targ Saint-Germain, słynący z ogromnego wyboru egzotycznych towarów sprzedawanych m.in. przez portugalskich kupców, a którego pochwałę napisał Scarron (*La Foire de Saint-Germain*, 1643). Kolejne pobyty w Paryżu przyszłej królowej przypadły na lata 1667–68 i 1670–71, ale zachowane z kolei z tego okresu listy Sobieskiego znów nie przynoszą interesujących nas informacji. Zob.: Sobieski 1960; d'Arquien 1966.

⁴² Lubomirski 1879.

⁴³ W liście do współbrata, misjonarza le Gobierna (11 VI 1698) Kochański wspomina swoją pracę królewskiego bibliotekarza, podając, że w księgozbiórce Jana III znajdowało się sporo cennych prac dotyczących Chin; zob. Lisiak 2005, s. 93–94.

typu *Histoire universelle des Indes orientales et des Indes occidentales* (Douay 1603), czy *Litterae annuae Japonicae* Francesca Pasio (Mainz 1604), były tam bardziej aktualne dzieła, jak choćby atlas Blaeua z pierwszą dobrą mapą Chin (1663)⁴⁴, *Histoire des royaumes de Tunquin et de Laos* (Paris 1666), opis utworzenia francuskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej *Relation de l'établissement de la compagnie française pour le commerce des Indes Orientales (...)* par Charpentier (Paris 1666) i wreszcie jedno z fundamentalnych źródeł dla europejskiej *chinoiserie*, ilustrowane dzieło o aspiracjach naukowych: *Histoire de la cour du roy de la Chine* (Paris 1668) pióra Michela Baudiera, dworzanina i historiografa króla Francji. Szeroko reprezentowana była literatura podróżnicza; odnośnie do Wschodu można wspomnieć *Les six voyages de J.-B. Tavernier en Turquie, en Perse et aux Indes pendant l'espace de quarante ans* (Paris 1679), *Relation d'un voyage en Europe, Asie et Afrique, contenant le voyage de Levant et le voyage aux Indes orientales, par J. Thévenot* (Paris 1689) i relacje z wypraw biskupów francuskich do Syjamu, Cochinchiny, Tonkinu⁴⁵ i Kambodży, w latach 1664–1677, jeszcze przed oficjalnym nawiązaniem stosunków dyplomatycznych Francji z Syjmem. Wydaje się, że geografia i podróże rzeczywiście były pasją Sobieskiego, jako że oprócz *Relation de la rivière des Amazones* hiszpańskiego jezuita d'Acuña (Paris 1682) znalazła się tam również *Relation de Groenlande, par Is. de la Peyrère* (Paris 1647), opisy obu Ameryk i dopiero co poznanej Australii⁴⁶.

Szeroko podkreślanym aspektem kontaktów Jana III z Chinami jest korespondencja z Ferdynandem Verbiestem. Verbiest był rektorem kolegium jezuitów w Pekinie, zwierzchnikiem cesarskich astronomów jako *Praefidis Mathematicii*, osobistym nauczycielem cesarza Kangxi, mianowanym przezeń mandarynem pierwszej rangi. Jako zaufany współpracownik cesarza pełnił odpowiedzialne funkcje mediatora i tłumacza europejskich poselstw, któremu obie strony wyrażały niejednokrotnie wdzięczność⁴⁷. Na korespondencję tę powołują się w dość

⁴⁴ Lisiak 2005, s. 183.

⁴⁵ Trzy pierwsze państwa znajdowały się na obszarach dzisiejszej Tajlandii i Wietnamu.

⁴⁶ W latach 80. XVII w. Jan III Sobieski został honorowym członkiem weneckiej *Accademia Cosmografica degli Argonauti*, uważanej za pierwsze w świecie towarzystwo geograficzne. Zob. Kajdański 1999, s. 240. O kompetencjach geograficznych króla zob.: Lisiak 2005, s. 394–395. Potwierdza je: *Korespondencja*, s. 213–214, list Jana III Sobieskiego do A. Kochańskiego z 4 IX 1682 r.

⁴⁷ Był łacińskim tłumaczem rosyjskiego ambasadora Mikołaja Spataro Milescu w 1676 r., któremu zasugerował m. in. otwarcie lądowej drogi do Chin przez Rosję i Syberię; w 1684 r. zorganizował uroczyste przyjęcie na pekińskim dworze ambasadorów z Syjamu; za jego namową Kangxi zezwolił Holendrom na wymianę handlową z Chinami, powierzając im właśnie przekazywanie korespondencji między Pekinem a Moskwą; pośredniczył wreszcie w dyplomatycznych kontaktach Jana III z dworem chińskim. Szczęśniak 1969, s. 157–158. Jezuici podkreślali misjonarskie zaangażowanie Verbiesta wobec krajów ościennych: „Gorliwość zaś jego nie kontentowała się niezmiernym Państwem Chińskim, ale wybiegała przez wielki mur aż do Tartaryi, y przez morze aż do Państwa *Corea*, chcąc i tamtym ludziom światło Wiary Ś. Przed oczema postawić”. Cyt. za: *Listy różne ku chwalebnej ciekawości*, Warszawa 1756, s. 204.

nieścisty sposób wszyscy dotychczasowi autorzy piszący o kontaktach polsko-chińskich w XVII w., opierając się na artykułach Cyrzyka i Szczęśniaka, wykorzystujących opublikowane przez Bednarskiego źródło⁴⁸. Późną jesienią 1685 r. o. Verbiest wysłał do wysokiej rangi jezuitę Nicolasa Avanziniego, rezydującego w Wiedniu, szczególną dla naszych rozważań korespondencję, w której odniósł się do niedawnej wiktorii wiedeńskiej. W załączniku umieścił osobisty list gratulacyjny dla polskiego króla oraz poemat chińskiego cesarza na cześć Jana III, o nieznannej, niestety, treści. Jak pisał sam Verbiest, Kangxi dołączył do przesyłanych cesarzowi Leopoldowi gratulacji na wieść o zwycięstwie nad Turkami także gratulacje dla Sobieskiego i specjalnie przez siebie skomponowaną odę na tę okazję⁴⁹. Cesarza zaciekawiło bezpośrednio sąsiadujące z państwem moskiewskim Królestwo Polskie. Musiał też widzieć zaprezentowaną mu przez Verbiesta rycinę z wizerunkiem właściwego triumfatora spod Wiednia, co wynika z treści jaworowskiego listu króla Jana⁵⁰. Stanisław Bednarski SJ jeszcze przed II wojną światową odnalazł w rzymskich archiwach jezuickich kopię listu Sobieskiego do Verbiesta, napisanego 16 XI 1688 r. w Jaworowie, a nawiązującego do wcześniejszej korespondencji: „Księga o rzeczach chińskich nie jest nam jeszcze znana, tuszę jednak, iż byłoby nam bardzo miło, gdyby w przyszłości, przy jakiegokolwiek okazji zostały nam przesłane rozmaite relacje, zwłaszcza o obyczajach i rzeczach egzotycznych, bądź to dotyczące krain, bądź osób, czy to dworskich, czy innych”⁵¹. Król jednak nie otrzymał już odpowiedzi, z racji zgonu adresata⁵². Po otrzymaniu pierwszej korespondencji od Verbiesta Sobieski, szukając niewyikłanego w zmienne sojusze sprzymierzeńca w zmaganiach z Portą Ottomańską, nie zaniedbał okazji, by przekazać chińskiemu władcy wyrazy wdzięczności i uznania, oraz życzenia dalszej pomyślności. O wymianie dyplomatycznych podarunków i obfitej (aczkolwiek nie zachowanej) korespondencji z Verbiestem piszą Szczęśniak i Kajdański. Król miał wysłać do Pekinu w 1685 r. swój konterfekt, a w rewanżu od cesarza otrzymał cenną porcelanę⁵³. Perspektywa możliwego aliansu z Niebiańskim

⁴⁸ Bednarski 1933; Cyrzyk 1961; Szczęśniak 1969; Fijałkowski 1986, s. 146.

⁴⁹ List Verbiesta do Nicolasa Avanziniego w Wiedniu, z 17 XI 1685 r.; zob. Golvers 1993, s. 520–522.

⁵⁰ „Porro quod tantus Sinico-Tartaricus monarcha, cui maxima pars orbis obtemperat, lubenti animo et effigiem nostram suspexerit et ottomanicam superbiam potentiamque, Superis propitiis, multiplicibus attriam esse victoriis curiosus intellexerit, aequae nobis honorificum ac iucundum esse non inficiamur”. Bednarski 1933, s. 533. Cały list przytacza Szczęśniak 1969, s. 159. Por.: Kajdański 1995. Najlepiej naświetla tę korespondencję: Lisiak 2005, s. 183–184.

⁵¹ Fragment w tłumaczeniu L. Cyrzyka, 1961, s. 5; cytuje Fijałkowski 1986, s. 146–148.

⁵² Verbiest zmarł w Pekinie jeszcze przed napisaniem królewskiego listu i na pół roku przed przybyciem do Pekinu grupy francuskich „matematyków królewskich”.

⁵³ Szczęśniak 1969, s. 161; Odyniec 1992. Nic nie wiadomo o portrecie polskiego króla w dawnych zbiorach chińskich, brak także w zachowanych źródłach z czasów Sobieskich wzmianki

Cesarstwem, pomyślanego bez wątpienia przeciw rosnącej potędze Rosji – o czym pisał Kochański do Leibniza⁵⁴, musiała być nader kusząca dla polskiego króla. Z drugiej strony, Kangxi zaniepokojony ekspansją rosyjską w Azji Środkowej i na syberyjskim Dalekim Wschodzie, z wielkim zainteresowaniem spoglądał na sąsiadującą z moskiewskim państwem Rzeczpospolitą Obojga Narodów i jej walecznego władcę. Wówczas to, po raz pierwszy w dziejach, Chińczycy uświadomili sobie, że ich wielkie państwo sąsiaduje z wciąż rosnącym „północnym olbrzymem”. Słynne podróże cesarza Kangxi do wschodniej i zachodniej Tartarii (Mandżuria i Mongolia) w latach 1682 i 1683, w których towarzyszył mu wytrawny doradca o. Verbiest, były *de facto* ogromnymi manewrami wojskowymi, mającymi w perspektywie zapewnienie pokoju na północnych rubieżach Państwa Środka. Szczegółową relację o nich zdał w Europie sam Verbiest⁵⁵.

Niezwykłym świadectwem wyobrażeń Chińczyków o Polsce i Polakach w owym czasie może być rysunek w zeuropeizowanej konwencji przedstawiający parę reprezentantów naszej nacji, z dość nieoczekiwanym dodatkiem w postaci tresowanego niedźwiedzia – il. X. Choć bardziej przypomina to scenę syberyjską, niżli polską, nie możemy zapominać, że nasze wyobrażenia o mieszkańcach Dalekiego Wschodu były jeszcze bardziej nieściste, by nie rzec karykaturalne⁵⁶.

„Chińska strategia” Sobieskiego, podobnie jak niektóre inne śmiałe projekty króla, nie doczekała się realizacji. Po śmierci Verbiesta kontakty z cesarskim dworem mimo pośrednictwa jezuita Claudia Filippo Grimaldiego nie były już tak ściste i owocne. Jak się wydaje, strona chińska uznała traktat w Nerczyńsku, ratyfikowany z Rosją w 1689 r., za wystarczającą gwarancję pokoju między dwoma kontynentalnymi mocarstwami, porzucając szukanie ewentualnych sprzymierzeńców⁵⁷.

Kochański podaje, że w posiadaniu Jana III była mapa terytoriów z wytyczonymi przez Syberię i Mongolię drogami do Chin, prawdziwy rarytas w oczach wszystkich tych, którzy od czasów Marca Polo usiłowali odnaleźć lądową drogę do Państwa Środka⁵⁸. Sprawa tego szlaku ogromnie leżała na sercu przełożonym

o cesarskich podarunkach. Legendarny serwis porcelanowy podarowany przez Kangxi miał znajdować się w Wilanowie (czego nie potwierdza inwentarz z 1696 r.), skąd wywiozła go do Łańcuta w ostatniej ćwierci XVIII w. ks. Lubomirska (Majewska-Maszkowska 1976, s. 292). Wydaje się, że w uporczywie powtarzanej informacji znalazło odbicie przekonanie o wyjątkowości wilanowskiego zbioru porcelany Jana III.

⁵⁴ Dickstein 1901, s. 225–278, tenże 1902, s. 237–284; Drzewieniecki 1967, s. 53–66

⁵⁵ Verbiest 1684, tenże 1685.

⁵⁶ Za wskazanie mi tego rysunku i umożliwienie jego zreprodukowania dziękuję p. Ksaweremu Burskiemu.

⁵⁷ Szczęśniak 1969, s. 160.

⁵⁸ List do Leibniza z 18 I 1692 r.: „Habet Rex noster delineationem itineris Moscua per Sibiriam, Mongulenses etc. in Sinas usque, quae tabula confecta fuit ad relationem Moschi Nestorii nomine; qui primum legatione functus fuerat Pe-kini, ac tum huc in Poloniam, sed haec tabula

misji w Chinach, a także watykańskiej administracji. Chodziło w tym przypadku o skrócenie co najmniej o połowę dotychczas praktykowanej, dwu- albo i trzy-letniej, bardzo uciążliwej i niebezpiecznej podróży⁵⁹. Mapa Sobieskiego świadczyć zatem mogła na rzecz pragmatycznych zainteresowań króla możliwością prowadzenia bezpośredniej wymiany handlowej z dalekim krajem. W tym kontekście należy wspomnieć nieudaną wyprawę jezuitów Philippe’a Avrila i Antoine’a Beauvölliera, goszczących w 1687 r. na dworze Jana III. Celem ich misji było znalezienie drogi lądowej do Chin. Jezuiti, życzliwie przyjęci w Polsce przez Sobieskiego, wiozący w bagażu dyplomatycznym o. Avrila osobisty list Ludwika XIV do cesarza Chin, zostali jednak zawróceni w Moskwie. Rosja pilnie strzegła sekretu syberyjskiego szlaku handlowego do imperium chińskiego, nie dając przejazdu nawet oficjalnym poselstwom. Misjonarze nic nie wskórali na moskiewskim dworze mimo silnego poparcia Polski i paszportów dyplomatycznych Sobieskiego. Król miał wówczas przekazać Avriłowi posiadaną mapę i opis drogi przez Syberię, wspomniane przez Kochańskiego⁶⁰. Z podobną misją podróżował kilka lat później Claudio Filippo Grimaldi. Następca Verbiesta i prokurator misji jezuickich, Grimaldi był astronomem i doświadczonym misjonarzem, jednym z wychowawców Yongzhenga, syna i następcy cesarza Kangxi. Objął on po o. Verbieście zaszczytne stanowisko dyrektora cesarskiego obserwatorium w Pekinie (chin. *kuang hsing t'ai*). Spędziwszy ponad dwadzieścia lat w Chinach, po krótkim pobycie w Rzymie udał się w drogę powrotną. W roku 1690 Grimaldi gościł przez kilka miesięcy w Warszawie na dworze Jana III. O rozmowach króla z misjonarzem i własnych z nim dyskusjach pisał Kochański do Gottfrieda Kircha, podkreślając, że Grimaldiego wysłał sam cesarz chiński do panujących w Europie: „[...] ab Imperatore illo in Europam ad quosdam Principes missus”⁶¹. Wobec niezmiennie wrogiego stanowiska Moskwy przy próbach skorzystania z drogi syberyjskiej, jezuita cofnął się z powrotem do Rzymu, by wyruszyć trasą morską do Smyrny, a potem drogą lądową przez Persję do Indii. Do Chin dotarł dopiero w 1694 r. Spełniając prośbę polskiego króla, po drodze wysłał mu z Goa bezpośrednią relację z podróży, w której zawarł sporo wiadomości o Chinach⁶². Avril

nullas habet latitudinum longitudinumque geographicarum notas”; zob. *Korespondencja*, s. 292. Tzw. „mapę Chin” Sobieskiego wzmiankują wcześniej: Baranowski 1950, s. 234; Cyrzyk 1961; Fijałkowski 1986, s. 146; Kajdański 1995. Najlepszą syntezę tego zagadnienia daje Kajdański 1999, s. 242–245.

⁵⁹ Plattner 1975, s. 174–218.

⁶⁰ Avril opublikował ją wraz z opisem „Tartarii” w 1692 r., jako: *Voyage en divers Etats d'Europe et d'Asie Entrepris pour découvrir un Nouveau chemin à la Chine*, Paris 1692. Historię zdobycia tej mapy opisał sam Verbiest. Zob. Kajdański 1995 i 1999, s. 243.

⁶¹ *Korespondencja* 2005, s. 263, 265, 267, 270, 280.

⁶² Lisiak 2005, s. 96. Grimaldi przesłał w grudniu 1693 r. do ks. Voty dwa listy z prośbą o przekazanie ich królowi i o przesłanie kopii Leibnizowi. Szczęśniak, powołując się na inne źródło



r. Mapa Chin z uwzględnieniem szlaków lądowych, miedz. z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667).

i Beauvillier natomiast nigdy do Chin nie dotarli⁶³. Ilustracja (r) przedstawia mapę Katalaju opublikowaną przez Kirchera, z zaznaczonymi terytoriami Syberii i drogą lądową do Chin, oraz tradycyjnymi szlakami morskimi.

Mimo iż wielokrotnie wzmiankowano w dotychczasowej literaturze tematu związku dworu Jana III z cywilizacją i kulturą chińską, ich artystyczny kontekst nie został zbadany w sposób zadowalający⁶⁴. Winne temu są zarówno luki w materiałach źródłowych, brak odniesień w obfitej literaturze pamiętnikarskiej z epoki, a nawet brak – z małymi wyjątkami – wzmianek w korespondencji samych małżonków Sobieskich⁶⁵. Zachowane w miarę kompletne inwentarze

podaje, że Grimaldi wysłał z Goa 6 grudnia 1693 r. list do Leibniza, w którym pisze o przekazanym mu za pośrednictwem A. Kochańskiego liście Jana III Sobieskiego. Królewska korespondencja musiała więc zastać jezuitę w drodze, być może odebrał ją w Goa. *Szczęśniak* 1969, s. 159.

⁶³ O pobycie jezuitów w Polsce zob.: *Lisiak* 2005, s. 87, 229–230.

⁶⁴ *Fijałkowski* 1986, s. 144–148; *Odyniec* 1992; *Odyniec* 2001, s. 44–45.

⁶⁵ Zarówno *Listy do Marysieńki* (1962) jak i *Listy do Jana Sobieskiego* (1966), w opracowaniu L. Kukulskiego, opierały się w znacznej części na wcześniejszych edycjach. W przypadku listów Sobieskiego był to głównie odpis J. S. Bandtkiego z przełomu XVIII i XIX w, z przechowywanych wówczas w nieświejskim archiwum Radziwiłłów listów króla. Wykorzystał je już A. Z. Helcel w wydaniu

mienia Sobieskich⁶⁶ wykazują rzeczywiście sporą liczbę przedmiotów określanych jako „chińskie” (bez rozróżnienia ich rzeczywistej proveniencji). Doskonałym kluczem pozostaje tu wciąż osoba księdza Kochańskiego, a jego korespondencja – znakomitym źródłem. Ukazuje ona obraz króla w oczach postronnych i jego bezpośrednie kontakty z najbliższymi osobami w otoczeniu cesarza Chin. Egzotyczne zainteresowania, odczytanie i poziom intelektualny Sobieskiego wzbudziły podziw Leibniza, a osoba polskiego władcy była częstym tematem korespondencji z Kochańskim. W liście z grudnia 1691 r. tak pisał do polskiego jezuitę: „Ci, którzy znali bliżej Waszego wielkiego króla cudowne rzeczy mówią nie tylko o jego męstwie [...], lecz i o znajomości wszystkich rzeczy, o ciekawości szerokiego jego umysłu. Nie wątpię tedy, że Ty, świadomy jego prac, poznałeś mnóstwo spraw, które posłużą ci do wyjaśnienia przyrody i geografii Północy oraz historii mieszkających tam ludów. Nie wątpię, że macie wiadomości i o innych nieznanach zjawiskach na przestrzeni od Moskwy do Chin”⁶⁷. Słynny filozof ostatecznie nie dotarł na dwór polski, choć taki zamiar wyrażał w liście ze stycznia 1693 r.⁶⁸ Choć listy te dotyczą ostatnich lat życia króla, są odbiciem o wiele wcześniej zakorzenionej, prawdziwej pasji znakomicie wykształconego i obytego w świecie człowieka, o otwartym i ciekawym umyśle.

Kontakty i zainteresowania Kochańskiego z całą pewnością miały wpływ na postawę króla wobec spraw chińskich, ale nie były jedynym w tym procesie czynnikiem. Inspiracje te padły na bardzo podatny grunt tak popularnej na dworze Sobieskich mody francuskiej, której najnowszym przejawem w początkach ostatniej ćwierci XVII w. była *chinoiserie*. Nakreślony wyżej charakter królewskich zainteresowań Niebiańskim Cesarstwem kontrastował z o wiele bardziej teatralnie się wyrażającą (również w dosłownym znaczeniu) wersalską „chinomanią”. Olśniewający splendor gigantycznych *fêtes chinoises* rozpoczął się tam na dobre od czasów ambasady syjamskiej i trwał niemal do końca długiego panowania Króla Słońce⁶⁹.

krakowskim z 1860 r., a zdublowało niekompletne wydanie E. Raczyńskiego z 1923 r. Kukulski wskazuje we wstępie do swojego opracowania na wybiórcze kopiowanie listów przez Bandtkego, zdeterminowane jego ściśle historycznymi zainteresowaniami. Wydanie z 1962 r., eksponujące słynny romans, pozostało okrojone, nawet w stosunku do tekstu pozostawionego przez Bandtkego, często urywanego i poprzycinanego. Część niekompletnych listów Marii Kazimiery nie została włączona do opracowania. Por.: Helcel 1860; Raczyński 1923; d'Arquien 1962; Sobieski 1966.

⁶⁶ Czołowski 1937; Gębarowicz 1966, s. 221–230; Gębarowicz 1973, s. 117–206.

⁶⁷ List z Hanoweru, *Korespondencja* 2005, s. 287; cytuje w przekładzie: Lisiak 2005, s. 96.

⁶⁸ *Korespondencja* 2005, s. 329. Kochański zapraszał filozofa do Warszawy, „obiecując mu miłe przyjęcie ze strony króla i dużo zadowolenia z osobistej rozmowy z ukoronowanym erudyta” (Lisiak 2005, s. 95, *Korespondencja* 2005, s. 322).

⁶⁹ Relacje współczesnych podają, że sam Ludwik XIV ukazał się na balu karnawałowym w Wersalu w roku 1685 nosząc na sobie w połowie perski, a w połowie chiński strój („un habit, moitié à la persienne, moitié à la chinoise”). Królewski brat, Monsieur, wystąpił wówczas w stroju

Podbudowana rzetelną wiedzą postawa Sobieskiego z pewnością wykraczała poza konwencjonalne, choć entuzjastyczne zachłyśnięcie się dalekowschodnią egzotyką. Tzw. „chyńskie rzeczy” musiał widzieć wcześniej na warszawskim dworze Marii Ludwiki, dokąd moda na egzotykę trafiła w połowie wieku. Dwór polski nie był wcale opóźniony w recepcji *chinoiserie*, pojawiającej się początkowo w formie cennych prezentów dyplomatycznych i darów⁷⁰. Prym w jej rozpowszechnianiu wiedli wówczas z racji monopolu handlowego z Chinami i Japonią Holendrzy, ale prawdziwe *lettres de noblesse* nadała jej dopiero francuska moda dworska. Cenną wiedzę o Chinach król nasz zdobywał z pierwszej ręki, od bawiących na dworze jezuitów⁷¹, posłów perskich, tureckich i tatarskich, a także moskiewskich. Za ich to pośrednictwem zapewne trafiały do rąk władcy oryginalne chińskie przedmioty – nie zawsze dzieła sztuki, ale wszystkie z pewnością doceniane⁷². Inne wytwory odległych cywilizacji, wśród nich z pewnością wyroby japońskie, koreańskie, tajskie (które i dziś laik z trudnością rozróżni) i pochodzące ze wschodnioindyjskich kolonii trafiały na dwór królewski okrężną drogą, bo poprzez Europę. Towary napływały z jednej strony przez potężne gdańskie emporium, a z drugiej szlakami handlowymi, na skrzyżowaniu których leżał Lwów. Jakkol-

mandaryna chińskiego („vêtu en Grand Seigneur chinois”), a sam nowy rok został przywitany wielkim chińskim balem. Jeszcze w 1700 r. król urządził maskaradę chińską w Marly i chińskie przyjęcie w Wersalu. Honour 1961, s. 62–63; Jacobson 1999, s. 31; Kisluk-Grosheide 2002b, s. 179. Choć Maria Kazimiera uwielbiała zabawy taneczne i „maskary”, a i sama opisywała co cenniejsze przebrania, nie dysponujemy niestety, żadną wzmianką o „chińskich maskach” na dworze polskim.

⁷⁰ W 1664 r. podczas wyprawy moskiewskiej, zachęcony przez królewską małżonkę do picia herbaty, jako świetnego środka terapeutycznego, Jan Kazimierz pisał do niej z Mohylewa w sprawie otrzymanej przesyłki z tym rzadkim towarem. Prosił on Marię Ludwikę o zwrócenie się do Francji, do marszałka de Gramont „w sprawie ilości, jakiej należy jednorazowo używać, a także ile do tego cukru nasypać. To konieczne dla tych, którzy mają chęć spróbować”. Jest to pierwsza wzmianka o herbacie w Polsce. W tym samym roku ambasador francuski w Holandii podarował królowej Marii Ludwice porcelanowy czajnik, który uzupełnił istniejący już królewski zbiór porcelany. W Anglii herbata pojawiła się niewiele wcześniej, bo w 1658 r. w kawiarni Thomasa Garrawaya, a w zasadzie zaczęto ją pić dopiero w latach 60. za przykładem portugalskiej małżonki Karola II, Katarzyny Braganza. Zob. Targosz 1975, s. 261.

⁷¹ Korespondencja jezuicka kształtowała obraz Chin niezwykle sugestywnie, utrzymując stałe zainteresowanie tym rejonem świata, o czym może zaświadczyć fragment listu do o. Le Gobiena, z dn. 1 XI 1700 r.: „Nie powtarzam tego, o czym już doskonale oznajmiono, to jest: China najurodzajniejszy i najbogatszy jest kraj, w całym świecie. Blask i pompa Cesarska, i bogactwa Mandarynów nie łąco się opisać mogą. Cudzoziemcom barzo jest w podziwieniu, kiedy widzą jako po wszystkich jedwabie, porcelany, i sprzęty kosztowne, oraz obite pokoje, które lubo nie w cenie, jednak w okazałości Europejskie daleko przewyższają”. *Listy różne* 1756, s. 227.

⁷² Jaka zresztą mogła być świadomość pochodzenia tych wyrobów w okresie, gdy zaczynały dopiero szerzej napływać do Europy, zwłaszcza jeśli uświadomimy sobie, że natychmiast pojawiały się ich europejskie naśladownictwa.

wiek by nie wędrowały do Polski zamorskie przyprawy, tkaniny, laka i porcelana, to trzeba przyznać, że możliwości ich pozyskania nie nastęrczały już w czasach Sobieskiego specjalnych trudności, chyba że czysto finansowych. Kogo było stać, ten modzie chińskiej holdował i „farfurami” zdołał pokoje. Europejski handel z Dalekim Wschodem w istotny sposób wzrósł po zniesieniu embarga ze strony chińskiej w 1684 r., dzięki prężnej działalności narodowych kompanii indyjskich. Rozpowszechniająca się od połowy stulecia moda chińska w latach 70. ogarnęła już całą Europę. Holenderskiemu i francuskiemu impulsowi zawdzięczają obecność pojawiające się w inwentarzach coraz liczniej przedmioty chińskie, bądź wykonane *à la mode chinoise* ich wierne imitacje. *Chinoiserie* manifestowała się głównie w dekoracji pokoi lub wystroju całych gabinetów chińskich. Pojawiły się początkowo bardzo rzadkie gabinety o lakowych paneaux, z wnętrzami wypełnionymi meblami z laki (głównie imitacjami), parawanami chińskimi i wschodnią porcelaną. Dla rozmieszczenia tej ostatniej projektowano specjalne bufety na wzór eksponujących srebra. O ile w swej pierwszej fazie moda chińska we Francji i w krajach niemieckich pozostała domeną dworu, to w Holandii i Anglii znacznie bardziej się zdemokratyzowała. Zarówno ogromny import egzotycznych towarów, jak i odmienna ranga społeczna mieszczaństwa i kupiectwa w tych krajach spowodowały, że kolekcje oryginalnych przedmiotów, *mirabilia* i *exotica*, były w zasięgu wszystkich, nie tylko arystokracji. Polski model kolekcjonerstwa został bezpośrednio przejęty z Francji, czyniąc z mody chińskiej rozrywkę arystokratyczną, której przykład dawał dwór królewski. Spośród powstałych w końcu XVII w. na naszych ziemiach gabinetów o egzotycznym wystroju, prócz wilanowskiego wzmiankowany jest w pałacu w Rydzynie ośmioboczny gabinet „chińską robotą bardzo piękny”, wypełniony „chińskimi rzeczami” – mógł mieć wystrój z imitacji laki, na co wskazywać zdaje się owa „robota” – opisany w 1695 r. przez opata Pawła Sapię⁷³. Być może powstał on w latach przebudowy pałacu prowadzonej przez Rafała Leszczyńskiego po wykupieniu dóbr rydzyńskich (1682–1695). Leszczyński, towarzysz Jana III w czasie potrzeby wiedeńskiej, był związany przez wiele lat z parą królewską, jako marszałek dworu królowej Marii Kazimiery. Niewykluczone więc, że inspiracją jego chińskiego gabinetu mogła być królewska pasja i jej realizacja w wilanowskich komnatach.

⁷³ Wiadomość tę podaje m.in. Siennicki 1962, s. 310, ale powołując się nieprecyzyjnie na dane archiwalne, gdyż pod cytowaną przezeń sygnaturą (Warszawa, AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dział X, rękopis nr 60, *Diariusz ks. Pawła Sapię opata paradyżkiego, Wyjazd do Rydzyn*) nie ma rzeczonego rękopisu. Za pomoc w poszukiwaniu tego źródła dziękuję p. Marii Sierockiej-Pośpiech z AGAD-u.

5.3. Powstanie „Gabinetu chińskiego Króla Jego Mości” w Wilanowie

Orientalny gust króla, szerzej analizowany w kontekście przejawów sarmatyzmu, był wzmiankowany m.in. w publikacjach Wojciecha Fijałkowskiego⁷⁴. Ten sam autor ogólnie wspomina o dalekowschodnich aspektach zainteresowań króla i nieśmiało sugeruje, jak mógł wyglądać „Chiński gabinet Króla Jegomości” w rezydencji wilanowskiej. Opiera się przy tym na jedynych zachowanych źródłach, jakimi są: opublikowany przez Aleksandra Czołowskiego inwentarz pałacu wilanowskiego z 1696 r. i opublikowane przez Juliusza Starzyńskiego listy Augustyna Locciego do króla z lat 1681–1694⁷⁵. Wobec niedosytu archiwaliów koniecznym stało się dla autorki przeprowadzenie krytycznej analizy porównawczej innych inwentarzy dóbr Sobieskich, oraz znalezienie europejskich analogii w zakresie dekoracji i wyposażenia gabinetów chińskich z ostatniej ćwierci XVII w.

Pierwszy „gabinet chiński” w Wilanowie nie miał dotąd szczęścia do piszących o nim autorów. Nikt dotychczas na podstawie zachowanych źródeł nie odważył się na ich interpretację i przeprowadzenie rekonstrukcji wyglądu tego pomieszczenia w czasach Sobieskich, wyjąwszy wspomniany wcześniej artykuł sinologa Tadeusza Żbikowskiego⁷⁶. Autor jednak mylnie zinterpretował zachowane wnętrza z czasów saskich, utożsamiając je z gabinetem opisanym przez Czołowskiego⁷⁷. Mimo, iż w tytule swojego artykułu zapowiada, że przedstawi literackie źródła ikonografii wnętrza, odczytane przez niego chińskie inskrypcje nie są opisem scen ukazanych na lakowych paneaux istniejącego pomieszczenia, ani nie odnoszą się do fresku na sklepieniu. W interpretacji autora treść krótkich napisów na banderolach towarzyszących saskim maskaronom odwołuje się do klasycznych kanonów literatury chińskiej. W wypadku wnętrza Żbikowski ogranicza się zatem do elementarnego opisu laika, rozbudowując niewspółmiernie partie cytowanej literatury chińskiej. Sam jednak zauważa, że owe ułamkowe inskrypcje nie mają żadnego związku z treścią dekoracji Gabinetu Chińskiego. Na ten artykuł – wszak ignorujący źródła – powołują się kolejni autorzy: Fijał-

⁷⁴ O „guście chińskim” w Wilanowie zob.: Fijałkowski 1986b, s. 62–63.

⁷⁵ Czołowski 1937 (inwentarz ten przytacza też: Fijałkowski 1997, s. 169–201). Starzyński korzystał w swej fundamentalnej pracy o budowie pałacu wilanowskiego z przechowywanych w Preussisches Geheims Staatsarchiv w Berlinie oryginałów listów Locciego do króla z lat 1681–1694 (dziś w Archiwum Państwowym w Mińsku). Zob.: Starzyński 1933 (drugie wyd. 1976, s. 87–108).

⁷⁶ Żbikowski 1990.

⁷⁷ Żbikowski nie jest jedynym autorem mylącym oba pomieszczenia. Fakt, iż gabinet saski urządzony został w tym samym miejscu, w którym pół wieku wcześniej znajdował się, również królewski – gabinet chiński Sobieskiego – budził sporo nieporozumień, szczególnie wśród autorów nie związanych z Wilanowem.

kowski, Tazbir i Prejs⁷⁸. Żbikowski określa gabinet z czasów Sobieskiego jako „gabinet chiński lakierowany”, co jest merytorycznym błędem, gdyż termin ten dotyczy późniejszego gabinetu saskiego. Z kolei ten ostatni jest konsekwentnie nazywany „gabinetem chińskim Króla Jegomości” (to miano nosi wyłącznie gabinet chiński Sobieskiego, tak nazwany w inwentarzu z 1696 r.). Autor nie sięgnął nawet do dokumentu opublikowanego przez Czołowskiego, opis gabinetu sporządzony przez Fijałkowskiego traktując niemalże jako źródło⁷⁹. Równie niecisłe wiadomości przynoszą lektury kolejnych prac. Gabinet Sobieskiego myli z saskim Chińskim Gabinetem Szczęśniak, przypisując mu istotną symboliczną rolę w kształtowaniu dalekowschodniej polityki Jana III⁸⁰. Krzysztof Migoń błędnie twierdzi, że gabinet chiński Sobieskich w pałacu wilanowskim uchodził za najstarszy tego typu w Europie⁸¹. Marek Prejs do kwestii pierwszego gabinetu w Wilanowie podchodzi ostrożnie, przypisując go inicjatywie Marii Kazimiery. Tym samym perpetuuje przyjęty schemat jednostronnej recepcji mody chińskiej o ściśle francuskiej genezie. Dalej jest tylko gorzej, gdyż autor opisuje istniejący gabinet, jako pochodzący z czasów Sobieskich⁸². Nieprawdziwe wiadomości podaje też Kałuski twierdząc, że na zamku warszawskim „urządzono specjalny chiński Gabinet Królewski, którego ściany pokryto białym ałtąsem z motywami chińskimi; z tej samej bogato haftowanej tkaniny wykonano portiery⁸³. Na tle szczegółowych wiadomości źródłowych podawanych przez autora, a tyjących się recepcji mody *chinoiserie* w Polsce, relacja o zamkowym gabinecie (mowa oczywiście o wilanowskim) podważa rzetelność autora.

Niezachowany Gabinet Chiński Jana III, traktowany niekiedy jako ciekawostka, *curiosum*, z pewnością zasługuje na bliższą analizę. Wnętrze to było przykładem szerszej, nowo rodzącej się mody europejskiej i właśnie w tym ścisłym

⁷⁸ Z uważnej lektury wynika, iż Fijałkowski, którego informacje stały się źródłem artykułu Żbikowskiego, powołuje się nań w kolejnych publikacjach, bez sprostowania ewidentnych pomyłek; zob. Fijałkowski 1997, s. 210; Tazbir 1998, s. 176. Ten ostatni poświęcił popularny artykuł, wbrew tytułowi, tylko polskiej modzie na chińszczyznę. O sztuce autor pisze z pewną dezynwolturą, która pozwala mu nawet na rozmnożenie chińskich gabinetów w Wilanowie w czasach Sobieskiego. Pisze o nich konsekwentnie w liczbie mnogiej, wymieniając „gabinety” oraz „buduary i sypialnie chińskie” z lat 80-tych XVII w. Bogate wyposażenie Gabinetu Chińskiego w dzieła rzemiosła artystycznego sprowadza do terminu „bibeloty”. Autor bez wskazania na źródło twierdzi, iż w Żółkwi i w Jaworowie istniały podobne pokoje chińskie, jak w Wilanowie, charakteryzujące się „obiciem materia w stylu chińskim, z taką samą portierą i wyposażeniem łoża” (co jest zlepkiem informacji zaczerpniętych z inwentarza wilanowskiego z 1696 r.). Uwagi o chinoiseriach w XVIII w. obfitują w równie niecisłe i wręcz błędne informacje.

⁷⁹ Żbikowski 1990, s. 65–66.

⁸⁰ Szczęśniak 1969, s. 161.

⁸¹ Migoń 1969, s. 62.

⁸² Prejs 1999, s. 209.

⁸³ Kałuski 2004, s. 44.

europiejskim kontekście powinno być rozpatrywane. Pozostaje też najbardziej tajemniczym i najmniej znanym z wilanowskich pomieszczeń utrzymanych w konwencji *chinoiserie*. Stąd też poświęcona mu część niniejszej pracy jest najbardziej obszerną. Zarówno Czołowski, jak i Fijałkowski przeprowadzili analizę zapisu inwentarzowego dotyczącą gabinetu, ale bez próby określenia i przybliżenia wzmiankowanych tam przedmiotów. Zastosowana w obu wypadkach nieprecyzyjna metoda ograniczyła się do zacytowania odpowiednich fragmentów inwentarza, bez próby jego interpretacji, co siłą rzeczy pozostaje niewystarzalne⁸⁴.

Zachowany materiał źródłowy dotyczący „gabinetu chińskiego” Jana III Sobieskiego jest więcej niż skąpy. Dysponujemy jednym listem Augustyna Locciego, w którym ten wzmiankuje owo pomieszczenie, oraz opisem z *Inwentarza Generalnego* z 1696 r., sporządzonego po śmierci króla⁸⁵. Opis ten wymienia wprawdzie znajdujące się w pomieszczeniu ruchomości, ale żadne ze źródeł nie daje nam nawet najmniejszej wskazówki, co do dyspozycji samego wnętrza. Zajmowało ono niewielką, niemal kwadratową przestrzeń o wymiarach blisko 3 x 3 m w parterze południowego alkierza korpusu głównego pałacu, od zachodu. Przez drzwi w ścianie północnej gabinet łączył się bezpośrednio z sypialnią króla, a drzwi we wschodniej ścianie łączyły go z symetrycznym, równie niewielkim pomieszczeniem o trzech oknach, będącym królewską garderobą i zajmującym wschodnią połowę alkierza. Jako, że gabinet był przechodni, odpowiadające otworom drzwiowym okna znajdowały się pośrodku ściany południowej i zachodniej.

Zamysł zrealizowania w Wilanowie „gabinetu chińskiego” powstał zapewne już w pierwszej fazie budowy rezydencji wilanowskiej (1677–1680). Możemy tylko przypuszczać, że była to inicjatywa króla – choć formalnie związana ściśle z recepcją mody francuskiej, to przecież podbudowana rzetelną pasją i głębszymi zainteresowaniami Sobieskiego. Co więcej, idea egzotycznego w charakterze pomieszczenia nie mogła narodzić się w sytuacji „kolekcyjerskiej pustki”, co zakłada istnienie już pewnego zbioru orientaliów. Kolekcja ta, dopiero w sobie przypisanej przestrzeni i właściwej oprawie, mogłaby zostać efektownie wyeksponowana. Augustyn Locci, jak zaświadcza jego korespondencja⁸⁶, jako współprojektant i nadzorca prac przy „fabryce wilanowskiej” był typowym przedstawicielem sztuki włoskiej, a ściśle rzymskiej. Jako że recepcja mody chińskiej w Italii nastąpiła właściwie na szerszą skalę dopiero w następnym stuleciu wraz z pojawieniem się licznych *sale cinesi*, nie mógł on stać za wprowadzeniem tej nowej formy. Na

⁸⁴ Czołowski 1937, s. 19–20; Fijałkowski 1986a, s. 144–145

⁸⁵ Zob. Aneks 2.3.

⁸⁶ Starzyński 1976, s. 87–108.

lata 1681–1683 przypadło duże natężenie prac budowlanych w drugim etapie rozbudowy wilanowskiej siedziby, trwającym do 1688 r. Alkierze ogrodowe powiększono, tworząc w nich parzyste gabinety i pokrywając ich dachy złożoną i malowaną blachą. Pierwotnie parterowe, nadbudowano je niskimi piętarkami w 1687 r. Pierwsza wzmianka źródłowa o Gabcinecie Chińskim pochodzi z okresu tzw. „auctii pałacu willanowskiego” (1681–1683). W liście datowanym na 15 VIII 1681 r. – pierwszym z zespołu przechowywanego w berlińskim archiwum – Locci donosił: „Strony Biblioteki jutro wespół z JMX Kochańskim na mieście mamy się znieść. Portieri szerokość i wysokość jaka ma bydź posyłam podług drzwi a osobliwie tych co z Holenderskiego i do Chińskiego. Która ma bydź wysoka łokci 4 a szeroka łokci dwa i cali 15 [...]”. Zatem pomieszczenie nazywane Gabcinetem Chińskim musiało już istnieć, przynajmniej w murach, a sama wzmianka dotyczy zapewne portier w królewskiej sypialni, łączącej się zarówno z Pokojem Holenderskim, jak i Chińskim⁸⁷. Układ ten, z niewielkimi zmianami w rozmieszczeniu otworów drzwiowych jest aktualny do dziś. O wyglądzie i wystroju „gabinetu chyńskiego Króla Jego Mości” wnioskowano dotąd na podstawie zapisu w *Inwentarzu generalnym* z 1696 r., oraz innego jeszcze listu Locciego, z listopada lub grudnia 1686 r⁸⁸. Znajduje się tam wzmianka dotycząca postępów prac wykonanych przez malarza i pozłotnika Jana, zwanego Apellesem, pomocnika Callota⁸⁹: „Apelles niewielką według zwyczaju swego prezentuje WKM. tegoletnią robotę. Naprzód cztery brety obicia chyńskiego, gabcinet w ogrodzie drewniany ab intra tak złotem iako i metalem wyłożył”. W świetle zapisu *Inwentarza Generalnego* nie ulega wątpliwości, że ściany królewskiego gabinetu pokrywał biały chyński jedwabny atlas, haftowany w różnobarwne ptaki, kwiaty i „osoby chyńskie” (poz. 248). Czternaście brytów tego obicia, zdjętego ze ścian, znajdowało się po śmierci króla w „Gabcinecie chyńskim”, co zważywszy na rozmiary pomieszczenia oraz dyspozycję wnętrza zupełnie wystarczało na jego

⁸⁷ Fijałkowski interpretuje ten fragment inaczej, twierdząc, że chodzi tu o portiery „do położonych po obu stronach Sypialni Króla gabcinetów – chyńskiego i holenderskiego”, które wykonać miał Claude Callot w latach 1681–82 (Fijałkowski 1986b, s. 21 i tenże 1997, s. 17). *Inwentarz* z 1696 r. w „Gabcinecie holenderskim” wymienia „portierę obłoczystą, kitajkową, w kwiaty różnego koloru i w ptaki szytą” i także błękitne obicie adamaszkowe, a w „Gabcinecie chyńskim” białe atlasowe obicie, haftowane w kwiaty, ptaki i „osoby chyńskie” i „portierę takowejże roboty”. Tkaniny we wnętrzach zawsze koordynowano ze sobą, stąd raczej wyjątkiem byłoby zawieszenie malowanych portier przy haftowanych obiciach. Na rzecz powyższej interpretacji przemawia dodatkowo fakt, iż główne umeblowanie i ogólny wystrój sypialni króla miały zdecydowanie francuski charakter, do czego pasowałyby wykonane przez Francuza portiery, o których pisze Locci w liście z 1 X 1681 r.: „Calot teras kończy copio obrazu na portierze i ma w tych dniach skończyć i zaraz począć effigies eruditorum et sapientium do Biblioteki”.

⁸⁸ Fijałkowski 1986b, s. 38–39.

⁸⁹ Fijałkowski 1983, s. 22; Fijałkowski 1997, s. 17.

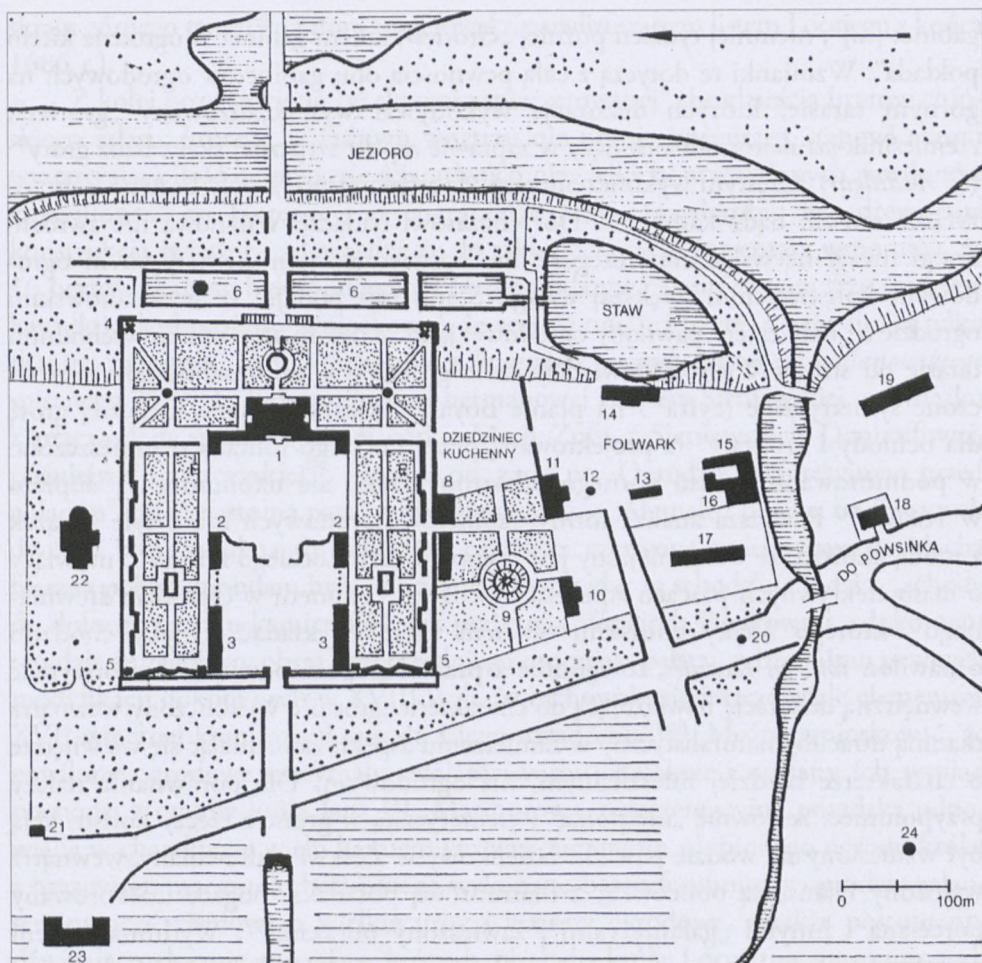
pokrycie. Inną pozycją w inwentarzu (nr 292, dział VI, *Rzeczy, które były w skrzyni zapieczętowanej*) jest dwadzieścia brytów „obicia chyńskiego na białym atlasie, sokami illuminowanego, w ptaki, pałace etc. podszytego”, z trzema mniejszymi kawałkami „tegosz”. Opis tych bardzo podobnych tkanin różni się znacząco w jednym szczególe – otóż jedna z nich była wyszywana, druga „illuminowana”, co oznaczałoby jedwab malowany. Łączna ilość atlasu chińskiego wystarczyłaby na obicie nie tylko jednego pomieszczenia, a żadna inna komnata wilanowska nie miała podobnej dekoracji, zatem chiński jedwab z zapieczętowanej skrzyni mógł być tkaniną zapasową.

Wróćmy jednak do drugiego listu Locciego. Mowa tam o obiciu chińskim w kontekście „Gabinetu w Ogrodzie drewnianego”. Mamy dwie możliwości interpretacyjne tej informacji – z jednej strony, wzmianka może dotyczyć Gabinetu Chińskiego w alkierzu południowym, któremu na planie odpowiadał analogiczny Antygabinet Królowej w alkierzu północnym. Oba łączyły się poprzez tarasy z ogrodem otaczającym pałac i bywały nazywane „gabinetami ogrodnimi”. Wówczas tylko zastanawia określenie „drewniany” użyte w stosunku do wnętrza pałacowego. Z drugiej strony, może chodzić tu o jeden z gabinetów ogrodowych, wybudowanych na życzenie króla w obu narożnikach górnego tarasu ogrodu wilanowskiego. Gabinety te zaznaczone są cyfrą 4 na planie sytuacyjnym Wilanowa, wykonanym przez gdańskiego inżyniera wojskowego Adolfa Boya w lutym 1682 r.⁹⁰ (il. s). Wojciech Fijałkowski, na podstawie listów Locciego, opisuje je w następujący sposób: „Swego rodzaju pendant wież pałacowych stanowiły drewniane altany w ryzalitowych narożnikach tarasu ogrodowego, przykryte podobnie jak wieże malowniczymi, b ujemy relacją naocznego świadka, wspomnianego księdza F. de S. z 1688 r.: „Po obu rogach parteru, na głównej terasie, stoją dwa małe pawilony w kształcie latarń z muru, bardzo piękne [w oryginale: „deux petits pavillons en forme de lanternes *tout en rocailles* très jolis” – podkr. D. Z.]. Są one miejscem, gdzie w lecie, co rano, król udaje się celem ubrania się, a zarazem widzi wszystko, co się w ogrodzie dzieje, sam nie będąc widzialnym”⁹¹. A więc przynajmniej partie zewnętrzne pawilonów, podziwianych przez pragnącego zachować anonimowość gościa⁹², były murowane, a nie drewniane (przy możliwej drewnianej konstrukcji). Określenie *tout en rocailles*, użyte na długo przed pojawieniem się ornamentu o tej nazwie, w istotny sposób oddaje charakter budowli – nie „z muru”, a raczej, przy zachowaniu drewnianej konstrukcji, ozdobionych narzutem w rodzaju sztucznej skały, w typowej dla architektury ogrodowej tech-

⁹⁰ Wzmiankują i reprodukują go: Starzyński 1976, s. 33, 35, il. 15; Fijałkowski 1997, s. 15, il. 8. Plan ten spłonął wraz ze zbiorami Biblioteki Żałuskich w Powstaniu Warszawskim w 1944 r. Był jedynym, na którym zaznaczono ogrodowe pawilony króla.

⁹¹ F. de S. 1858, s. 24–25; Siemieński 1859, s. 448.

⁹² Targosz 1997.



s. Plan sytuacyjny Wilanowa wykonany przez Adolfa Boya, 1682 r. Przerys współczesny.

nice (niem. *Grottenarbeit, Grotten Werk*)⁹³. Polskie tłumaczenie tego tekstu zatraciło jego pierwotne znaczenie i zasugerowało zupełnie inny wygląd pawilonów, dla których inspirację mogły stanowić szeroko rozpowszechnione wzorniki Jeana Le Pautre'a. Argumentem na korzyść takiej właśnie interpretacji są wzmianki w kolejnych listach Locciego z 5 i 12 IX 1681 r. Po suchym lecie, na jakie się budowniczy uskarżał w sierpniu, trudno było o materiał na sztuczny kamień: „Columny odbiorę od Camedulów i Grotiera jużem informował i zaczyna zaraz, bo i koło gabinetu samego powiada że teraz tysz robić nie może ex quo kitu, który wszędy powisichał powiada dostać nie może. Błacharze drugi pobiiają

⁹³ Zob. definicję terminu *rocaille* w: Gruber 1999, s. 327–328.

gabinet [...]”, niemniej tydzień później „Grotier tandem gabinet w ogrodzie kitem pokłada”. Wzmianki te dotyczą z całą pewnością obu gabinetów ogrodowych na górnym tarasie, których dekoracje wykonywał wyspecjalizowany „grotier”, rzemieślnik-sztukator odtwarzający w zaprawie aspekt sztucznej skały, bądź grotu⁹⁴ (fr. *rocailleur*). Częstym wykończeniem podobnych elewacji były barwne kompozycje z muszli, bądź kamyków. Dotychczasowi badacze Wilanowa nie zwrócili dotąd uwagi na wskazane szczegóły, nie poświęcając tym efemerycznym ogrodowym konstrukcjom większej uwagi. Starzyński podaje, że w wilanowskim ogrodzie istniały cztery pawilony ogrodowe, jako że dwóm altanom na wschodnim tarasie od strony Wisły odpowiadały dwie grotty od strony zachodniej, umieszczone symetrycznie (cyfra 5 na planie Boya)⁹⁵. Klasyczną, dużą sztuczną grotę dla ochłody i „rytiraty” (z projektowaną przez Locciego fontanną) umieszczono w podmurowaniu tarasu górnego od strony rzeki, ale ukończono ją dopiero w 1686 r.⁹⁶ Powyższa analiza formy gabinetów ogrodowych ma o tyle związek z modą chińską, że wciąż niejasny jest fragment listu Locciego z 1686 r. mówiący o mało efektywnych pracach Apellesa wewnątrz „Gabinetu w Ogrodzie drewnianego”, którego ściany chińskim obiciem zaczął wyklekać. Gdyby chodziło o pawilon *tout en rocailles*, to zgodnie z praktyką epoki powinien był otrzymać wewnętrzną dekorację nawiązującą do charakteru „grotto”. Wykończony wewnątrz tkaniną utraciłby naturalistyczny w zamierzeniu aspekt, zamieniając się we wnętrze o charakterze bardziej mieszkalnym, niż ogrodowym. Dla porównania należy przypomnieć, że równie „niespójną” i efemeryczną w gruncie rzeczy konstrukcją był wzniesiony na wodzie pawilon łaźienkowy w Żółkwi – drewniany, wewnątrz wyłożony fajansową oblicówką, z marmurową posadzką, bogato udekorowany porcelaną i innymi „galanteriami”, zawieszony obrazami⁹⁷. Wytlumaczeniem podobnej konstrukcji mogłaby być silnie zakorzeniona w Polsce tradycja drewnianego budownictwa, o kunsztownych formach snycerskich. Dodatkowo komplikuje sprawę określenie „gabinet” używane zarówno w stosunku do budowli ogrodowych jak i pomieszczeń pałacowych. Wśród badaczy panuje rozbieżność opinii, co do ich identyfikacji. O ile Starzyński słusznie przyjął „gabinety ogrodnie” (list Locciego z 31 VII 1682) za tożsame z gabinetami w alkierzach pałacowych, to w interpretacji Fijałkowskiego są one drewnianymi altanami ogrodowymi na

⁹⁴ Takie znaczenie pojęcia *grottier* podaje m.in. *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft* Johanna Georga Krünitza, Berlin 1773–1858.

⁹⁵ Do nich może odnosić się fragment z listu Locciego z 19 IX 1681 mówiący o otrzymanej do „Grotti” próbce kredy i tkwiących w niej skamieniałych muszlach morskich. Zob.: Starzyński 1976, s. 34, 92–93. O grotach tych, umieszczonych w narożnikach „ogrodu fruktyfikującego” pisze: Fijałkowski 1997, s. 109.

⁹⁶ O grotcie tej zob. list Locciego z 13 XI 1686 r. w: Starzyński 1976, s. 104–105.

⁹⁷ Zob.: Gębarowicz 1966b.

skraju górnego tarasu⁹⁸ (autor zasugerował się analizowanym listem Locciego z końca 1686 r.).

Z kolei pozostawione „w skrzyni zapieczętowanej” dwadzieścia brytów chińskiego atlasu, którego w żadnym wnętrzu nie notuje inwentarz, stanowi akurat wystarczającą ilość na pokrycie ścian dwóch niewielkich, przeszklonych pawilonów („pavillons... en lanterne”) o charakterze letniej garderoby. Ich drewniana konstrukcja świetnie nadawałaby się do takiej dekoracji. Inwentarz wspomina, że 16 brytów tkaniny było podszytych (4 nie podszyte, a oprócz tego trzy mniejsze kawalki), skąd możemy wnioskować, że zostały one już użyte, a więc nie są tylko tkaniną zapasową. Istotny pozostaje z *Inwentarza ogrodu włoskiego willanowskiego* spisane 21 VI 1729 r., po śmierci hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej, w związku z przewodem spadkowym jej córki, Marii Zofii z Sieniawskich Denhoffowej, późniejszej Czartoryskiej⁹⁹. Opisuje on, zaraz po „Ogrodzie galanteryjnym przed pałacem” z dwunastoma parterami kwiatowymi – „Altanek z drzewa budowanych dwie w których okna fornirowane, posadzka czerwona marmurowa te blachą blaszną pobite quondam były pozłacane od tych idąc są schody” (chodzi o „schody do dolnego ogrodu kamienne”). Jak podkreśla Wojciech Fijałkowski, „dokument ten daje szczegółowy obraz bezpośredniego otoczenia pałacu, gdzie mimo pewnych modyfikacji dokonanych w XVIII stuleciu zachowało się jeszcze wiele elementów XVII-wiecznej kompozycji ogrodu i jego urządzenia”¹⁰⁰. Można wnioskować, że pawilony ogrodowe utrzymały swój pierwotny charakter i opisany ich wygląd pochodzi z czasów króla Jana III. Marmurowa, reprezentacyjna posadzka odpowiada w charakterze wielu kamiennym wykończeniom ulubionego ogrodu króla: z brązowego marmuru checińskiego wykonano basen fontanny w ogrodzie galanteryjnym; z wiśniowego wielkie urny i wazony ogrodowe, a także postumenty dźwigające złożone posągi, o których pisał do króla Locci; na marmurowych posadzkach stały pośrodku „ogrodów fruktyfikujących” dwa gipsowe globusy z dekoracją rzeźbiarską¹⁰¹.

Na podstawie rekonstrukcji wyglądu obu altan w oparciu o zachowane dane archiwalne można pokusić się o hipotezę, że były one najwcześniejszą na ziemiach polskich recepcją idei egzotycznego pawilonu parkowego, aczkolwiek w niewielkiej skali. Przy wyrafinowanej formie architektonicznej łączącej ażurową, przeszkloną konstrukcję z zewnętrznym aspektem sztucznej grotty, zwieńczonej złożonymi daszkami, zaskakiwał luksusowy wystrój wnętrza: białe jedwabne obicia malowane w egzotyczne ptaki i pałace, złocenia, marmurowa posadzka. „Fornirowane

⁹⁸ Fijałkowski 1997, s. 108.

⁹⁹ Zob.: Inwentarz 1729.

¹⁰⁰ Fijałkowski 1997, s. 207. Inwentarz przytoczony fragmentarycznie w: Bohdziewicz 1964, s. 75; całościowo jako Aneks II: Fijałkowski 1997, s. 203–207.

¹⁰¹ Zob. Inwentarz 1729; Fijałkowski 1997, s. 205; kat. wystawy, Wilanów 2000, s. 205.

wane okna” pozwalały cieszyć się widokiem ogrodu również w mniej sprzyjających porach roku. I choć nie ujmuje tego żaden spis, pełniona przez nie funkcja garderoby, a zarazem odpoczynkowej altany implikowałyby obecność kilku mebli, chociażby wygodnych siedzisk, stolików, skrzyń. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby obrazu tego dopełniły tak licznie wymienione w wilanowskim inwentarzu z roku 1696 „farfury”, „galanterye”, oraz *chinoiseries*, znakomicie współgrające z charakterem tych królewskich, „bardzo pięknych” *folies*. Nie mógł ich jeszcze widzieć Dalairac, ale uczyniły wrażenie na paryskim bywalcu, księdzu F. de S. Identyfikacja wilanowskich altan jako bardzo wczesnych przykładów *pavillons de plaisance* o egzotycznym charakterze, niewątpliwie wzorowanych na współczesnych budowach ogrodowych, a zarazem zainspirowanych legendą „chińskiego” *Trianon* Króla-Słońce może być istotnym krokiem w badaniach nad polską recepcją tej mody. Pozostaje tylko kwestia przyjęcia chronologii ich wykończenia. Listy Locciego wzmiankujące prace „Grotiera” pochodzą z 1681 r., a Apelles dekorował wnętrza jednego z gabinetów ogrodowych pięć lat później. Luki w zachowanej korespondencji Locciego (od końca 1682 r. do sierpnia 1686 r.) utrudniają dokładne prześledzenie wszystkich etapów prac budowlanych przy „aukcyi” pałacu. Opóźnienie to może wynikać z ewentualnych zmian w koncepcji wystroju wnętrza. Decyzja o obiciu ścian pawilonu chińską tkaniną, podjęta najprawdopodobniej w roku wykonania, wyprzedzała o kilka miesięcy uroczystości przyjęcia w Wersalu drugiej ambasady syjamskiej¹⁰² i nie może być dowodem na bezpośrednią inspirację tymi wydarzeniami. Z kolei nieoficjalny charakter tzw. pierwszej ambasady, która dotarła do Francji w 1684 r. rzutował na daleko mniejsze echa wizyty posłów z Syjamu, chociaż z pewnością przyczyniła się ona do wzrostu zainteresowania obszarami i kulturami Dalekiego Wschodu. Ciekawość tę starannie podtrzymywali misjonarze, od lat pracujący w Syjamie i sąsiednich państwach. W bibliotece Jana Sobieskiego znajdowały się na bieżąco wydawane relacje biskupów francuskich z odległych misji (zob. rozdział 5.2.), świadcząc o żywym zainteresowaniu perspektywami rozwoju bliższych kontaktów obu tak różnych światów (np. relacja ks. de Bourges z 1666 r.). Znaczenia syjamskich poselstw w długofalowym procesie poznawania dalekowschodniego Orientu nie da się przecenić¹⁰³ i z pewnością wersalskie wydarzenia znalazły szeroki oddźwięk również na dworze polskiego króla, tak otwartego na poznanie innych cywilizacji.

Mimo nietrwałego charakteru dekoracji i jej podatności na naturalne procesy deterioracji, ogrodowe pawilony przetrwały okres upadku i długoletniego nis-

¹⁰² Ambasadorowie zostali oficjalnie przyjęci na audiencji w świeżo ukończonej Galerii Lustrzanej w dniu pierwszego września 1686 r.

¹⁰³ Choć bezpośrednim ich następstwem była druzgocząca klęska profrancuskiej polityki i zmiany dynastyczne w Syjamie, co jednak nie przeszkodziło, w dalszej perspektywie, w umocnieniu się kolonialnej obecności Francji na tych obszarach świata.

czenia królewskiej rezydencji w okresie zawiadywania nią przez bezpośrednich spadkobierców Jana III, w latach 1696–1720. Wzmianka o nich w inwentarzu ogrodu wilanowskiego z 1729 r. nie mówi nic o stanie zachowania, ani o wyposażeniu wnętrza, ale zapewne były konserwowane za czasów Sieniawskiej¹⁰⁴. Brak też jakiegokolwiek dokumentacji ikonograficznej tych konstrukcji z czasów późniejszych. Co ciekawe, nie są zaznaczone na sporządzonym dla Augusta II *Der General Plan von Willanow* z ok. 1730 r.¹⁰⁵ Nie widać ich też na obrazach Canaletta, dokumentujących wygląd pałacu i ogrodu w latach 1776–77. Nie wiemy nawet, kiedy zniknęły ostatecznie z pejzażu ogrodu górnego, prawdopodobnie jeszcze w pierwszej połowie XVIII w. Nasuwającą się konstatacją jest stwierdzenie, że pawilony ogrodowe Jana III nie oparły się transformacjom rezydencji i jej otoczenia z czasów Marii Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej, bądź Augusta Wetyna i zostały rozebrane między 1729 a 1733 rokiem.

Odnosząc wzmiankę w drugim liście Locciego do altan ogrodowych, nie dysponujemy żadnym potwierdzeniem wystroju Gabinetu Chińskiego w pałacu, istniejącego co najmniej od 1681 r.¹⁰⁶ Byłoby to pierwsze wnętrze o charakterze *chinoiserie* w wilanowskiej rezydencji, wyprzedzające powstałe pięć lat później oba pawilony ogrodowe o ścianach wyłożonych chińskim jedwabiem. Utrwalona już wówczas nazwa świadczyłaby o chęci wyraźnego zaakcentowania egzotycznego charakteru tego gabinetu. *Inwentarz generalny*, ujmując jedynie ruchomości, nie pozostawia, niestety, żadnych wskazówek, co do jego wystroju. Możemy tylko przypuszczać na podstawie przekazów ikonograficznych analogicznych wnętrz francuskich, że pokryte białym, haftowanym jedwabiem panneaux ścienne w pałacowym Gabinetcie Chińskim otrzymały bogate, złożone snycerskie obramienia (skoro Apelles ozdobił złoceniami wnętrza wspomnianych pawilonów ogrodowych, to tym bardziej wystrój taki odpowiadał randze królewskiego gabinetu). Wzorcowe wnętrza tego typu z końca XVII w. widnieją na projektach Daniela Marota, które przywołuje il. 23.

Nic też bliżej nie wiadomo o ewentualnej dekoracji plafonu, choć zachowały się malowidła i sztukaterie w innych gabinetkach „ogrodniczych” – Garderobie Króla i Gabinetcie Królowej. Oba odpowiadające sobie na planie wnętrza Gabinetu Chińskiego i Antygabinetu Królowej zostały przebudowane w czasach saskich i otrzymały całkowicie nowy, pozbawiony stiuków wystrój malarski (brak jest przekazów mówiących o istnieniu takowych w XVII w.). Nie wszystkie pomieszczenia pałacowe dekorowano stiukami; sufit znajdującej się niedaleko Biblioteki

¹⁰⁴ W latach 1721–22 restaurowano kwatery wilanowskiego ogrodu ozdobnego i ogrodu włoskiego, przeprowadzono także remont blaszanych dachów w rezydencji, zob.: Nowak 2003, s. 58, 60.

¹⁰⁵ Fijałkowski 1997, s. 130, il. 103.

¹⁰⁶ Fijałkowski przyjmuje rok 1686 jako datę powstania Gabinetu Chińskiego.

w pierwszej fazie zdołała, nieudana mimo poprawek i w końcu usunięta, snycerska dekoracja.

W latach 1681–82 przy koncepcji programu ikonograficznego rezydencji współpracował ksiądz Adam Kochański, mający znakomitą orientację w subtelnościach wątków ikonologicznych, teologicznych, czy mitologicznych i będący, zdaniem Wojciecha Fijałkowskiego, jednym z głównych, obok króla, pomysłodawców dzieła¹⁰⁷. Oprócz wielu innych projektów opracował on m.in. dekorację elewacji ogrodowej pałacu, a na fasadzie alkierza południowego, dokładnie nad Gabinetem Chińskim, stworzył wspaniały zegar słoneczny, prawdziwy pomnik barokowej gnomoniki¹⁰⁸. Przy jego budowie Kochański wykorzystał cały dostępny mu ówczesny potencjał naukowy, na który składała się starożytna i nowożytna wiedza europejska, wzbogacona o tradycję nauki arabskiej i na bieżąco poznawane, fascynujące Europejczyków osiągnięcia Chińczyków w dziedzinie gnomoniki. Nic nie stało na przeszkodzie, aby „królewski matematyk” mógł wykorzystać swe rozległe wiadomości także przy kształtowaniu wnętrza, mającego w zamierzeniu przywoływać odległe państwo chińskie. Jego rola byłaby może bardziej uchwytna, gdybyśmy dysponowali dokumentem, na jaki powołuje się w liście z 7 IX 1686 r. Augustyn Locci. Pisze do króla w sprawie zaginionej „karty JMX Kochańskiego, która pamiętam Wasza Królewska Mość szukałeś, nie pamiętam jeżeli się znalazła”. W 1686 r. Kochański przebywał już od trzech lat w Gdańsku i nie mógł konsultować prac na miejscu. Może na „karcie” tej, prócz projektu dekoracji plafonu bibliotecznego, o który zabiegał wówczas Locci, znalazłyby się pewne adnotacje, czy sugestie dotyczące wyglądu Gabinetu Chińskiego.

Genezy formalnej wilanowskiego gabinetu z czasów Sobieskich należy szukać we francuskich wnętrzach pałacowych, do których z kolei wzory dostarczyły w równym stopniu ilustracje w przełomowej publikacji Kirchera, co wzorniki modnych wnętrz Jeana Béraina, Daniela Marota i Jeana Le Pautre. La Fontaine podaje, że niespełna rok po wydaniu *China Illustrata*, zainspirowany przedstawionymi tam pełnymi przepychu wnętrzami azjatyckich władców (il. 24 i 25) Ludwik XIV nakazał wyłożenie ścian swych prywatnych apartamentów w Wersalu importowanymi z Chin tkaninami¹⁰⁹. Również królewska sypialnia w *Trianon de Porcelaine*, zwana *la chambre de Diane*, otrzymała egzotyczne wykończenie w postaci chińskich haftowanych jedwabii, ożywiających monotonię wszechobecnej biało-niebie-

¹⁰⁷ Fijałkowski 1979, s. 6–7; Komasa 1982, s. 77–82.

¹⁰⁸ Ten niezwykle zegar powstał ok. 1684 r. Został zaprojektowany we współpracy z Heweliuszem, jakkolwiek samo jego wykonanie i dogładanie sztukatorów przypadło Kochańskiemu, który wówczas przebywał już na miejscu; zob. Targosz 1991, s. 352–353; kat. wystawy, Wilanów 2000, s. 67–71.

¹⁰⁹ Gruber 1999, s. 234.

skiej dekoracji¹¹⁰. Samo pomieszczenie, to francuski *cabinet*, a angielski *closet*, zwany u nas „retirata” bądź „retyrada”¹¹¹. Siedemnastowieczny *cabinet*, czy też *closet* był poprzednikiem nieformalnych, przeznaczonych do użytku osobistego *petits appartements*, nieodzownych w następnej epoce. Dekorowano go często w najbardziej nowatorski sposób, wypróbując niejako modny wystrój w mniej-szej skali¹¹². Właśnie tam po raz pierwszy pojawiła się egzotyczna dekoracja z laki, w gabinetach rezydencji holenderskich z lat 80. XVII w. Ogromny koszt sprawił, że początkowo jedynie dom orański mógł sobie na nią pozwolić, zważywszy że do pokrycia ścian używano wyciętych płycin z oryginalnych japońskich kabinetów, bądź koromandelskich parawanów (jedynym zachowanym siedemnastowiecznym wnętrzem tego typu jest gabinet z rezydencji stadhoudera w Leeuwarden, dziś w Rijksmuseum, Amsterdam). Z kolei jednym z najwcześniejszych wnętrz o panneaux wykonanych z europejskiej imitacji laki jest dobrze zachowany *Lack-kabinett* na zamku Rosenborg w Kopenhadze, z ok. 1660 r. Pierwszym tego typu wnętrzem był niezachowany gabinet Amalii van Solms, żony stadhoudera Fryderyka Henryka, w Huis-ten-Bosch w Hadze, z połowy lat 50. XVII w.¹¹³ Dla niej również, już owdowiałej, powstał znacznie późniejszy, wypełniony porcelaną gabinet w Honselaarsdijk z 1686 r., którego projekt miał wykonać Daniel Marot (opis wnętrza pozostawił szwedzki architekt Nicodemus Tessin). O ile dekoracja lakowa zdobyła popularność w Holandii, to w Anglii i na kontynencie spotkać było można też modne gabinety o ścianach pokrywanych perskim i chińskim jedwabiem, bądź indyjskim *chintzem*.

Niemal równolegle powstały wilanowski Gabinet Chiński z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych XVII w. w żaden sposób nie mógł mieć dekoracji z laki, ani z jej imitacji, zważywszy na niezwykle wówczas jeszcze rzadkość takiego wystroju i jego astronomiczny koszt. Był natomiast bardzo wczesną kreacją w typie *chinoiserie* egzotycznego pałacowego wnętrza *tout à fait à la mode*, służącego celom

¹¹⁰ Honour 1961, s. 54.; Jarry 1981, s. 37. La Fontaine, odwiedzwszy z Racinem, Boileau i Chapellem Wersal w 1668 r. wspominał, że tkaniną zdobiącą pokój i gabinet króla jest „un tissu de la Chine, plein de figures qui contiennent toute la religion de ce pays-là” („tkanina z Chin, pełna figur, które obrazują całą religię owego kraju”). Honour podaje, że wielką ilość tkanin *façon de la Chine* (obicia, szpalery i portiery) odnotowują siedemnastowieczne inwentarze i opisy rezydencji królewskich. Owe adamaszki *à la chinoise* zdobione były kwiatami tylko nieco bardziej egzotycznymi od tych, jakie znaleźć można było w Europie; zob.: Honour 1961, s. 55–56.

¹¹¹ Tak pisze o tym Łukasz Opaliński w *Krótkiej nauce budowniczej* z 1659 r.: „Kto chce mieć dla siebie piękny i pozorny wczas, ma mieć przynajmniej te izby: zaraz z sieni antykamerę..., to jest pierwszą izbę [...]. Potem z niej pokój, w którym przyjmuje gościa. A na koniec retiratę, to jest ustęp, gdzie się odwieść na rozmowę z kim może. Łóżko lub w pokoju, lub w retiracie bywa [...]”. Cyt. za: Bystron 1994, t. 2, s. 379.

¹¹² Thornton 1990, s. 296.

¹¹³ Zob. rozdział 4.5, s. 69.

kolekcjonersko-ekspozycyjnym. Zarazem musiał być bardzo kosztowną inwestycją ze względu na ilość importowanego jedwabiu. Chiński jedwab z Nankinu szeroko wychwalał jezuita Louis Le Comte, dodając wprawdzie, że „wszystkie te jedwabie nieco podobne są naszym, ale w wykonaniu jest coś, co czyni różnicę”. Jezuita wymienia rozmaite ich odmiany, jak plusz, aksamit, złotogłów, satynę, taftę, krepę i inne (Le Comte 1696). Najcenniejsze jedwabie z Nankinu były jednak nadzwyczaj rzadko eksportowane, a do Europy trafiały wyroby kantońskie¹¹⁴. Luksusowy wystrój wykorzystujący orientalne tkaniny dopiero wchodził w użycie w początku ostatniej ćwierci wieku i miał niewiele wspólnego z upowszechnioną w następnym stuleciu modą na tapicerowanie wnętrz produkowanymi na szeroką skalę tekstyliami europejskimi. Istotnym etapem rozwoju mody chińskiej było pojawienie się, po przełamaniu w latach 1695–1715 monopolu wschodniego importu, jedwabii zwanych „soeries bizarres”, silnie zainspirowanych dalekowschodnią produkcją, ale będących już czysto europejską kreacją – o niemal abstrakcyjnych, silnie stylizowanych, asymetrycznych motywach¹¹⁵. O ile początkowo większość tkanin importowanych za pośrednictwem francuskiej Compagnie des Indes orientales charakteryzowała się dość mocną kolorystyką, to od połowy XVII w. sprowadzano już z indyjskiego Suratu, na specjalne życzenie dyrektora tej instytucji, perkale z barwną dekoracją kwiatową na białym tle, o wiele bardziej odpowiadającym odbiorcom. Jak podkreśla Oliver Impey i Madelaine Jarry, była to znacząca innowacja w europejskim imporcie, jednak jeszcze większą okazało się być wysłanie do Indii w 1662 r. wzorów do kopiowania¹¹⁶. Brak jest zachowanych analogii do naszego gabinetu, ponieważ moda w wypadku tkanin zmieniała się dosyć często, a że sam materiał nie był zbyt trwałą substancją, świadectwem jego obecności pozostają opisy. Już Anna Austriaczka miała w swoim apartamencie meble obite białym, satynowym adamaszkiem, nadrukowanym figurami, ptakami i kwiatami chińskimi, składane krzeselka z poduszkami z białej satyny o motywach „z osobkami chińskimi” („des petits personnages de la Chine”) i mnóstwo ulubionych przez nią wyrobów filigranowych ze złota i srebra (*Le Journal du Garde-Meuble de la Couronne* z 1666 r.). Prywatne apartamenty Ludwika XIV zdobione były obiciami chińskimi, bądź ich naśladownictwami. Ten sam *Journal du Garde-Meuble* odnotowuje komplet obić meblowych z białej, złotolitej tafty, haftowanej w ptaki i kwiaty chińskie, suto garnirowanych bogatą frędzlą. Pokryte tą tkaniną łóżce, fotele, krzesła i tapiseria służyły królowi w Fontainebleau. Obecność jedwabnych portier chińskich, malowanych w egzotyczne ptaki i kwiaty odnotowuje

¹¹⁴ Jarry 1981, s. 40.

¹¹⁵ Jarry 1981, s. 42.

¹¹⁶ Fragment listu pisanego w 1643 r. do agenta handlowego w Suracie przytacza: Impey 1977, s. 66; Jarry 1981, s. 45.

inwentarz rezydencji pary królewskiej, Wilhelma i Marii, w Durham, z 1703 r.¹¹⁷ W angielskich wnętrzach z czasów Stuartów popularne były haftowane w motywy orientalne obicia ścian i portierey imitujące chińskie, bądź indyjskie tkaniny. Kwiaty wiśni, piwonii, lotosów i chryzantem na białym jedwabiu, czy satynie wprowadzały pożądany egzotyczny urok, odbiegając subtelnością form i barw od powszechnie stosowanych ciężkich tkanin o dużych wzorach. Przykład takiego haftu na białym jedwabiu z 1694 r. podaje Dawn Jacobson¹¹⁸. Jako analogię możemy przywołać siedemnastowieczną haftowaną kapę chińską z białego atlasu z paryskiej kolekcji Myrny i Samuela Myers, czy haftowane tkaniny z indyjskiego Gudzarat, jakich wiele produkowano na rynek europejski. Wiele innych tkanin „façon de la Chine” wymieniają inwentarze Garde-Meuble Ludwika XIV, ale w znakomitej większości były one już ówczesnymi imitacjami. Jakkolwiek dalekowschodni rodowód obić z Gabinetu Chińskiego Jana III jest bardzo prawdopodobny, to nie możemy jednak wykluczyć ich francuskiego pochodzenia, podobnie w wypadku malowanych obić z pawilonów ogrodowych. Te ostatnie mogłyby być również indyjską atlasową bawełną, znakomicie imitującą chiński jedwab. Chińskie tkaniny bawełniane, drukowane w jaskrawe motywy kwiatowe, trafiły do Europy w większej ilości po raz pierwszy wraz z powracającymi ze Syjamu wysłannikami Ludwika XIV¹¹⁹. Import tzw. *toiles des Indes* cieszył się we Francji takim powodzeniem, że ich sprowadzanie, podobnie jak w Anglii, od 1686 r. obłożono wysokimi cłami¹²⁰. Faworyzowanie rodzimego przemysłu spowodowało znaczący wzrost produkcji tkanin luksusowych, a jedwabie wyrabiane w drugiej połowie stulecia w liońskich warsztatach tak doskonale imitowały motywy tropikalnych kwiatów i liści z oryginalnych tkanin, iż często mylono je z pochodzącymi ze wschodu¹²¹. *Inwentarz obicia, obrazów i galanterij w pokojach w zamku Żółkiewskim* opisuje „gabinet na drugiej stronie, w którym obicia na białym atlasie, w różne osobki, brytów numero piętnaście, drukowane stare”¹²², nader zbliżone do opisu

¹¹⁷ Thornton 1990, s. 140.

¹¹⁸ Jacobson 1999, s. 53, il. 53. Autorka przytacza wzmiankę w dzienniku Samuela Pepysa z początku 1663 r., dotyczącą zakupu „chintu, który jest malowanym wschodnioindyjskim calico” do obicia nowego gabinetu żony. Tamże, s. 55.

¹¹⁹ Malowane, bądź drukowane percale chińskie i indyjskie, zwane we Francji *indiennes* z racji pośrednictwa w ich sprowadzaniu kupców z wybrzeży indyjskich, Portugalczycy przywozili do Europy już w XVI w., jako *pintados* (późniejsze ang. *chint*, *chintz*, *calico*). W XVIII w. w imitacji tych tkanin wyspecjalizował się przemysł angielski; zob. Reichwein 1968, s. 45; Impey 1977, s. 66; Jarry 1981, s. 50.

¹²⁰ Bélévitch-Stankévitch 1910, s. 82–86; Honour 1961, s. 57; Impey 1977, s. 66; Jarry 1981, s. 41, 50.

¹²¹ Jacobson 1999, s. 55; Vollmer 2003, s. 108. O francuskich imitacjach dalekowschodnich tkanin w XVII w. zob.: Jarry 1981, s. 40–41.

¹²² Inwentarz żółkiewski z 1726 r., s. 44.

tkaniny z wilanowskiego Gabinetu Chińskiego, precyzując wszakże, że obicie to jest drukowane.

Jeżeli przyjmiemy, że już od 1681 r. istniał w Wilanowie „gabinet chiński” o ścianach wyłożonych chińskim jedwabiem i zapełniony egzotycznymi sprzętami, bądź ich imitacjami – na kilka lat przed ogromną cezurą w rozwoju *chinoiserie*, jaką było przyjęcie ambasady syjamskiej na wersalskim dworze – to okazuje się, że należał on do najwcześniejszych przykładów recepcji mody chińskiej w skali europejskiej. Podobnie, przeszklone pawilony ogrodowe o wyszukanej formie, z kosztownym obiciem z „chińskiego atlasu”, musiały być w Polsce jednymi z najwcześniejszych, o ile nie pierwszymi reminiscencjami egzotycznego przepychu wersalskiego *Trianon*.

5.4. „Chyńskie rzeczy” w Wilanowie według *Inwentarza generalnego z 1696 roku*

Spisany w dniu 10 listopada 1696 r. w Warszawie i Wilanowie inwentarz został sporządzony bardzo starannie i szczegółowo, w przeciwieństwie do wielu dokumentów z epoki, których mało precyzyjne i lakoniczne wpisy pozostają zmorą badaczy. Ale też chodziło o schedę nie byle jaką, o królewskie skarby Jana III, o których krążyły legendy jeszcze za życia właściciela. Rzecz jasna, majątek ten nie ograniczał się do samego tylko Wilanowa czy zamku warszawskiego, gdyż inwentarze spadkowe sporządzono w każdej z królewskich rezydencji¹²³; wchodziły doń, prócz ruchomości, spore sumy i posiadłości ziemskie. Pozostawione w pałacu mobilia miały być rozdzielone pomiędzy trzech prawowitych spadkobierców, z których każdy upoważnił do tego spisu swego plenipotentą. Od momentu śmierci króla w dniu 17 czerwca 1696 r. wszystkie cenne przedmioty, „drogie galanterie i drobiazgi artystyczne”, wyroby ze szlachetnych kruszców, kości słoniowej, kryształu górskiego, drogocenne tkaniny i kobierce zostały zabezpieczone w skarbcach. Część z nich złożono na zamku warszawskim. W pomieszczeniach pozostały niektóre elementy wyposażenia, obrazy i meble. Maria Kazimiera wcześniej już oddzieliła przedmioty uznane za swą osobistą własność i jeszcze przed przeprowadzeniem listopadowego spisu wywozła je z Wilanowa. Wielokrotnie podkreślana ranga wilanowskiego *Inwentarza generalnego* nie wymaga tu omówienia¹²⁴, warto jednak wspomnieć, że sporządzony został przez osobę mającą dobre rozeznanie

¹²³ Prywatne skarbcze króla znajdowały się także w Żółkwi, Jaworowie, Złoczowie, Olesku, Pomorzanach, Malborku i w Wysocku; zob. Czołowski 1937, s. 9, 22.

¹²⁴ Rolę *Inwentarza* omawia: Czołowski 1937, s. 8–21. Szczegółowo wykorzystuje to źródło w opisie wnętrza pałacu wilanowskiego: Fijałkowski 1986b, s. 16–63; Fijałkowski 1997, s. 21, 32.

co do wartości, techniki wykonania, często proveniencji rozmaitych przedmiotów. Opisy zazwyczaj są tak precyzyjne, że nie pozostawiają wątpliwości. Wskazywane natomiast mankamenty inwentarza w partii dotyczącej ogromnej kolekcji obrazów, ograniczającego się do anegdotycznie sporządzonych opisów dzieł, przy całkowitej ignorancji co do ich autorstwa i wartości artystycznej (wartość materialna złotych opraw została podkreślona), wynikają z ogólnej słabej świadomości artystycznej Polaków w zakresie malarstwa¹²⁵. Podrozdział ten jest pierwszą próbą rekonstrukcji wilanowskich zbiorów rzemiosła artystycznego w końcu XVII w. w zakresie wyrobów dalekowschodnich i ich europejskich naśladownictw.

Z istotnych dla poruszanej tu materii najcenniejsze *chinoiseries* należą do działu *Galanteryj*, inne zostały złożone w skarbcu z kosztownościami, tudzież w zamkniętych skrzyniach pod pieczę burgrabiów, reszta pozostała na swoich miejscach w komnatach pałacowych. Najdroższym przedmiotem była „czara złota, [...] na której Hinczykowie i kwiaty wyrabiane” (dział III, poz. 2), wyceniona na 192 czerwone złote. Choć nie możemy wykluczyć chińskiej, a bardziej nawet japońskiej proveniencji tego przedmiotu (byłby wszakże ogromną rzadkością)¹²⁶, to jednak cena i potencjalne możliwości pozyskania kierują naszą uwagę na europejskie ośrodki złotnicze, umieszczając przedmiot w kategorii *chinoiseries*. Najbardziej prawdopodobnym wydaje się być Londyn, gdzie zdobnictwo w guście chińskim stosowano na szerszą skalę już w latach 80. XVII w. Motywy ptaków, kwiatów i mieszkańców egzotycznych krain bardzo wcześnie pojawiły się w angielskim rzemiośle artystycznym, a na srebrach zaczęły pojawiać się już od początku lat 70. osiągając apogeum popularności ok. 1683 r., co pozostawało w ścisłej zależności od rosnącej mody na spożywanie egzotycznych napojów i tworzenie się wyspiarskiego rytuału picia herbaty. Tymczasem, silne niemieckie ośrodki złotnicze – Augsburg i Norymberga – pozostały bardziej opóźnione w recepcji mody chińskiej¹²⁷. Dawn Jacobson podkreśla, że podobna dekoracja na angielskich srebrach była całkowicie oryginalną koncepcją, zasługującą na miano prawdziwej *chinoiserie*, dla której nie istniały żadne importowane pierwowzory¹²⁸. Zachowane z tego czasu przykłady są niezmiernie rzadkie, szczególnie jeśli chodzi o wyroby ze złota¹²⁹.

¹²⁵ Bystron 1994, t. 2, s. 386.

¹²⁶ Wiele japońskich złotych czar i dzbanów znalazło się wśród ofiarowanych królowi Francji darów przywiezionych przez syjamskich ambasadorów w 1686 r. Dawn Jacobson podkreśla, że w owym czasie oprócz wyrobów filigranowych nie sprowadzano do Europy złota, ani srebra z Dalekiego Wschodu.; zob. Jacobson 1999, s. 52, *passim*.

¹²⁷ Zob. charakterystykę wyrobów złotniczych w typie *chinoiserie* w: kat. aukcyjny, New York 1992, s. 8–27.

¹²⁸ Jacobson 1999, s. 29, 52.

¹²⁹ Jednym z unikatowych przykładów naczyń z tego kruszcu jest filiżanka do czekolady z pokrywką o rytowanej dekoracji w figury chińskie, dzieło londyńskiego złotnika Ralpa Leake z lat 1685–90 (Temple Newsam House, Leeds); zob.: Wells-Cole, Kirk, Lomax 2004, s. 73.

Tytułem analogii są przywołane tu angielskie srebrne naczynia, w tym dwa tzw. *monteith* do chłodzenia kieliszków o dekoracji w orientalne postaci, wykonane w latach 80. przez królewskiego złotnika George'a Garthorne'a (1688 r., Milwaukee Art Museum; 1684–85, *Mildmay monteith* z Ashmolean Museum), a także dwuuszna czara z rytowanymi postaciami Chińczyków oraz motywami egzotycznych roślin i ptaków z okresu Williama i Mary, przypisywana złotnikowi Johnowi Duckowi. Innym intrygującym przedmiotem, który według opisu moglibyśmy umieścić w kategorii podobnie dekorowanych wyrobów złotniczych jest „kałamarzyk chiński złoty”, jakim królowa „wiązała” króla w dniu św. Jana roku 1693. O prezencie tym wspomina w pamiętniku Sarnecki¹³⁰. Być może jest on ujęty w dziale *Galanterij* pod nr 42 („kałamarz chyński na kształt pultynku”) lub w zapisie dotyczącym zawartości dziewiętej szuflady dolnej kabinetu po królu Zygmuncie III, podczas *Revisii skarbcu ś.p. Króla Imci* (Aneks 4, poz. 4), aczkolwiek brak tam wzmianki o „chińskim” charakterze „złotego kałamarzyka”, co zazwyczaj odnotowywali inwentaryzatorzy. Cenny prezent królowej był z pewnością pięknym przykładem *chinoiserie*, jako że oryginalne chińskie naczynia odpowiadające kałamarzom w zachodnim pojęciu były cylindryczne i porcelanowe.

W skarbcu murowanym kryjącym rzeczy najcenniejsze znajdowała się, oprócz porcelany sadzonej kamieniami i okuwanej, „tacka mała chyńska, brzegi trybowane, czarno złocisto vernizowana, do tegoż łódeczka tekicyze roboty, w niey pieczętka złota, szmaragdami sadzona, do tegosz bożków chyńskich trzech takicyze roboty, z główkami chwiejącymi się”. Opis przedmiotów „czarno złocisto wernizowanych” odpowiada o wiele bardziej japońskim wyrobom z czarnej, prószonej złotem laki w typie *makie*, niż lakom chińskim. Owi „bożkowie chyńscy” z niepozornego zapisu to niewielkie figurki o ruchomych głowach, charakterystyczne dla dalekowschodniej tradycji. Wzorowane na kultowych i bardzo popularnych wizerunkach brzuchatego Budai (Putai), zwane w Europie magotami, będą się jeszcze licznie przewijać w następnych stuleciach przez pałacowe zbiory.

Przy analizie wilanowskiego inwentarza nasuwa się generalna uwaga, że przedmioty o egzotycznym charakterze opatrzone zgodnie z obyczajem epoki zbiorowym mianem „chińskich”. Tradycyjne łączenie ich z kulturą materialną Państwa Środka i przekonanie o chińskim pochodzeniu lub inspiracji musi ulec rewizji, gdyż określeniom takim w siedemnastowiecznej Europie podlegały również wyroby japońskie, koreańskie oraz ich indyjskie i europejskie naśladownictwa.

¹³⁰ „Królowa jm. wiązała króla jm. kałamarzykiem chińskim złotym i pudelkiem złotym, w którym obraz jej jest trzymający obraz w ręku swoich króla jm; książę kardynał tacą srebrną, jmp. marszałek w.k. obrazem ś. Jana, jmp. podskarbi lit. czarką złotą; jmp. marszałek nadw. dwiema dzbanami srebrnymi, jmp. podskarbi kor. dwiema obrazami, jmp. kanclerzyna w. kor. laską diamentowa, insze zaś drobniejsze były”; Sarnecki 1958, s. 247.

Przykładowo pozycje 146, 475, 476, 477 i 478 scharakteryzowane są jako „pudełka, czarne, połociste”, niekiedy sprecyzowane jako „maleńkie”, co odpowiadałoby japońskim wyrobom z laki, w technice zwanej *makie*¹³¹. Do udoskonalonych w Japonii technik laki odnosi się określenie „czarno złocisto wernizowane” (poz. 146). Mogły one przypominać kosztowne japońskie szkatułki, wzorowane na prostych w kształcie pudełkach o wyrafinowanej dekoracji i bogactwie złotej laki, jak znana szkatuła Marii van Diemen, żony gubernatora holenderskiego. Powstawały one na zamówienie holenderskiej VOC od połowy XVII w., z uproszczoną już wówczas dekoracją nambanową w typie prószonej *makie* – jedna z nich stoi na szafie sieniowej po prawej stronie w kompozycji Pietera de Hooch *Muzykująca rodzina* z The Cleveland Museum of Art (1686 r.). Opis pozycji 471 – cennej „miednicy z nalewką, chyńskiej, drewnianej, perłową macią sadzonej”, służącej do toalety – odnosi się najprawdopodobniej do lakowanych przedmiotów, przy czym nie musi to być wyrób chiński czy japoński. Technika laki łączonej z inkrustacją macią perłową (zwana *najōn*) była stosowana na szeroką skalę przez warsztaty koreańskie za dynastii Yi (1392–1910), podobnie jak w Japonii inkrustacyjne techniki *heidatsu* i *raden*, wywodzące się z Chin (gdzie zakazano ich stosowania już w VIII w. n.e. jako zbyt ekstrawaganckich)¹³². Zarówno chińskie czarne, inkrustowane laki z prowincji Fujan, jak i analogiczne wyroby japońskie były wysoko cenione w XVII w. zarówno na wschodzie, jak i w Europie (stąd m.in. wywodziła się taka popularność laki w typie namban). Dekorację z macicy perłowej stosowały również warsztaty z Gudżarat w Indiach. Lakowane też mogły być bambusowe „koszyki” i „jaszczyki” oraz „tabletków chyńskich para, czarnych” z „Gabinetu chyńskiego Króla Jego Mości” (poz. 253). Obecność tyłu przedmiotów z laki nie dziwi, gdyż w drugiej połowie XVII w. Holendrzy importowali ich wielkie ilości, głównie z Japonii¹³³. Ówczesne wyroby w typie czarno-złotych *makie* bardzo wysokiej klasy wykorzystywano w charakterze oficjalnych prezentów,

¹³¹ Generalnie, określenie *makie* Japończycy stosują na oznaczenie wyrobów lakowanych w technice prószonej metalem (jap. *maki* – prószyc, *e* – obraz); samych technik laki jest kilkadziesiąt. *Hiramakie*, będąc podstawową formą *makie*, rozwiniętą w epoce Muromachi (1392–1568), oznacza lakę dekorowaną sproszkowanym złotem, lub srebrem, niekiedy równolegle towarzyszą jej fragmenty malowane złotem. Dekoracją *hiramakie* zdobiono najcenniejsze wyroby z nambanu. Odmianami z dekoracją reliefową są *makie* i *takamakie*; w odmianie *kirikane* efekt dekoracyjny polega na wykorzystaniu przy prószeniu metalowych płytek, zob.: Herberts 1959, s. 251; Webb 2000, s. 74–78, 241.

¹³² Inkrustację laki macią perłową przejęły z Japonii i Korei warsztaty na wyspach Riukiu, których wybrzeża obfitowały w małże, będące źródłem tego materiału. Tak inkrustowane wyroby stanowiły oficjalne podarki Riukijczyków dla cesarzy chińskich z dynastii Cing; zob. Bourne 1984, s. 73, 139–141. O koreańskiej lace *najōn* i lace japońskiej zob.: tamże, s. 64–69, 72–134.

¹³³ Szufłady sprowadzanych od lat 60. XVII w. kabinetów były szczelnie zapełniane niewielkimi przedmiotami, najczęściej z laki. O ile roczny import z Japonii w 1665 r. osiągnął 2675 sztuk lakowych pudełek, to w roku 1680 już 3846 sztuk; zob. Bourne 1984, s. 129.

często o charakterze dyplomatycznym. Lakowane przedmioty były wysyłane w zamorską podróż do Europy w specjalnych rattanowych opakowaniach, koszykach, nierzadko również krytych laką, wymoszonych jedwabiem czy impregnowanym papierem¹³⁴. Składane parawany nie stanowiły tu wyjątku. Szczególną staranność w pakowaniu drogocennych przedmiotów z laki opisują jezuiti: Alessandro Valignano oraz Luís Fróis, którego szczegółowa relacja pozostaje bezcennym źródłem wiedzy o szesnastowiecznej Japonii¹³⁵. Stąd być może biorą się w spisie owe wymieniane „koszyki” i „przykrywadła trzciniowe”, będące same w sobie efektownymi i atrakcyjnymi przedmiotami o egzotycznym charakterze.

W inwentarzu dominują określenia przedmiotów jako „chyńskich”, choć pozycja 512 (z cennych rzeczy oddanych przez p. Cieszkowskiego) ujmuje „Tabletek parę o pięciu gradusach chyńsko malowanych”¹³⁶, co nie może być jednak sugestią rozróżniania oryginalnych wyrobów od *chinoiseries*. Dwie skrzynie z półkolistym wiekiem i „szkatuła chyńska” wykonane są w japońskiej technice nambanu (poz. 230, 277 i 258). „Szkatułki chyńskie z szufladami” są ewidentnie sepetami (poz. 476), bądź kabinetami, w zależności od precyzji opisu, dalsza ich charakterystyka wskazywać może na europejską proveniencję (poz. 255). Z dwóch parawanów pełniących rolę ekranów kominkowych, poz. 165 – „umbrella do komina, chyńska” z Antykamery Królowej Jejmości może być meblem zdobionym tkaniną dalekowschodnią lub jej europejskim naśladownictwem, jakich w owej epoce było już wiele, natomiast „umbrella szklana, chyńska” (poz. 227) z Gabinetu Holenderskiego jest zapewne luksusowym wyrobem powstałym w Europie, może tylko zdobionym motywami *chinoiserie*. Chińczycy nie znali ekranów kominkowych, ani nie stosowali jakichkolwiek przeszkleń. Stosy sprowadzanych tafli szklanych zalegały pałace europejskie w Yuanmingyuan, podczas gdy okna tych budowli przesłaniały tradycyjne papierowe zasłony. Z innych pozycji inwentarza niektóre „robdeszambry chyńskie” mogą być indyjskimi imitacjami japońskich jedwabnych kimon (np. poz. 234), o czym będzie dalej.

Następną uwagą, pozostającą niejako w odwrotności do pierwszej, jest spostrzeżenie, że istnieją w inwentarzu przedmioty, których nie potraktowano jako „chińskich”, a wedle wszelkiego prawdopodobieństwa mogące nimi być. Należą do nich przede wszystkim „farfury” i tkaniny. Tu niestety, badacz porusza się po niepewnym gruncie, gdyż opisy tych pierwszych są zbyt lakoniczne (por. dział III i IV), tych drugich z kolei bardzo szczegółowe i bogate w określenia, ale sam przedmiot rozważań zbyt trudny do jednoznacznej identyfikacji. Zasadniczym problemem pozostaje tu rozróżnienie wyrobów chińskich i tureckich. Na ogromną

¹³⁴ Por.: Leiria 2003.

¹³⁵ Zob.: Abranches Pinto, Okamoto, Bernard 1942, s. 48.

¹³⁶ Spisany nieco wcześniej *Regestr [...] łaźni na zamku żółkiewskim z 1690 r.* ujmuje dwa „tabulety po chińsku malowane”; zob. Gębarowicz 1966b, s. 228, poz. 143, 144.

ilość tureckich i perskich przedmiotów, tak użytkowych, jak artystycznych (przyczem funkcje te w przypadku orientaliów nie zawsze są rozdzielne) zapędzających wilanowskie komnaty wskazuje Wojciech Fijałkowski, omawiając orientalny gust króla¹³⁷. Wyroby dalekowschodnie traktuje już bardziej powściągliwie, nie dysponując szczegółową literaturą, ani materiałem porównawczym. W wypadku porcelany (przyjmujemy, że „farfury” przechowywane w skarbcu, oraz należące do działu „Galanterie i złota” są wyrobami porcelanowymi, a nie fajansowymi – nie precyzowały tego na ogół inwentarze z epoki)¹³⁸ należałoby ustalić, które z wymienionych przedmiotów mogą być oryginalną chińską porcelaną, a które jej perską czy turecką imitacją. Zaskakująco precyzyjnie zagadnienie to ujmuje *Regestr opisania łaźni w zamku żółkiewskim*: „Farfura turecka graniasta biała, wewnątrz i po wirzchu malowane kwiatki i osóбки chińskie i smoki”, oraz „Miseczek białych tureckich N 2, wewnątrz osóбки chińskie na nich malowane”¹³⁹. Biało-niebieska porcelana chińska okresu Wanli i tzw. przejściowego była szeroko naśladowana przez bliskowschodnie wytwórnie, z kolei wiele chińskich wyrobów produkowanych na chłonny rynek bliskowschodni miało nie tylko kształty naczyń perskich czy tureckich, ale i dekorację w formie kaligraficznych inskrypcji arabskich. Mogły być zatem mylnie określane jako „tureckie”. Sprawę komplikuje fakt, iż wyrobom tym, jak zaświadcza sam inwentarz, a także zachowane zabytki, często przydawano złotniczą oprawę, albo wręcz je kameryzowano (por. poz. 65, 66, 70–75, 77, 106, 114, 138–142). Nic dziwnego zatem, że miejsce ich było w skarbcach. O ile zgodnie z modą, metalowe oprawy zdobiono kamieniami szlachetnymi zarówno na zachodzie, jak i na wschodzie Europy, to „sadzona kamieniami” porcelana była specjalnością turecką. Jako przykład niechaj posłużą tak zdobione talerzyk i czarka ze zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, uchodzące za własność Kara Mustafy, zdobytą pod Wiedniem¹⁴⁰. Są to piękne przykłady niebiesko-białej eksportowej porcelany chińskiej w typie Wanli¹⁴¹. Na tych właśnie kamieniach i złotniczych oprawach ze względu na ich materialną wartość skupiał się każdorazowo opis inwentaryzatora, bagatelizujący samo naczynie, jako w pewnym sensie wtórne. Prócz kilku sporadycznych określeń barwy ceramiki (zielona, „pure biała”, czerwona, co wskazywałoby na wyroby w typie „iznik”) i ewentualnej wskazówki,

¹³⁷ Fijałkowski 1986a, s. 141–148.

¹³⁸ Etymologia nazwy, wskazując na pierwotne chińskie pochodzenie (osm. tur. *farfur*; z pers. *fanfur* – „syn nieba”, na określenie chińskiego cesarza i chińskiej porcelany), przypomina, że porcelana docierała do Europy za bliskowschodnim pośrednictwem. Kłopot w tym, że tradycyjnie w Polsce określano w ten sposób zarówno naczynia porcelanowe, jak i fajansowe.

¹³⁹ *Regestr opisania łaźni w zamku żółkiewskim po odjeździe Króla Jmci na sejm do Warszawy in Anno 1690 die 5 Januarii*, poz. 129 i poz. 177 [w:] Gębarowicz 1966b, s. 221–230.

¹⁴⁰ Żygulski 1988a, s. 139, il. 251 i 1988b, s. 192, il. 191.

¹⁴¹ Carswell 1985; Raby, Yücel 1986.

co do wielkości, spis precyzuje i rozróżnia wyroby „porcelanowe, tureckie”, „porcelanowe”, „farfury” i „farfury tureckie” (Fijałkowski jednak przesądza tureckie pochodzenie wszystkich¹⁴², nie biorąc pod uwagę, że nazwa „porcelana” może być tutaj po prostu synonimem chińskich wyrobów. Ostatnie określenie może oznaczać fajanse iznackie). Warto zauważyć, że podobne rozróżnienie występuje także w inwentarzu łaźni żółkiewskiej z 1690 r.¹⁴³. Brak jakichkolwiek określeń pozwalających na bliższą charakterystykę formy, dekoracji, a co zatem idzie, proveniencji i czasu powstania nie upoważnia w tym wypadku do wyciągnięcia śmielszych wniosków co do królewskiego zbioru porcelany w Wilanowie. A był on niemały, o czym świadczą inne zapisy inwentarza, oraz źródła z epoki¹⁴⁴. Co stało się zatem z tą kolekcją? Część zapewne ukrywa się pod terminami „farfury” i „porcelany”, część została już podzielona, na co wskazuje zapis z poz. 161 dotyczący pary wysokich szaf w typie mebli boullé’owskich: „Szafy dwie wielkie orzechowe, srebrnymi sztukami trybowanymi obite, pełne obiedwie różnych galanterij, farfur, naczynia holenderskiego, z których wszystkie rzeczy poszły w podział bez connotacij die 10 bris anno 1696”. Pozostaje pytanie o większe sztuki – te, których żadna szafa nie mogłaby pomieścić – choćby owe „rozmaite figury zwierząt w guście chińskim, nieszacowanej wartości”, jakie znalazł Sobieski w namiotach wezyrskich pod Wiedniem¹⁴⁵. Że nie była to jedyna „porcelanowa” zdobycz, zaświadcza fragment listu do Marii Kazimiery z 17 IX 1683 r., pisanego w obozie pod wsią Szenau: „Książę saski powrócił już i ze swym wojskiem nazad [...]; któremu wczora na pożegnanie posłałem dwóch koni bogato ubranych, dwie chorągwie tureckie, czterech więźniów, dwie śliczne farfurze¹⁴⁶ i bogatą zasłonę dla żony. [...] Z niewymowną to przyjął wdzięcznością [...]”. Cenne te przedmioty

¹⁴² Fijałkowski 1986a, s. 142.

¹⁴³ Gębarowicz 1966b, s. 221–230.

¹⁴⁴ Inwentarz wymienia w pozycjach zbiorczych wiele „farfurów” (160, 161), mowa także o „naczyniach holenderskich” i te wymienione są z osobna (158, 160, 161). Zob. list królowej, s. 113, przyp. 32. Wielka ilość porcelany zdobyła ulubiony pawilon łaźienkowy króla w Żółkwi; zob.: Gębarowicz 1966b, s. 227–230. Z kolei w jaworowskim pałacu, w 1738 r., były aż trzy „pokoje farfurowe” i jeden „gabinet farfurowy z sufitem błękitno malowanym”; zob. Gębarowicz 1966c, s. 250–251.

¹⁴⁵ Niemcewicz 1822, s. 308.

¹⁴⁶ Kukulski wyjaśnił, że chodzi o naczynia fajansowe, przyjmując tradycyjne znaczenie tego terminu (Sobieski 1970, s. 534). Nie można się z tym zgodzić, wiedząc jak luksusowy tryb życia wezyr prowadził i z jaką ilością pałacowej wręcz wyprawy stanął pod Wiedniem, co zresztą sam król najlepiej opisał: „Il faut avouer ça à la gloire du Grand Vizir, que c’était un galant homme, et qu’il nous a donné bien de belles choses; mais tout ce qui touchait seulement son corps, ce sont des choses les plus mignonnes et les plus délicates du monde” („Trzeba przyznać to na chwałę Wielkiego Wezyra, iż był to człowiek dworny i że nam zostawił wiele pięknych rzeczy; aliści wszystko to, co tylko dotyczyło jego ciała, są to rzeczy najśliczniejsze i najdelikatniejsze w świecie”), list z 19 IX 1683 (Sobieski 1970, s. 537).

zapewniały z pewnością nie tylko wilanowskie wnętrza, a duży zbiór porcelany potwierdzają inwentarze żółkiewskie. Do kilku pozycji w naszym spisie można zasugerować czytelne dalekowschodnie analogie. I tak „Para flaszek porcelanowych z srubkami srebrnymi, złocistymi, z wąskimi szyjkami” (poz. 66) może oznaczać chińskie flaszki z okresu Kangxi, o jajowatym kształcie, z długą cienką szyjką zakończoną często metalowym okuciem, bądź analogiczne naczynia japońskie¹⁴⁷ (por. też naczynie perskie na il. 26). Podobnie, co do zapisu pozycji 138 i następnej, mówiących o „czarach farfurowych” ze złożonymi uchwytami, chętnie dopatrzemy się w nich porcelany chińskiej, bądź japońskich wyrobów z Arity sprowadzanych do Europy w dużych ilościach i będących już wówczas towarem z grupy *Chine de commande*. Wczesne oprawy złotnicze, głównie francuskiej roboty, naśladowały niekiedy układ roślinnych wici w dekoracji samego naczynia, w przeciwieństwie do opraw regencyjnych i rokokowych, mających już charakter autonomiczny¹⁴⁸.

Druga grupa nieco wątpliwych określeń dotyczy szczegółowo opisanych w inwentarzu tkanin. Przykładowo, koldry, czyli nakrycia, a zarazem przykrycia łoża mogą być „chyńskie”, „teletowe”, „materyalne” albo „kitaykowe”, „jedwabiem szyte”. Trudno w tym miejscu odróżnić drogie, importowane chińskie jedwabie od licznych wyrobów bliskowschodnich i włoskich, potocznie określanymi mianem kitajki. Tkaniny jedwabne wytwarzano w Europie od XIII w., w Turcji od XV w., a motywy orientalne spotyka się w produkcji obu tych ośrodków¹⁴⁹. Licznie wymienione bogate narzuty mogą więc w dużej mierze należeć do rękodziela bliskowschodniego, co nie przesądza o ich typowym, tureckim, bądź perskim wzorze. Przykładowo, luksusowa turecka *kemha*, z której szyto m.in. drogocenne kaftany, była gęsto tkanym, wzorzystym jedwabnym brokatem o szerokiej palecie wzorów, w tym motywów zaczerpniętych z tkanin chińskich, podobnie *çatma*. Można więc zinterpretować pozycję 296 jako któryś z tych złotogłowi („koldra... kamkowa”), ale jednak zdobiące ją według opisu chińskie smoki wyhaftowano jedwabną nicią raczej w Chinach, niż w Turcji. Wtórne zdobienie jedwabii chińskich haftem praktykowano natomiast w Europie i na Wschodzie¹⁵⁰. Za chińską może uchodzić też „portiera obłoczysta, kitaykowa, w kwiaty różnego koloru

¹⁴⁷ Wśród wyrobów tureckich również można znaleźć pękate flaszki o długich i wąskich szyjkach, stąd nie można ostatecznie przesądzić pochodzenia tych naczyń.

¹⁴⁸ Szerzej na temat opraw złotniczych zob.: Lunsingh Scheurleer, François 1980; kat. wystawy, New York 1980.

¹⁴⁹ Por. np. takie motywy na włoskich jedwabkach eksportowanych na dwór osmański w XV–XVI w. w: Mackie 2001, s. 6–11. O motywach chińskich na kobiercach perskich zob.: Mańkowski 1959, s. 161, 164, 167.

¹⁵⁰ Zob. jedwabny czaprak chiński, haftowany w Turcji ze zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich: Żygulski 1988, il. 216.

y w ptaki szyta, lisztwa dokoła axamitna zielona, z floresami, musuľbasem czerwonym podszyta” z Gabinetu Holenderskiego (poz. 232). Z dawnych wilanowskich tkanin orientalnych zachowało się do naszych czasów tylko kilka, ale i one przywołują niezwykle przepych barokowej rezydencji¹⁵¹. Perski baldachim do dziś wisi w Sypialni Króla, do Wilanowa trafiła również, ofiarowana w 1983 r. przez ks. Romana Sanguszkę, chińska makata z białego, haftowanego atlasu, datowana na drugą poł. XVII w. Uchodząca za zdobycz wiedeńską, dawniej przechowywana w Podhorcach, była tradycyjnie uznawana za „kołderkę królowej Marysienki”¹⁵². Jej środek zdobi medalion utworzony przez parę wirujących feniksów¹⁵³, pola środkowe i bordiurę wypełniają gaľazki kwiatów, owoce, mniejsze feniksy i żurawie (il. 27). Dwie identyczne makaty znajdowały się przed ostatnią wojną w zbiorach wilanowskich i w krakowskim Domu Matejki¹⁵⁴. Wszystkie one przypominały znane z opisu haftowane chińskie obicia ze spisu z 1696 r. Zachowana makata jest jedynym znanym w polskich zbiorach przykładem kompletnej tkaniny chińskiej z epoki¹⁵⁵, która może korespondować z przywołanymi elementami wyposażenia wnętrza *à la chinoise* w Wilanowie. Motyw stylizowanego feniksa jest często spotykany na kesach (chin. ko’ssu) z epoki Ming i tkaninach późniejszych. Ten tradycyjny element symboliczny zarezerwowany dla ikonografii cesarskiej w Chinach, nie bez powodu występuje na tkaninie łączonej z małżonką polskiego władcy. Być może istotnie w posiadaniu Marii Kazimiery były chińskie tkaniny o symbolicznej wymowie, której ich ofiarodawcy byli świadomi. Pokrewną wilanowskiej tkaninie może być siedemnastowieczna jedwabna, haftowana kesa ze zbiorów Ermitażu dekorowana feniksami z il. 28, oraz fragment innej, wcześniejszej, tkaniny kesy z epoki Ming z analogicznym wyobrażeniem feniksa – il. XI. Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednym zabytku, choć nie wiąże się on bezpośrednio z Wilanowem. Jest to tzw. „chiński bucik jedwabny”, pozostający rodzajem tekstylnego curiosum, według tradycji łączonej z osobą królowej Marii Kazimiery, a przechowywany w zbiorach Muzeum Okręgowego w Tarnowie od 1945 r.¹⁵⁶ Miał on być darem żony cesarza Leopolda I przesłanym królowej po

¹⁵¹ O wilanowskich tkaninach orientalnych zob.: Majda 2005.

¹⁵² Kat. wystawy, Wilanów 1992, kat. nr 299; kat. wystawy, Wilanów 1996, s. 160, kat. nr 97; Ostrowski, Petrus 2001, s. 16. Tkanina ta widnieje na zdjęciach Sali Stołowej paľacu w Podhorcach, z ok. 1880 r. (tamże, il. 28, 29) i Gabinetu Mozaikowego, również z tego czasu (tamże, il. 99).

¹⁵³ O symbolicznie feniksa zob.: Le Comte 1698.

¹⁵⁴ Tę ostatnią zreprodukowano w katalogu: *Zabytki XVII wieku* 1883. Brakuje natomiast archiwalnej dokumentacji fotograficznej zaginionej tkaniny wilanowskiej, zob.: kat. wystawy, Wilanów 1996, s. 160.

¹⁵⁵ Osobnego przebadania wymaga zagadnienie obecności tkanin dalekowschodnich w polskich zbiorach kościelnych; zob.: Górska-Dzikowska 1962; Chrzanowski 1986, s. 62–67.

¹⁵⁶ Kat. wystawy, Wilanów 1996, s. 164, kat. nr 103, il. 103.

odsieczki wiedeńskiej, wraz z cennym klawesynem. „Bucik” eksponowany był w XIX w. w Podhorcach wśród licznych pamiątek historycznych zgromadzonych przez rodzinę Rzewuskich, podobnie jak „kołderka” (po 1754 r. Wacław Rzewuski przeniósł tam z Oleska wiele pamiątek po Sobieskich). Inną zupełnie sprawą jest przydatność takiego elementu garderoby, który w rzeczywistości jest męskim, wysokim butem *ma xue* do konnej jazdy (szytym zazwyczaj z czarnej jedwabnej satyny), jakiego nigdy nie nosiła żadna chińska elegantka. Być może rzeczywiście kiedyś należał do podarowanej pary (gdyż trudno przyjąć sens ofiarowania pojedynczego buta, nawet wspólnie z cennym instrumentem muzycznym) i mógł znaleźć się w licznej kolekcji osobliwości chińskich posiadanych przez Sobieskich (przyjęte datowanie potwierdza pochodzenie z końca XVII w.).

Przy omawianiu orientalnych inspiracji niektórych aspektów siedemnastowiecznego kolekcjonerstwa całkiem słusznie zwraca się w wielu wypadkach uwagę na modę dotyczącą ubiorów. W ostatniej ćwierci XVII w. tę ostatnią zdominowały właśnie orientalne tkaniny, a fascynacja ta datuje się od czasów pamiętnej ambasady syjamskiej w Wersalu¹⁵⁷. Wcześniej już ubiorom obcych nacji poświęcano baczną uwagę, starając się ich egzotyzm jak najwierniej opisać i zilustrować (il. 29). Wilanowski inwentarz i w tym wypadku dostarcza wielu cennych wskazówek, a jego wnikliwe przestudiowanie wyłania przedmioty pozornie nie związane ściśle z modą chińską. Są nimi wspomniane na kilku kartach „robdeszambry” (z franc. *robe de chambre*; nie były to jednak szlafroki w dzisiejszym znaczeniu). Rodzaj długiej, nieformalnej szaty wierzchniej noszonej początkowo w sypialni, po wstaniu z łóżka, a przed właściwą toaletą, o kroju zbliżonym do otwartego płaszcza znany był w Europie od początku XVII w., ale po połowie stulecia stał się wręcz obowiązkowym. Ten bardzo popularny, wygodny męski strój domowy, noszony przy różnych okazjach zwano z angielska i francuska *banyan* (hindi *bannian* – określenie hinduskiego kupca lub swobodnej, obszernej tuniki noszonej w Indiach), a z niemiecka bardziej swojsko Schlafrock. W II poł. XVII w. japońskie kimona tzw. Schenkagierocken (hol.), których prosty krój stał się podstawą *banyanu*, były rzadkim i pożądanym materialnym wyrazem egzotycznego smaku właściciela, a zarazem cennym dopełnieniem jego orientalnej kolekcji. Wśród prezentów przysłanych Ludwikowi XIV przez króla Syjamu w 1686 r. znalazły się „deux robes de chambre du Japon, d'une beauté extraordinaire, l'une couleur de pourpre, et l'autre couleur de feu” („dwa robdeszambry japońskie, nadzwyczajnej urody, jeden koloru purpury, drugi ognia”)¹⁵⁸. Wobec trudności w handlu z Japonią, na zamówienia holenderskiej VOC zaczęto produkować w Indiach *banyany* imitujące

¹⁵⁷ Jacobson 1999, s. 55.

¹⁵⁸ Wśród prezentów, jakie otrzymała żona Delfina, również znalazły się „dwa robdeszambry japońskie nadzwyczajnej piękności i inny, zwykleszy”. Zob.: Chaumont 1687, s. 214–219, poz. 46 i 126.

kimona – najdroższe były ręcznie malowane w tradycyjne japońskie motywy gałązek wiśni i sosny¹⁵⁹. Tym sposobem moda *japonaiserie* dyskretnie promieniowała na kulturę europejską, choć konsumenci owych dóbr nie byli jej świadomi. Od lat 70. XVII w. powszechnie już stosowano w ubiorach importowane, na ogół drukowane, bądź malowane tkaniny, tzw. *indiennes*. Szczególne zastosowanie znalazły one właśnie w robeszambdach i ich damskiej odmianie – w *déshabillées*. Zatem w rodowodzie tej luźnej szaty o azjatyckim kroju, noszonej od drugiej połowy XVII w. do początków XIX w. są siedemnastowieczne indyjskie importy, wykonywane również z chińskich i japońskich tkanin. Wysoko ceniony, strój ten szybko nabrał luksusowego charakteru i był szyty z najdroższych materii (jedwabnych atłasów, brokatów i brokateli), a także ze szlachetnych wełen, bawełen i indyjskich aksamitów. Wschodniego pochodzenia i nieformalnej natury, *banyan* został entuzjastycznie zaadaptowany przez miłośników modnej egzotyki, przyjmujących w tym stroju gości¹⁶⁰. Szczyt popularności przeżył w XVIII w.¹⁶¹, stając się wręcz manifestem wolności i swobody umysłu (o czym świadczy rozpowszechniona moda portretowania się w „stroju niedbałym” intelektualistów i artystów, tudzież osobistości pragnących za takowe uchodzić – już Samuel Pepys kazał sportretować się w hinduskim *banyanie*). Pewne wyobrażenie, jak owa szata mogła wyglądać w czasach, gdy sporządzano wilanowski inwentarz, przynosi rycina z 1695 r. przedstawiająca pisarza Eustache Lenoble'a (1643–1711), skądinąd skandalizującego dramaturga (il. 30). W wytwornym, fioletowym *banyanie*, haftowanym w gałązki kwiatów pozuje Johannes Hudde, burmistrz Amsterdamu, na portrecie Michiela van Musscher z 1686 r. (Amsterdam, Rijksmuseum)¹⁶². Wiadomo, że około roku 1700 książę Wilhelm Orański miał „Japonsche Schlafrock” również z fioletowego jedwabiu. Wielkiej wartości japońskie kimona otrzymywali w darze holenderscy kupcy z Deshimy przy dorocznych posłuchaniach u szoguna. W samym roku 1692 otrzymali oni 123 „cesarskie suknie” (Keyserrocken). W obrębie nazwy *banyan* występuje dość duża różnorodność formy i materiału, zmieniających się wraz z upływem stuleci, ale generalny charakter *négligé* tego lubianego stroju nie uległ zmianie. W zależności od okazji występowała jego wersja prywatna

¹⁵⁹ Akiko Fukai w: kat. wystawy, Kyoto 1989, s. 37. Wyrabiano je z doskonałego, drukowanego bądź malowanego perkalu (*calico*). Zob. *banyan* z indyjskiej bawełny drukowanej w japońskie wzory z kolekcji Instytutu Ubioru w Kyoto w: kat. wystawy, Kyoto 1989, s. 154.

¹⁶⁰ Zob. ryciny przedstawiające ten modny strój w: Leloir 1938, t. 10 (lata 1678–1725).

¹⁶¹ Modni angielscy młodzieńcy siadywali tak niedbale ubrani w równie modnych *coffeehouses* „for no other purpose but to publish their laziness”, oraz „to saunter away their time”, jak podawał w 1711 r. „The Spectator”, zob.: Steele 1711. O opiniach Richarda Steele'a i Josepha Addisona na temat wczesnych kawiarni, zob.: Cowan 2004.

¹⁶² Spośród wielu zachowanych analogicznych wizerunków, por. np. portret Antonie van Leeuwenhoek'a z tego samego muzeum, pędzla Jana Verkolje czy Christiaana Huygens'a (Caspar Netscher, 1666, Haga).

oraz półoficjalna – wówczas miał bardziej dopasowany krój, węższe rękawy i często pikowaną tkaninę. Z takiej właśnie formy, utrwalonej w XIX stuleciu, wywodzi się dzisiejszy popularny domowy szlafrok¹⁶³. Inwentarz w żaden sposób nie precyzuje przynależności któregośkolwiek z analizowanych tu „robdeszambrow” do mody męskiej, czy też kobiecej, utrudniając jednoznaczna interpretację. Bliższe określenie ich właściciela, bazujące li tylko na topografii spisu, byłoby już nadużyciem. Trzeba wszak pamiętać, że luźny, nieformalny strój, o podobnym do *banyana* kroju, aczkolwiek bardziej dopasowanym, nosiły również jako *déshabillé négligé* modne damy u schyłku XVII w., jak pani de Soissons z il. 31).

Wilanowski inwentarz wymienia w dziale IV pod pozycją 150: „Robdeszambrow chyński atlasu białego, w kwiaty złote, wielkie, szyty. *Nb. Ten dany JMP. Wojewodzie Inflanckiemu*” [był nim Otto Fryderyk Felkersamb, plenipotent królowicza Aleksandra – przyp. D.Z.]. Być może chodzi tu o piękny i luksusowy *banyan*, będący jedyną szatą przechowywaną w momencie podziału wraz z cennymi przedmiotami w murowanym skarbcu (zapewne ze względu na bogactwo złotego haftu), wykonany z jedwabnej tkaniny podobnej do użytej w obiciach ścian Gabinetu Chińskiego. Ten królewski strój mógł stanowić wraz z dominującym białym wystrojem wykwiutnego gabineciku pewną całość, niewykluczone, że w takim wypadku był noszony na specjalne okazje. Równie dobrze mógł to być to „robdeszambrow” królowej, swą bielą pasujący do jej obicia łóżka. Warto zresztą zauważyć, że białych tkanin, określanych jako chińskie¹⁶⁴ w pokojach wilanowskich nie brakowało, a takie właśnie najczęściej powtarzają się w inwentarzach i przykładach z epoki (por. pozycje 242, 248, 249, 237, 292 w *Inwentarzu Generalnym*). Z białego atlasu chińskiego wykonana była kołdra złożona w szufladzie „stołu drewnianego” w pokoju sypialnym Królowej Jej Mości, „sokami illuminowana do namiotu chyńskiego należąca, płótnem białym podszyta, z frązlą jedwabną” (poz. 182)¹⁶⁵, oraz „nakrycie na stół takowegosz atlasu, płótnem podszyte, frązla jedwabna ze złotem” (poz. 183). Chciałoby się wierzyć, że opisana wyżej kołdra jest tą, której zalety tak wychwalał sam król: „Tu tylko oznajmuję, że p. Zdzańskiego wracam stąd nazad, przez którego, lubo na hazard, posyłam niektóre

¹⁶³ Szerzej na temat *banyanu* i jego pochodzenia zob.: Cunningham 1984; kat. wystawy, New York 1994.

¹⁶⁴ Może równie dobrze chodzić tu o japońskie, albo o świetne indyjskie naśladownictwa obu. W XVII w. europejskie tekstylia jeszcze nie osiągnęły poziomu wschodnich wyrobów i raczej trudno dopatrzeć się tu ich orientalizujących imitacji.

¹⁶⁵ W tym miejscu wydane przez Czołowskiego inwentarza pojawia się ewidentny błąd drukarski, którego Fijałkowski (1997, s. 181) nie koryguje. W poz. 181 czytamy: „Kołdra biała atlasu chyńskiego [...] do namiotu chyń-”, ale po przeniesieniu reszta zdania odnosi się do innej tkaniny: „ką podszyta, frązla zielona y srebrna”. Następna pozycja powtarza pierwszą liniijkę z poprzedniej, kończąc ją jednak właściwym opisem kołdry, zob. Czołowski 1937, s. 48. Stąd nie wiadomo, o jakie nakrycie rzeczywiście chodzi w poz. 181.

bagatele dla Wci serca mego. Naprzód kołdrę z hałas białego chińskiego ze złotymi kwiatkami, nową i cale jeszcze nie używaną; nic na świecie delikatniejszego ani cieplejszego, bo pod taką drugą sam sypiam; daleko rzecz miłsza niżeli *de ouate* ani owo pierze, które przykro jest gorące. Do tejże kołdry posyłam poduszkę do siadania na niej, którą haftowała rekami swymi pierwsza żona wezyrska, jako jego pokojowi powiadają [...] Tenże p. Zdżański weźmie tu stąd [...] niektóre w sepetach drobiazgi, osobliwie farfury co podlejsze”¹⁶⁶. Lekkie, delikatne i ciepłe – to rzeczywiście charakterystyka włókien jedwabnych, skąd możemy wywnioskować, że Sobieski podarował Marii Kazimierze zdobyczną, prawdziwą chińską kołdrę, a nie tylko nakrycie łoża. W sypialni królowej chińskie białe jedwabie ożywione barwnymi wzorami spowijały ongiś zarówno samo złożone francuskie łoże, jak i jego podniebie („namiot biały, chyńską robotą, z kampanką złotą, z jedwabiem ze wszystkim”, poz. 176). Chińskie jedwabne zasłony do łoża, płotki i nakrycia były niezwykle cenione już od końca XVI w. Zamówił takie w Makao w 1598 r. florencki kupiec-podróżnik Francesco Carletti, podkreślając dekorujące je „rozmaite niezwykle figury zwierząt i ptaków nigdy wcześniej nie widzianych, oraz kwiatów, równej fantazji, w które ten kraj obfituje [...], wszystkie wielce prawdziwie wyglądające”¹⁶⁷.

Mylący jednak byłby wniosek o dominującej w wilanowskiej komnacie królowej szlachetnej bieli ze złotem; wręcz przeciwnie, sypialnia królowej mieniła się kolorami i fakturami bogatych materii na barokową modłę. Wzorzysty, barwny aksamit wenecki na złotym tle pokrywał ściany, na których zawieszono obrazy i weneckie zwierciadło, w komnacie stał także kabinet florenckiej roboty, zdobiony srebrem i inkrustacją z kamiennej mozaiki w typie „*pietra dura*”, na podłodze leżały perskie kobierce. Mimo tych odnotowanych sprzętów, opróżnione przez królową apartamenty w porównaniu z innymi pomieszczeniami pałacowymi wyglądały dość pusto w świetle inwentarza. Niemniej, w szufladzie wspomnianego stołu, pod nr 180, wymieniony jest: „robdeszambz zielony, lamowy, chyńskiej materij, perłową kitayką podszyty”, który się dostał królewiczowi Jakubowi. Określenie „lama” (fr. *lamé*) oznacza pozbawioną wzorów połyskliwą tkaninę jedwabną, na ogół o splocie atlasowym, przetykaną złotą lub srebrną nicią. Znaczenie słowa „kitayka” wyjaśnia z kolei Adam Kochański w liście do Leibniza z 18 I 1692 r.: „Moschi Sinarum Imperii „Katai” vel „Kitai” appellant et telas inde advectas, quae huc etiam advehuntur, Kitay cognominant: Poloni telam illam sericam, quae Gallis est „Taffetus” vocant „Kitaykã”, forsan a Moschis

¹⁶⁶ List z 5 X 1683, zob.: Sobieski 1970, s. 548, Aneks 1. Opisowi temu może odpowiadać inna biała kołdra, choć nie określona jako chińska, to przecież „atłasowa, po której idą wiązania złote z kwiatami we szrodku ich” (poz. 530, dział IX, *Ruchomości i galanterie*).

¹⁶⁷ Lightbown 1969, s. 237–238. Podobne chińskie zasłony widziane w *Appartamento a Mezzogiorno* w rzymskiej willi Borghese opisał w 1650 r. Jacopo Manili; tamże, s. 239.

accepita voce”¹⁶⁸. Tak więc strój ten miał podszewkę z gładkiej, błyszczącej tkaniny jedwabnej określanej we Francji mianem tafty, a u nas kitajką¹⁶⁹. Zróżnicowanie obu użytych materiałów podkreślało jego wytworny charakter. W Gabinetcie Holenderskim Jego K. Mci, w podłużnej skrzyni nambanowej, obok tkanin, kobierców i pokrowców znalazły się dwa *banyany* (nr 234 i 235) nie ustępujące klasą poprzednim: „robdeszambur chyński, atlasowy, w kwiaty, sokami illuminywany, cegląstą kitajką podszyty”, który otrzymał król Konstanty, oraz drugi „na białym atlasie, kwiecie haftowane, orzeł w środku o dwu głowach, szkarłatnym atlasem podszyty”, przypadły jego bratu Aleksandrowi. Pierwszy z nich żywo przypomina indyjskie imitacje japońskich strojów, o malowanej dekoracji kwiatowej. W opisie drugiej szaty o heraldycznym motywie brak wzmianki o „chińskości” użytej materii; atlasową tkaniną mogła być znów indyjska bawełna, ale bardziej prawdopodobnym w tym wypadku jest europejski, haftowany jedwab. Motyw dwugłowego orła może wskazywać na przeznaczenie cennej szaty, jako daru któregoś z dworów. Warto zauważyć, że najdroższe *banyany*, opisywane jako „chińskie”, miały swe miejsce w królewskich komnatach. W „skrzyni pana Warembergera” znalazł się jeszcze jeden „robdeszambur popielaty, fijałkowym atlasem podszyty, *ten oddany Je M. Ks. Inflanckiemu*” [biskupowi Mikołajowi Popławskiemu, pełnomocnikowi królewicza Jakuba – przyp. D.Z.], poz. 517. Biskup inflancki otrzymał jeszcze do kompletu „koldrę kitajkową, karmazynową, białą kitajką podszytą” (poz. 520). Potwierdzeniem niezwykłej pozycji „robdeszamburów” w inwentarzu z 1696 r. – na którą nikt dotąd nie zwrócił uwagi – jest fakt, iż brak tam wzmianek o odzieży. Jedynie ostatni dział IX, *Ruchomości y galanterye*, wymienia elementy bardzo skromnie zachowanej w Wilanowie garderoby: jest to pięć delii, dwa kaftaniki, kilkanaście par rękawków przypinanych, chusty, chustki i podszyte skóry dzikich zwierząt („niedźwiednie” i sobole do sań, tygrysy i lamparty). Wszystkie inne szaty królewskie zapewne zostały już rozdzielone. Przeznaczone do podziału „robdeszambury” musiały zatem stanowić cenną część olbrzymiej kolekcji Jana III. Podzielono je pomiędzy królewiczów i dwóch ich plenipotentów. Król, chorujący w ostatnich latach życia, nie zawsze mógł uczestniczyć w życiu dworskim zgodnie ze swą wolą i zamierzeniem. Bardzo często, walcząc z fizycznym cierpieniem, nie opuszczał swoich komnat, przyjmując tylko ścisły krąg zaufanych przyjaciół i współpracowników¹⁷⁰. Z nimi toczył

¹⁶⁸ Kochański 2005, s. 293. Zachowana oryginalna pisownia.

¹⁶⁹ Określenie „tawta” pojawia się w inwentarzu w dziale VI, poz. 308a, dotycząc podszycia jednego z pary kobierczyków tureckich. O jedwabnych tkaninach w dawnej Polsce zob.: Turnau 1988, s. 148–149.

¹⁷⁰ Relacjonuje to szczegółowo Kazimierz Sarnecki, prowadzący w latach 1691–1696 swą niemal codzienną kronikę i nieodmiennie zaczynający od królewskiego samopoczucia; zob.: Sarnecki 1958.

dyskursy, spożywał posiłki i obserwował ich rozrywki – w tak nieformalnych sytuacjach mógł pozwolić sobie też i na swobodny strój, jakim był *banyan*. Sobieski z pewnością docenił jego wygodę, a także orientalny rodowód, choć ten typ ubioru był wykwitem dworskiej, francusko-holenderskiej mody. W analogicznej szacie występował, również pod koniec życia i z tych samych powodów, następca Jana III na polskim tronie, August II Sas¹⁷¹.

Analizując treść *Inwentarza generalnego* nie sposób nie sięgnąć do kilku pozycji z innych spisów, znakomicie uzupełniających obraz egzotycznych orientaliów w królewskiej kolekcji. Otóż w inwentarzach obrazów sporządzonych w Żółkwi przy okazji obejmowania pozostałości fortuny Sobieskich przez Radziwiłłów (ok. 1740 i 1746, zob. Aneks 6) znalazły się enigmatyczne dotychczas dla badaczy zapisy. Pod nr 209, w „pokoju trzecim, sypialnym” znajdował się „Portret [...], papierowy, lambassadeur[s] de Siam”, opatrzony przypisem Gębarowicza „Nie da się bliżej określić”, podobnie pod nr 452 – „Obrazek niewielki, cum denotatione le roy de Siam” i dwa portrety ambasadorów władcy Syjamu – 453 i 454. Podobnie jak Gębarowicz, nie poradził sobie z ich rozpoznaniem Wacław Odyniec¹⁷². Z perspektywy dziejów *chinoiserie* w Europie dziś możemy z łatwością zidentyfikować te zapisy, wskazujące na któreś z licznych sztychów upamiętniających wystawne przyjęcie posłów z królestwa Syjamu przez Ludwika XIV w 1686 r. Mogły one wyglądać tak, jak na il. 7. Pod numerem 453 widnieje natomiast portret wybitnego ambasadora drugiego poselstwa, o oficjalnym imieniu Oc Khun Wisutra Sunthon (w innej transkrypcji: Okphra Wisutsunthon), zwanego Kosapanem, być może tożsamy ze znanym jego wizerunkiem, sztychowanym przez François Jollain'a¹⁷³ (il. t). Portret drugiego z trzech ambasadorów ujęty jest w poz. 454. Król Syjamu i jego baśniowy dwór stał się, po nawiązaniu oficjalnej wymiany z tym krajem, ulubionym tematem popularnych sztychów, których twórcy prześcigali się w puszczaniu wodzy nieskrępowanej fantazji. Spisy żółkiewskie uwzględniły sporą ilość tych wydawnictw okolicznościowych, co wskazywać by mogło, że mamy do czynienia z bezpośrednią schedą po Janie III Sobieskim. Sztychy te, wraz z wieloma innymi przedstawieniami mieszkańców dalekiego cesarstwa chińskiego, są świadectwem osobistych zainteresowań króla egzotycznymi nacjami, w myśl cytowanego wcześniej fragmentu listu do Ferdynanda Verbiesta (por. pozycja 141: „Obrazków para w ramkach, z ekspresją

¹⁷¹ Zob. „robe de chambre” króla z francuskiego brokatu aksamitnego w: kat. wystawy, Warszawa 1997b, s. 340, kat. XI 5.

¹⁷² Wacław Odyniec w: *Chiny w oczach Polaków* 2001, s. 87, przyp. 55.

¹⁷³ Na temat grafik o tematyce syjamskiej i chińskiej i szerzej o produkcji graficznej kształtującej wyobrażenia egzotycznych krain za czasów Ludwika XIV zob.: Bèlèvitch-Stankévitch 1910, s. 211–255.



t. Portret Kosapana, ambasadora króla Syjamu,
miedz., Francja, 1686 r.

Chińczyków”¹⁷⁴. Brak o nich jednoznacznej wzmianki w inwentarzu wilanowskim. Natomiast pozycję 279 (inwentarze żółkiewskie z ok. 1740 i 1746, Aneks 6) możemy z przekonaniem identyfikować z „obrazkami monarchji chyńskich, miniaturowymi, w ramkach czarnych, toczonych” w ilości 24 sztuk, zdobiacymi ongiś wilanowski Gabinet Chiński. Cykl 12 analogicznych obrazków znajdował się w Gabinetecie Holenderskim (zob. wypis z *Inwentarza generalnego*, Aneks 3, dział 8, poz. 103, 129). Niewykluczone, że należał do tego zespołu także „obrazek chiński, miniaturowy, z ekspresją cesarza tureckiego na majestacie” (280). Z kolei nr 210 – „obraz ciemny, in circulo, na deszczce, z ekspresją chyńską, dzieciułka bańki z mydła puszczającego” – może być okrągłą tacą z imitacji czarnej laki, w typie *chinoiserie*. Odnotowano go już w przytoczonym przez Ludwika Finkla inwentarzu z 1726 r., w sieni zamku żółkiewskiego, jako: „okrągły obrazek na drzewie, na kształt chińską robotą, kupidynek z mydła bańki puszca”¹⁷⁵. Jeszcze inną możliwą do rozpoznania zagadką jest przechowywany w dolnej szufladzie hebanowego kabinetu należącego kiedyś do króla Zygmunta III Wazy, opisany pod numerem 5 „bezoar od JoMci ks. Grymaldego”¹⁷⁶. Ten cenny dar wspo-

¹⁷⁴ Pozycje te weszły do sporej partii obrazów wysłanych do Nieświeża, zob. Gębarowicz 1973, s. 195. przyp. 1.

¹⁷⁵ Inwentarz żółkiewski z 1726 r., s. 48.

¹⁷⁶ Nota oparta na przypisie Gębarowicza: „Niepodobna ustalić osoby, gdyż Hieronim Grimaldi, biskup Edessy był nuncjuszem papieskim w Polsce dopiero w latach 1714–1722”. Zob.: Aneks 2.4., poz. 5. O wartości bezoarów, ich obecności w inwentarzach i skarbcach zob.: Letkiewicz 2003, s. 69–82. Aż dziewięć bezoarów otrzymał Ludwik XIV w prezencie od Phra Narai,

mnianego wyżej misjonarza jezuickiego Filipa Klaudiusza Grimaldi, który w 1690 r. gościł w Warszawie na dworze Jana III, ujęty został w inwentarzu prywatnego skarbcza Jana III w zamku warszawskim (1696), obok lakowego pudełka w kształcie wachlarza, „chyńskiej skrzyneczki” i innego jeszcze przedmiotu ze zdumiewającą zawartością: „pudełko chińskie, w którym dwie kartki sekretne na vernis”. Receptura imitacji laki pozostawała zawsze pilnie strzeżoną tajemnicą, więc nie dziwi fakt przechowywania jej w dobrze strzeżonym skarbcu. Być może kartki te wiążą się z projektami króla dotyczącymi uruchomienia produkcji lakierniczej na własne potrzeby, ale nie mamy żadnych wzmianek potwierdzających tę hipotezę. Japońskie pudełeczka z laki w kształcie wachlarzy, o nieregularnych kształtach, powstające w okresie Edo (1615–1868) były przedmiotem kolekcjonerskiego pożądania. Wystarczy przypomnieć, że analogiczne przedmioty wchodziły w skład słynnej kolekcji japońskiej laki królowej Marii Antoniny¹⁷⁷.

Egzotyka na dworze Jana III nie ograniczała się do etalazy z porcelaną na tle chińskich jedwabi, czy spiętrzonych, połyskliwych puzderek z laki. Jej żywym, w dosłownym znaczeniu, przejawem była nie tylko obecność przedstawicieli egzotycznych nacji w bezpośrednim otoczeniu pary monarszej (Kalmucy, Murzyni, Persowie i Turcy jako rękodajni), ale i zwierząt. Już w roku 1668 hetman Sobieski, wykorzystując paryski wyjazd żony, prosił ją w liście o zakup w Amsterdamie kilku „papug różnych i kanarków (gdyż to rzecz bardzo piękna w domu)”¹⁷⁸. Wedle inwentarza, podobizna egzotycznego ptaka zdobiła w Gabinetcie Holenderskim: „stół z masy czarnej, w kwiaty z różnych kolorów, na nogach orzechowych, we szrodku stołu papuga” (poz. 224). Jedną z ostatnich pozycji w wilańskim inwentarzu, w odległy sposób przywołującą europejską przygodę z Orientem jest srebrny, filigranowy dwustronny wizerunek patronów misjonarskiej działalności na Bliskim i Dalekim Wschodzie – św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego (585).

5.5. Wyposażenie Gabinetu Chińskiego w świetle *Inwentarza generalnego*

Niewielki, wykwintny, obity białym, haftowanym jedwabiem i zdobiony złoceńiami „Gabinet chyński Króla Jego Mości” zappełniały liczne sprzęty, określone w inwentarzu mianem „chińskich”. Najbardziej okazałym był wspaniały kabinet,

władcy Syjamu. O Molukach, jako ojczyźnie bezoaru, wspominał Wespazjan Kochowski, zob. Bystron 1994, t. 1, s. 456.

¹⁷⁷ Na ten temat zob. kat. wystawy, Paris 2001.

¹⁷⁸ Sobieski 1970, s. 318.

nazwany „stolikiem chyńskim, pstro złocistym, z szufladą na czterech nogach toczonych, na tym stoliku szkatułka chyńska wielka z szufladami, w których różne chyńskie pudełka, bożkowie, obrazki, kwiaty w mosiądz oprawne” (poz. 255). Wzmianka o szufladzie pozwala nam upatrywać w tym meblu wyrobu holenderskiego, gdyż wykonywane naówczas we Francji i Anglii bogate snycerskie podstawy, czyli *pietements* dla importowanych sepetów japońskich nie miały szuflad¹⁷⁹. Być może wilanowski kabinet był podobny do mebli reprodukowanych przez Hansa Hutha (Huth 1971, il. 264, 267, 269, 270). Zatem na rzeźbionej, złoczonej i srebrzonej podstawie, którą był ów „stolik chyński”, spoczywał sepet z szufladami. Ponieważ inwentarz nie precyzuje, niestety, ani rodzaju dekoracji, ani barwy, „szkatułka chyńska wielka” mogła w tym wypadku być oryginalnym japońskim lakowym (wówczas czarnym ze złotą, malarską dekoracją), bądź chińskim koromandelskim sepetem (o barwnych, rytowanych scenach na ciemnym tle), mogła także stanowić formalną całość z podstawą, jako holenderskie lub angielskie naśladownictwo mebli dalekowschodnich, wykorzystujące lakowe płyciny, bądź pokryte tzw. *japanningiem*¹⁸⁰. W XVII w. najwyższej ceniono gabinety o orientalnej dekoracji, będące istotnym wyznacznikiem statusu zamożności właściciela. Oryginalne meble, lub ich naśladownictwa w żywych barwach, bogato pokryte złotą dekoracją figuralną zdobiły zarówno reprezentacyjne wnętrza, jak i powstające „chińskie”, czy „japońskie gabinety”. Sami Chińczycy imitowali w końcu XVII i w XVIII w. japońskie gabinety z laki, jednak ich wyroby nigdy nie osiągnęły poziomu pierwowzorów. W XVII stuleciu „upublicznione” gabinety opuściły już dawne studiola i pyszniły się w roli głównego *meuble d'apparat* pośrodku najbardziej reprezentacyjnych pomieszczeń. Najpiękniejszymi egzemplarzami były wówczas meble o charakterze orientalnym, spoczywające na bogato rzeźbionych, złożonych i srebrzonych barokowych *pietements*. Para japońskich sepetów o snycerskiej dekoracji podstaw widnieje w tle obrazu ze szkoły Pierre’a Mignarda przedstawiającego Athénaïs de Montespan odpoczywającą na dziennej sofie w swoim apartamencie (il. 32). Stanowią tam one modny element wystroju

¹⁷⁹ Początkowo dodawano tylko do istniejących japońskich mebli z laki snycerskie ozdoby, przede wszystkim umieszczając je na odpowiednio wysokiej podstawie, nieznannej na wschodzie. Dość szybko jednak zaczęto wykorzystywać w europejskich konstrukcjach jedynie płyciny drzwiowe z oryginalnej laki, zdobiąc oskrzynienie jej imitacją, co znacznie obniżało koszty produkcji.

¹⁸⁰ Europejską imitację laki nazywano z ang. *japanning*, aby ją odróżnić od oryginalnej laki orientальной. Proces produkcji polegał na naprzemiennym kładzeniu warstw lakieru i barwnika. Od połowy XIX w. określenia tego zaczęto używać w krajach anglojęzycznych w stosunku do wszelkich przejawów inspiracji artystycznej i kolekcjonerstwa sztuki japońskiej: od wzornictwa przemysłowego (tzw. *willow pattern* na fajansach angielskich) po projekt wnętrza *The Peacock Room* Thomasa Jeckylla i Jamesa McNeill Whistlera (1876–77, Washington, The Freer Gallery of Art), czy kolekcje drzeworytów *ukijo-e*. Zob. Marianne Webb, *What is japanning (European lacquer)?* w: Webb 2000, s. 99–115.

pałacowego wnętrza i zgodnie z obowiązującą tendencją dekoratorską ustawiono na nich wielką ilość porcelanowych wazonów. Wilanowski inwentarz odnotowuje ponad trzydzieści kabinetów¹⁸¹. Nadal jednak pełniły przypisaną im funkcję mebli ekspozycyjnych, będąc rodzajem encyklopedycznej kunstkamery, gdzie posegregowana całość wiedzy spoczywała w licznych szufladkach i skrytkach. Obszerne wnętrze stojącego w Gabinetcie Chińskim mebla, wedle zaleceń Francisa Bacona (*Gesta Grayorum*, 1594), odwzorowywało znany świat w mikrokosmosie¹⁸², ale było to głównie *theatrum mundi sinicum*: w szufladach spoczywały „różne chyńskie pudełka” (zapewne wyroby z laki, równie dobrze chińskiej, jak japońskiej roboty), „bożkowie” (mogły to być figurki z drewna, porcelany, słonińca lub polichromowanej terakoty), enigmatyczne „obrazki” i „kwiaty w mosiądz oprawne”.

Podobny kabinet, określony jako „szkatuła chyńska”, z opróżnionymi szufladami znajdował się w momencie spisu w Gabinetcie Królowej Jey Mości, dowodząc znakomitego wyczucia modnych tendencji dekoratorskich w wilanowskiej rezydencji. To wyrafinowane wnętrze, zdobione złożonymi sztukateriami w guście francuskim i obite bogatym perskim aksamitem w kwiaty na złotym tle, idealnie spełniało definicję siedemnastowiecznego *cabinet vel closet*. Jako kolejny „chiński” sepet możemy też zidentyfikować poz. 284 „ze skarbców murowanych”, z rzeczy oddanych przez oficjalistę Dyniewiczza: „sepet zapieczętowany z różnymi xięgami pokojowymi”. Odnajdujemy go w *Connotacyi rzeczy różnych* (Aneks 2.2.) jako „skrzynię chyńską zamczystą”, do której spakowano 26 książek po królu, pozostawionych w momencie jego zgonu w prywatnych apartamentach. Sepet nie został opisany jako „chiński” w *Inwentarzu generalnym*, dopiero analiza innego dokumentu pozwoliła na jego taką jego identyfikację. Można zatem mniemać, iż rzeczywista ilość tzw. „rzeczy chińskich”, do których zaliczały się zarówno *exotica*, jak i *chinoiseries* była dużo większa, niż wynika to z analizy przytoczonego przez Czołowskiego źródła.

Drugą w gabinecie króla „szkatułą chyńską, perłową macią sadzoną, oprawną w mosiądz” był japoński kabinet nambanowy, zdobiony mosiężnymi, cyzelowanymi okuciami. W tym wypadku opis nie pozostawia żadnych wątpliwości, przywołuje wręcz klasyczny wygląd tych bardzo pożądanym w pierwszej połowie stulecia, luksusowych i drogocennych w Europie mebli¹⁸³. W oczach Japończyków pozostawały one synonimem złego gustu barbarzyńców. Przykładem podobnych wyrobów może być wczesny sepet, o typowej dla nambanowych mebli z laki jednodrzwiowej konstrukcji (takie gabinety o parzystych drzwiach były niezmiernie

¹⁸¹ Fijałkowski 1997, s. 202.

¹⁸² Riccardi-Cubitt 1993, s. 43. Tam szerzej o dziejach i przeznaczeniu kabinetów na tle historii wnętrz. Zob. też Thornton 1990, s. 244–247; Mauriès 2002, s. 43, 50–73.

¹⁸³ Główny okres produkcji mebli w typie namban przypada od połowy XVI w. do początku XVII w.

rzadkie) z il. 33. Inną analogią może być znakomity kabinet z okresu Momoyama, z oryginalną japońską podstawą, wiernie kopiujący formę mebla europejskiego, sprzedany na aukcji Nagel Auktionen w Stuttgarcie w 2002 r.¹⁸⁴. W czasach powstania Gabinetu Chińskiego mebli nambanowych nie sprowadzano już do Europy. Wraz ze zmianą upodobań holenderskich odbiorców prym wiodły sepety japońskie z czarnej, złoczonej laki w „stylu malarskim” (odmiany *makie*)¹⁸⁵. Kabinet wilanowski musiał zatem być jednym ze starszych mebli, chociaż nie najstarszym w kolekcji. Oto w sąsiedniej Garderobie Króla Jego Mości pod poz. 277 figuruje „skrzynia chyńska długa, wierzch okrągławy, perłową macią sadzona, stara”. Z opisu odpowiada ona znakomicie wyglądem nambanowym skrzyniom o portugalskiej inspiracji z początku wieku XVII. Chińskie i japońskie skrzynie były tradycyjnie płaskie, miały także bardziej zwarte proporcje. Podobne do opisanych meble produkowano w Japonii według późnorenesansowych wzorów dla portugalskich, a później i innych europejskich kupców. Wzmianka o wieku skrzyni jest tu ewidentnym potwierdzeniem powyższego założenia. Najpiękniejszym z zachowanych tego typu mebli jest skrzynia z kolekcji na zamku Gripsholm z lat 1614–16. Druga skrzynia o półkolistym wieku, bez wzmianki o inkrustacji, widnieje pod pozycją 230, w „Gabinecie holenderskim Jego K. Mci”. Analogią dla formy obu może być nambanowa skrzynia o wypukłym wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Kioto, czy też zestaw kufrów z początku XVII w. ze zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki w Kopenhadze.

Oprócz kabinetów, w pomieszczeniu stała para niskich stoliczków z czarnej laki i wymieniony pod poz. 254 „stolik chyński czarny, floresy rżnięte, grunt czerwony [...], na nim taca rżnięta w sześć grani złocista, chyńska”. Opis wskazuje na mebel z barwionej warstwowo i rzeźbionej laki. Efekt zdobniczy podobnych wyrobów polegał na kontraście barw naprzemiennie kładzionych i w końcowym etapie odślanianych warstw laki. Przykładem takiego przedmiotu może być naczynie z il. XII. Sześcioboczna taca, o ile opis odnosi się do techniki wykonania, a nie do kształtu, mogła być wykonana z laki koromandelskiej i częściowo wyłoccona. W Japonii już w epoce Muromachi (1392–1568) praktykowano techniki rzeźbienia laki (najpopularniejszą zwano *guri*), z których zasłynęły Chiny jeszcze w epoce T’ang i Song (powszechniej stosowane techniki określane są tam mianem *tixi* lub *xipi*). Ze złoczonej laki być może wykonano także posążek bóstwa (256), ale trudno w tym wypadku przesądzić o jego pochodzeniu. Popularne figurki Buddy, bodhisatwów i buddyjskiego boga szczęścia (wspomniany chin. Putai, Budai; jap. Hotei) wykonywano zarówno z laki, jak i ze złoczonego drewna,

¹⁸⁴ Kabinet zakupiło do zbiorów Peabody Essex Museum w Salem, specjalizujące się w sztuce orientalnej. Zob.: kat. aukcyjny, Stuttgart 2002, poz. 750.

¹⁸⁵ O nambanie zob. szczegółowo w: kat. wystawy, Paris 1980; Bourne 1984, s. 124–128; Canavaro 1989; Impey 2002. Por. rozdz. 4.5. pracy, s. 67–68.

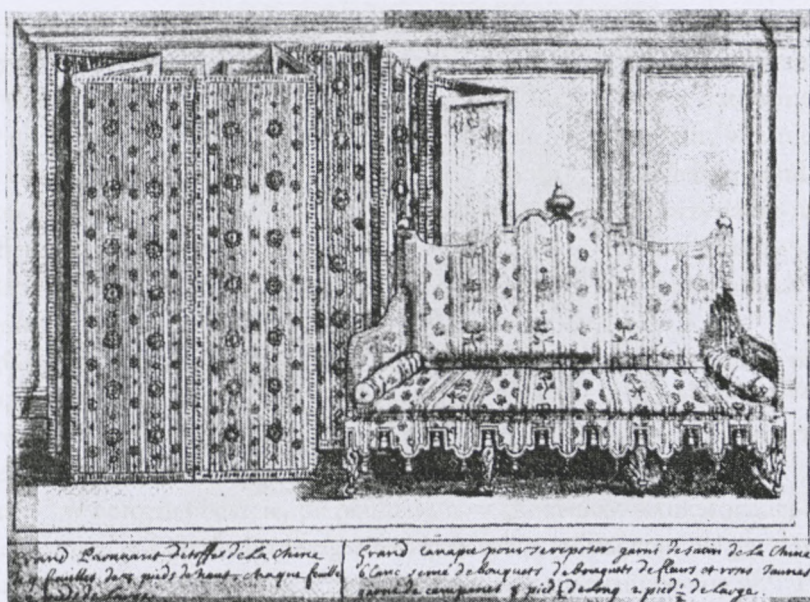
w Chinach, Tybecie, Korei i Japonii. Wśród sprzętów o europejskim rodowodzie, należących do wyposażenia gabinetu, wymieniono jeszcze złożony mieszek do komina, być może tożsamy z innym, opatrzonym królewskim herbem i uwzględnionym w spisie „Chyńskich rzeczy” pozostawionych u kapucynów warszawskich (Aneks 2).

Ostatnim większym meblem¹⁸⁶ jest wymieniony pod poz. 251 „materac atlasowy biały, sokami illuminowany” z wałkiem. W końcu XVII w. francuskie *canapés* i sofy stanowiły nieodłączny element wystroju modnego wnętrza i być może mamy w tym wypadku do czynienia z rodzajem dziennej, wygodnej sofy (ang. *day-bed*). Jej tapicerka została dopasowana do obicia ścian, chociaż atlas jest malowany, zapewne w kwiaty. Jak mogło wyglądać modne „egzotyczne” wnętrze z podobnym meblem ukazuje rysunek projektowy przedstawiający francuską sofę z lat 90. XVII w. (il. u).

Gabinet Chiński króla zdobiło dwadzieścia jeden obrazów, przeważnie o treści religijnej (w tym dwa: „la Vinij malowania” i „Wandyka malarza”), dopasowanych zapewne formatami do ścian, podobnie jak w pozostałych komnatach pałacu. Brak związku tematyki z charakterem pomieszczenia odzwierciedlał praktykę dekoratorską epoki, tak dobrze ukazaną na rycinie Daniela Marota z il. 23, przedstawiającą modny porcelanowy gabinet. Inwentarz wymienia w tym pomieszczeniu jeszcze parę kałkanów chińskich („tarcz chińska” ujęta została też w inwentarzu ruchomości w skarbcu żółkiewskim z 1738 r., zob. Aneks 2.5., poz. 1). Z obrazów o egzotycznym charakterze, oprócz 24 miniatur „monarchii chyńskich” pozostaje pozycja 126 – „Obrazów para chyńskich na białym atlasie, na jednym chart, na drugim tygrys”. Niemożliwe do rozpoznania, mogły być równie dobrze haftami, jak i malowidłami, przy czym znów należy szerzej zatoczyć ich rodowód, nie ograniczając go do sztuki chińskiej.

Choć przedmiotem naszych rozważań jest przywołane tu i odtworzone hipotetycznie wnętrze Gabinetu Chińskiego, to obraz ścisłej kolekcji „chyńskich rzeczy” byłby niepełny bez spojrzenia na inne pomieszczenia w królewskim apartamencie. Zgodnie z obyczajem i reprezentacyjnym charakterem rezydencji wiele egzotycznych przedmiotów wystawiano w przyległych pokojach, nie ograniczając tematycznie zbiorów królewskich do jednego, niewielkiego gabinetu, będącego rzeczywistą „retiratą” monarchy. I tak, w Gabinetcie Holenderskim, prócz wspomnianych miniaturowych obrazków „monarchii chyńskich” wisiała również pod nr 108 „Obrazów para chyńskich na białym atlasie, boszkowie na bocianach siedzą”, o których interpretację nikt dotąd się nie pokusił. Nieco humorystycznie brzmiący opis odwołuje się do tradycyjnych w sztuce chińskiej przedstawień

¹⁸⁶ Obecne w gabinecie w momencie spisu z natury bogate łożo złożone francuskiej roboty, należące do Marii Kazimiery, przeniesiono tam na czas choroby króla.



u. Sofa francuska z lat 90. XVII w. pokryta chińską białą, haftowaną satyną, rys. projektowy z albumu *Décoration intérieure et jardins de Versailles*, k. XVII w. Versailles, château de Versailles et de Trianon.

Xiwangmu, „Królowej Matki Zachodu” zamieszkującej taoistyczny raj na Zachodzie, kosmiczną górę Kunlun, źródło wiecznego życia i tchnienia *qi*. Potężną boginię przedstawiano najczęściej dosiadającą białego żurawia, z towarzyszącym orszakiem Nefrytowych Panien i „pierzastych chłopców”. W mitologii chińskiej żuraw, wraz z owocem brzoskwini, jest symbolem nieśmiertelności. Przykładem takiego przedstawienia może być przywołany tu fragment wiszącej tkaniny typu kesa z końca XVII w. (kolekcja Myrny i Samuela Myers, Paryż). Przybycia Xiwangmu oczekują Trzy Gwiazdy – bogowie długowieczności, bogactwa i szczęścia (il. 34). Innym wariantem może być tu jedno z wielu popularnych przedstawień Buddy z towarzyszącymi mu w powietrzu bodhisatwami siedzącymi na żurawiach. Niewykluczone, że takie właśnie sceny zdobiły jedwabne zwoje, oprawione już w Europie w „proste, drewniane ramki”. Z pozycji inwentarzowych o lakonicznym, acz równie intrygującym opisie, możemy jeszcze wymienić pod numerem 5 spisu żółkiewskiego z 1738 r. tajemniczego „smoka z blachy mosiężnej wyciętego, w ogniu, złotego”. Być może pod tym zapisem ukrywa się figura mitycznego qilina, tak często wyobrażanego w sztuce chińskiej; wówczas określenie „w ogniu, złoty” sugerowałoby przedmiot ze złoczonego brązu. Przykładem takiego wyrobu może być qilina z il. v.

Dobłą analogią, dającą pojęcie o wyglądzie wczesnych gabinetów chińskich, w których formalnej dekoracji tak ważną rolę pełniła egzotyczna porcelana, jest



v. Qilin, brąz, Chiny, okres Kangxi (1662-1722).
Wł. prywatna.

rycina wg projektu Daniela Marota z lat 90. XVII w. (il. 35). Chiński Gabinet Sobieskiego był z pewnością wypełniony kolekcjonowaną przez parę królewską porcelaną¹⁸⁷ zintegrowaną z wystrojem wnętrza – ustawianą wedle projektów dekoratorskich w obrębie podstawy kabinetów i na nich samych, na kominkach, z pewnością również na konsolach ściennych. Zapewne przez wzgląd na szczupłość miejsca nie eksponowano jej na wolno stojących piętrowych etażerkach, jakie powstały specjalnie dla *Porzellankabinettu* w Oranienburgu; zresztą spis uwzględnia tylko jedną pozycję, która mogłaby odpowiadać podobnej funkcji, jako etażerka – nr 512. Wspominany inwentarz łaźni żółkiewskiej z 1690 r. znakomicie uzupełnia naszą wiedzę w tej kwestii, szczegółowo opisując rozmieszczenie szeregu porcelanowych przedmiotów – farfur, dzbanuszków, „osóbek chińskich stojących” – „nad kominem w Pokoju”, czy „nad drzwiami w tymże Pokoju”. W pawilonie łaźniowym znalazły się też „nad drzwiami w Gabinecie”, prócz samych „farfurek” i „porcynelek” trzy pudełka z laki typu *makie* (wciąż występują jako chińskie) i wreszcie farfurki i miseczki ustawione „na kominie w Gabinecie”¹⁸⁸. Wzorniki modnych wnętrz Marota, zdobywające popularność od końca XVII w., dają

¹⁸⁷ O której pisała królowa Marysieńka – zob. s. 113, przyp. 32.

¹⁸⁸ Gębarowicz podkreśla rangę tego inwentarza, opisującego bardzo prywatne wnętrze, w którym dobór i rozmieszczenie przedmiotów w sposób rzeczywisty odzwierciedlały upodobania i zainteresowania właściciela. Uwagę zwraca tam ogromna ilość porcelanowych przedmiotów, wyraźnie zróżnicowanych, co do pochodzenia i, podobnie jak inne wyroby tam zgromadzone, stanowiących rodzaj zbioru pamiątek, czy ulubionych „fraszek” zestawionych dla uciechy oka, bez konieczności hołdowania modzie; zob. Gębarowicz 1966b, s. 218–220.

wyobrażenie o tym, jak wówczas eksponowano porcelanę (il. 36 i 37) – w rygorystycznie symetrycznych układach biało-niebieskich garniturów. Obraz Pietera Jansz. van Ruyvena z amsterdamskiego Muzeum Historycznego, datowany na rok 1719, ukazuje taką aranżację z wykorzystaniem fajansów z Delft, wiernie imitujących chińską porcelanę. Ich egzotyczny efekt wzbogacają niewielkie, kamionkowe bądź terakotowe figurki magotów i dwie duże papugi, które przysiadły na wazonach-fletach u skraju kompozycji (il. 38). Zwyczaj ozdabiania dalekowschodnią porcelaną ścian gabinetów przyjął się nawet w przypadku skromniejszych wnętrz, szczególnie w Holandii i Anglii¹⁸⁹.

„Gabinet chyński” w Wilanowie nie był „gabinetem porcelanowym” sensu stricto, jaki w końcu XVII w. pojawiał się w europejskich rezydencjach¹⁹⁰, natomiast wnętrza takie za Sobieskich istniały w pałacu w Jaworowie. Inwentarz z 1716 r., wiernie oddający stan pałacu z ostatnich lat życia króla, wymienia „gabinet farfurowy” w narożnej baszcie, na planie koła, z „kominem sztukatorskiej roboty”, oraz trzy inne „pokoje farfurowe”, z których tylko jeden, stanowiący dawniejszą komnatę królowej Marii Kazimiery, był wówczas „niezrujnowany”¹⁹¹. Podobne pomieszczenia otrzymywały wprawdzie nazwę od dominujących w wystroju fajansowych oblicówek, ale bardzo chętnie konsekwentnie zapełniano je porcelanowymi i fajansowymi przedmiotami. O piecu z holenderskich kaffi w komnacie Marysieńki i „kominie krytym farfurowym” w poprzednim pokoju (poz. 3) wspomina jaworowski inwentarz. Analogiczne zapewne wnętrza o ścianach pokrytych holenderskimi flizami z motywami kwiatowymi i scenkami rodzajowymi, powstałe w końcu XVII w., zachowało się w wilanowskim pałacu, jako Gabinet Farfurowy (il. L).

I choć w listopadzie 1696 r. wilanowskie komnaty były już opróżnione z kruchych i cennych przedmiotów – umieszczonych w skarbcach, bądź uprzednio podzielonych – to niewielki królewski gabinet, pierwotnie bogato wyposażony w kosztowne i rzadkie *exotica*, nadal prezentował się okazale, na miarę pozostałych pałacowych wnętrz.

„Chyński gabinet Króla Jego Mości” zapewne nie miał długiego żywota po śmierci swego twórcy. Niszczący upływ czasu i brak konserwacji spowodowały, iż

¹⁸⁹ O tym, jak bardzo modne były takie wnętrza pisał Daniel Defoe, wspominając, że to „Queen Mary introduced the custom... of furnishing houses with Chinaware... piling the China upon the tops of Cabinets, Scritoires, and every Chymney Piece” („Królowa Maria wprowadziła zwyczaj... zapełniania domów chińszczyzną... gromadząc porcelanę po wierzchu kabinetów, kantorków i każdego kominka”); Impey 1990, s. 62–63. Wielka dostępność chińskiej i japońskiej porcelany w drugiej połowie XVII w. spowodowała wzrost kolekcjonerstwa tych przedmiotów.

¹⁹⁰ Na ten temat szczegółowo zob.: Impey 1990.

¹⁹¹ Gębarowicz 1966c, s. 250–251. Anonimowy autor spisu, zapewne oficjalista Sobieskich, opisując wszystkie pomieszczenia, dodatkowo podkreślił, aby nie było wątpliwości: „Wszystkich pokojów farfurowych trzy, a czwarty gabinet, także farfurowy”.

najprawdopodobniej podzielił los zrujnowanego kilkunastoletnią dzierżawą pałacu. Zgodnie z układem podpisanym przez królewiczów Sobieskich w czerwcu 1699 r., Wilanów, nie podlegając podziałowi, pozostał wspólną własnością młodszych braci, pod opieką Aleksandra¹⁹². Kontynuował on przez kilka lat ojcowską „auctię” pałacu, podejmując rozbudowę skrzydeł bocznych, ale zniechęcony sytuacją polityczną w kraju i zawiedziony w nadziejach dynastycznych ostatecznie osiadł w Rzymie, gdzie zmarł w 1714 r. Jego sukcesor na dobrach wilanowskich, królewicz Konstanty, osiadłszy w odziedziczonej Żółkwi, już w 1708 r. oddał pałac w dzierżawę. Nie wiemy, w jakim stanie był Gabinet Chiński w momencie objęcia Wilanowa przez Elżbietę Sieniawską, blisko czterdzieści lat po jego powstaniu (1720). Z raportu architekta hetmanowej, Józefa Fontany, z 22 VII 1720 r. wynika, że dziurawe rynny i dach spowodowały wiele zniszczeń wystroju wewnątrz¹⁹³. Nowa właścicielka energicznie przystąpiła do odnawiania królewskiej siedziby, remontując pokrycia dachowe, podłogi i wymieniając m. in. wszystkie obicia (nowe, genueńskie welury z tego czasu szczęśliwie zachowały się *in situ* do dziś). W ramach podziału przeprowadzonego w 1696 r. w Wilanowie chińskie jedwabne atłasy ze ścian gabinetu i portiera dostały się królewiczowi Aleksandrowi, natomiast drugi komplet 20 brytów chińskiego atłasu „sokami illuminowanego” przypadł królewiczowi Konstantemu. Jako, że Aleksander pozostał w rezydencji, można założyć, że obicia powróciły do gabinetu, który raczej nie zmienił swego charakteru. Nie mamy natomiast żadnego potwierdzenia, iż malowane jedwabie chińskie ponownie ozdobiły pawilony ogrodowe. Jeszcze po roku 1699 pozostały one w Wilanowie, gdyż ujmuje je rejestr rzeczy królewicza Konstantego, „które zostają w Gdańsku w skarbcu i w Willanowie”¹⁹⁴. Nie wzmiankuje ich jednak w opisie „altanek z drzewa budowanych” inwentarz ogrodu wilanowskiego z 1729 r. Początkowo w pałacu pozostały również wszystkie mobilia, w tym i odziedziczone przez królewicza Jakuba, powierzone pieczy obu braci. Po śmierci Aleksandra zarządzał nimi Konstanty. Z racji sukcesji po bracie mogły do jego rąk trafić znów elementy egzotycznego wystroju, jako że sporo ich wymieniają inwentarze żółkiewskie¹⁹⁵. Z kolei po śmierci samego Konstantego w 1726 r., dziedziczący po braciach i matce, owdowiał już Jakub Sobieski spędził ostatnie

¹⁹² Królewicz Jakub zrzekł się swojej części w zamian za ekwiwalent pieniężny. Zob. Kossarzecki 2005a, s. 17, przyp. 43, 22.

¹⁹³ Fijałkowski 1986b, s. 78–80.

¹⁹⁴ Warszawa, AGAD, Archiwum Warszawskie Radziwiłłów, dział X, *Rejestr Rzeczy Najjaśniejszego Królewicza im. Konstantyna, które zostają w Gdańsku w skarbcu i w Willanowie An. 29 octobris 1699*: „Nr 5, obicia chynskiego na białym atłasie sokami illuminowanego w ptaki, pałace etc. podszycy oprócz dwóch bretów wszystkiego bretów N°20”.

¹⁹⁵ Mimo osobnej kolekcji „rzeczy chińskich” w Żółkwi istniejącej jeszcze w czasach Jana III, niektóre pozycje dają się zidentyfikować z umieszczonymi w wilanowskim spisie. O dziedziczeniu mobiliów po Aleksandrze Sobieskim, zob. Kossarzecki 2005b, s. 36–43.

trzy lata życia w swych dobrach ruskich (zm. w 1737 r.), ale ruchomości jego, a w tym pewna partia ojcowskiego spadku, pozostały w Oławie, gdzie zostały zagarnięte przez armię pruską w 1741 r., podczas pierwszej wojny śląskiej. Już wcześniej, począwszy od śmierci Konstantego mobilia żółkiewskie zaczęły się rozpraszać (nie bez udziału Marii Józefy Wesslówny, królewiczowej Konstancy-nowej)¹⁹⁶. Spadkobierczynią rodu Sobieskich w Polsce była średnia córka królewicza Jakuba, Maria Karolina ks. de Bouillon. W momencie obejmowania przez nią rodzinnej schedy sporządzono w Żółkwi inwentarz mienia (1738), który wymienia jeszcze sporą ilość „chińszczyzny”, podobnie przewija się ona w zapisach inwentarzy z 1740 i 1746 r., spisanych w związku z przejęciem dóbr Sobieskich przez Radziwiłłów. Nawet te fragmentaryczne wzmianki w pół wieku po śmierci króla świadczą jeszcze o ogromnej ilości dalekowschodnich orientaliów zgromadzonych w rezydencjach rodziny Sobieskich.

Historia egzotycznych zamięłowań rodu nie kończy się wraz ze śmiercią króla, ani ze zgonem ostatniej dziedziczki fortuny Sobieskich. Elektor bawarski Maksymilian Emanuel, który spędził ponad dekadę na wygnaniu we Francji, od lat hołdował francuskiej modzie dworskiej. Małżeństwo z Teresą Kunegundą Sobieską nie osłabiło bynajmniej jego frankofilskiej pasji, a płynący z Francji impuls *chinoiserie* otrzymał zapewne dodatkowe wsparcie ze strony rodziny elektorowej¹⁹⁷. Ten dwudziestojednoletni sprzymierzeniec i towarzysz broni Jana III podczas wyprawy wiedeńskiej szczególnie zaprzyjaźnił się z królewiczem Jakubem, a wzmianki o nim są bardzo częste w ówczesnej korespondencji króla¹⁹⁸. Osobiste zetknięcie się z Orientem w najbardziej spektakularnym wydaniu, jakiego dostarczyła sama bitwa wiedeńska, z pewnością wywarło wpływ na młodego księcia elektora. Zafascynowany, podobnie jak inni, ogromem tureckich łupów unosił do ojczyzny ich część. Charakterystyczny dla epoki rys egzotyizmu wyrażał się obecnością tureczczyzny i chińszczyzny na dworze elektorskim, podobnie przemieszanych, jak bywało to na dworze polskiego króla. Ulubieńcem Teresy Kunegundy był i tam skośnooki Kałmuczek, elektorowa portretowała się zgodnie z modą w towarzystwie Murzynka. Dalekie echa tych zainteresowań Sobieskich, wzmocnione francuskimi doświadczeniami elektora znalazły odbicie w trwałym i fascynującym wkładzie dynastii Wittelsbachów w dzieje europejskiego egzotyizmu. Były nim w równej mierze modelowe wnętrza *zwischen Exotismus und Chinoiserie* wybudowanych przez Josepha Effnera pawilonów parkowych Pagodenburg (1716–1719) i Badenburg (1718–1721), powstałych w nymphenburskiej rezydencji Maksymiliana Emanuela i Teresy Kunegundy, jak i *Lustkabinetten* w Schleissheim,

¹⁹⁶ Na ten temat zob.: Kossarzecki 2005b, s. 63.

¹⁹⁷ O burzliwych losach Teresy Kunegundy Sobieskiej zob.: Komarzyński 1982.

¹⁹⁸ „Jako brat z bratem zdobyczy mu swoje Fanfanik rozdaje ostatnie”; zob. Sobieski, *Listy do Marysieńki*, s. 518, 526; Komarzyński 1982, s. 22–23.

w monachijskim Residenzschloss (od 1693 r. książę elektor miał tam *Holländisches Kabinett* z piramidalnymi stelażami na porcelanę) i innych pomniejszych rezydencjach¹⁹⁹. W bardzo francuskim z zewnątrz, a orientalnym wewnątrz Pagodenburgu, będącym osobistą wizją *maison des Indes* księcia elektora, ściany parterowego pomieszczenia zwanego *Saletl* pokrywają biało-niebieskie flizy na modłę wersalskiego *Trianon* (zob. il. XIII i XIV). Na ścianach i plafonie, wśród alegorii czterech kontynentów i mitologicznych popiersi, wymalowano w analogicznej tonacji arabski i figury chińskich „pagodów”, kwiaty i ptaki „indyjskie” – całość miała przywoływać przepych kosztownych, biało-niebieskich Porzellankabinetów wypełnionych chińską porcelaną Kangxi. Ten bogaty wystrój wnętrza, łączący motywy tureckie i chińskie, uzupełniały dwa „gabinety lakowe” na piętrze – jeden pokryty imitacją czarnej laki, drugi – czerwonej, ze ścianami dekorowanymi malowanym jedwabiem i tapetami chińskimi²⁰⁰. Realizacja ta powstała w szczęśliwym okresie połączenia się rodziny elektorskiej tuż po powrocie z wieloletniego wygnania, kiedy Maksymilian Emanuel i Teresa Kunegunda mogli i chcieli zapomnieć bolesne doświadczenia z przeszłości. Modę na gabinety porcelanowe kontynuował ich starszy syn Karol Albrecht, późniejszy cesarz Karol VII, za którego rządów powstał wzorcowy *Spiegelkabinett* w monachijskiej rezydencji, zaprojektowany w modnym duchu wczesnego rokoka przez François Cuvillieś Starszego (1731/1732). Piękną kontynuacją tej pasji pozostały rokokowe „chińskie” pawilony ogrodowe i wnętrza pałacowe w typie *chinoiseries* w letniej rezydencji Augustusburg – późniejszym Schloss Brühl i w pawilonie myśliwskim Falkenlust, wyposażane już przez młodszego syna pary elektorskiej, księcia elektora Klemensa Augusta, wytrawnego estetę i miłośnika egzotyki, arcybiskupa Kolonii i wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego²⁰¹, oraz przez wnuka, elektora Maksymiliana III Józefa, ostatniego z linii bawarskich Wittelsbachów (nowy *Lackkabinett* w Nymphenburgu o ścianach wyłożonych chińskimi panelami z koromandelskiego parawanu, uzupełnionymi świetną imitacją laki autorstwa Johanna Georga Höringera, 1764).

¹⁹⁹ Szerzej o *chinoiserie* i modzie orientalnej na dworze Maksymiliana Emanuela zob. wyczerpujące opracowanie: Kiby 1990. O zbiorach dalekowschodniej porcelany Wittelsbachów zob.: Ulrichs 2005.

²⁰⁰ Szczegółowo o Pagodenburgu zob: Kiby 1990, s. 34–43; 64–70; 139–143.

²⁰¹ O rodzinnej tradycji *chinoiserie* w wypadku Klemensa Augusta, który nawet do katedry kazał się nosić w palankinie, pisał już: Honour 1961, s. 112. Jego mecenat w kontekście dziejów niemieckich imitacji laki orientalnej przedstawił szkicowo: Huth 1971, s. 82–83; szerzej temat rozwinęły: Wappenschmidt 1988; Kiby 2000. Gabinet w Falkenlust analizuje: Württemberg 1999, s. 157–162. O osiemnastowiecznych Lackkabinetach Wittelsbachów w Bawarii zob.: Langer 2000.

ANEKS 2

2.1. List Jana III do Marysieńki z 5 października 1683, Sobieski 1970, s. 548:

„Tu tylko oznajmuję, że p. Zdzańskiego wracam stąd nazad, przez którego, lubo na hazard, posyłam niektóre bagatele dla Wci serca mego. Naprzód kołdrę z hatłasu białego chińskiego ze złotymi kwiatkami, nową i cale jeszcze nie używaną; nic na świecie delikatniejszego ani cieplejszego, bo pod taką drugą sam sypiam; daleko rzecz miłsza niżeli *de ouate* ani owo pierze, które przykro jest gorące. Do tejże kołdry posyłam poduszkę do siadania na niej, którą haftowała rękami swymi pierwsza żona wezyrska, jako jego pokojowi powiadają [...]”.

2.2. Fragmenty z *Connotacyi rzeczy różnych ruchomych po śmierci Naias: Krola Imci Jana III. u OO. kapucynów Warszawskich lokowanych, mianowicie* (Spis ruchomości po śmierci Jana III, przeważnie książek i obrazów, pozostałych po śmierci króla u O.O. Kapucynów w Warszawie przy ul. Miodowej). Warszawa [b.r.], AGAD, Arch. Radziwiłłów, dz. X, papiery Sobieskich, akta niesygnowane. Kat. wystawy, Wilanów 1996, s. 196, il. 167:

„[...] W skrzyni chynskiej zamczystej w prawdzie ale się na zamek nie zamyka tak tylko była przez ten czas zapieczętowana pieczętą Jmści Pana Jana Hicę a przed tym nie zamknięta była i nie pieczętowana dopiero teraz od miesięcy dwóch (s. 1–2).

W tey tedy skrzyni

Znajdują się księgi niżej wyrażone, to jest²⁰² [...]

Chynskie rzeczy te są.

- Nalewka chynska z miednicą takowąż
- Dwa koszyki chynskie w nich wstęgi do kropidla służące na muchy, a te są drobne różnych kolorów
- Wierzch albo przykrywadło chynskie w kratkę do tego jest tabletką chynską na czterech noszkach złotem malowana.
- Wanienka chynska z przykrywadłem złotem malowana z takimże przykrywadłem na zwysz więcej niż puł łokcia i sama w sobie przestronna okrągła.

²⁰² W tym miejscu widnieje 26 pozycji książkowych (autorstwa m.in. Scarrona, Moliera, Racine'a, Corneille'a, Boccaccia, Cervantesa, Taverniera, Fremiota, Wergiliusza, Seneki i Owidiusza, a także różne „Poesie francuskie”), następnie spis ujmuje „Obrazków na blasze nr 58 te są reprezentujące cztery części świata, te trzeba wpisać między rzeczami co były w skrzyni f.” Dalej w kolejności wymienione są „Chynskie rzeczy”, a następnym obszernym działem są już „Obrazy”, rozpoczynające się u dołu s. 2.

- Mieszek od kuminka snecerską robotą drewniany pozłocisty z herbem Tarczą.
- Zegar wielki stołowy na stołku drewnianym i w ramach albo osadzie takiejże drewnianej czarno malowane z kompartymentem drewnianym pozłacanem malarską robotą. We środku tego zegara adaptowana latarnia z innymi rekwizitoriami drobnymi mosiężnymi i blaszanymi do światła nocnego przygotowanymi”.

2.3. *Fragmety z Inwentarza Generalnego Klejnotów, Sreber, Galanterij y Ruchomości różnych tudziesz Obrazów, które się tak w Pałacu Willanowskim jako tesz w Skarbcach Warszawskich Je. K. Mci znajdowały, podzielonych na Trzech Najjaśniejszych Królewiczów Ich Mciów Jakuba, Alexandra y Konstantego przez Jaśnie Oświeconego Xiążęcia Je Mci Kardynała Michała Radziejewskiego, Prymasa Koronnego iako do tego Działu na Superarbitra uproszonego, Tudziesz przez Jaśnie Wielmożnych Ich Mciów Je Mci Xiędza Biskupa Inflanskiego, Je Mci Pana Wojewodę Inflanskiego, Je Mci Pana Marszałka Nadwornego W. X. L. Do tego Działu naznaczonych y zapisanych Plenipotentów. Odprawiwszy d. 10 Novembris Anno Domini 1696 (ze szczególnym uwzględnieniem tzw. rzeczy chińskich i *chinoiseries*), Czołowski 1937, s. 30–84:*

III. GALANTERYE Y ZŁOTA Z WILLANOWA, KTÓRE SIĘ DO DZIAŁU SPROWADZIŁY. *Oddane przez p. Dyniewiczza (s. 40):*

2. Czara złota, mniejsza, na której Hinczykowie i kwiaty wyrabiane. *J.* 192 [czerwonych złotych – przyp. D.Z.]

Nie taxowane (s. 41–43):

18. Skrzynekczka chińska, koralowa, w której garnyszków cztery glinianych z mydłem, po wierzchu sztuczki dyamentowe y u zameczku. *J.*

42. Kałamarz chyński na kształt pułtyнку z zameczkiem złotym, dyamentami sadzonym. *K.* 65. Para dzbanyszków, wpuł porcelanowe, tureckie, złociste. *J.*

66. Para flaszek porcelanowych z srubkami srebrnymi, złocistymi, z wąskimi szyjkami. *K.*

70. Kadzielniczka porcelanowa turecka, w srebro oprawna, rubinkami i kamieniami sadzona. *A.*

71. Kadzielniczka porcelanowa, zielona, turecka, na konchach złocistych, pod nią miseczek porcelanowa, kamieniami sadzona. *J.*

72. Kadzielniczka porcelanowa pure biała, na trzech nóżkach pozłocistych, miska pod nią srebrna, corpus koralami sadzone. *K.*

73. Farfura biała, szmaragdami y rubinami sadzona, między którymi listeczkom ośm niedostaje. *J.*
74. Farfura turecka, wierzchem czerwona, kamieniami sadzona. *A.*
75. Farfurki dwie białe, rubinami y szmaragdami sadzone. *A.*
77. Ośm sztuk czarek y miseczek porcelanowych, kamieniami sadzonych. *J2, A1, K5.*

Extra Regestrum (s. 44–45):

102. Farfurka z miseczką drewnianą blaszką srebrną powlekane. *Xiążę IMC. Kardynał.*
105. Kalkany dwa, ieden chyński, drugi stalowy. *J.*
106. Flaszki porcelanowe, tureckie, z śrubkami srebrnymi dwie, Nr. 2. *J.*
114. Miedniczka porcelanowa z nalewką, rubinami y szmaragdami sadzona, brzegiem miednica nadpadana. *A.*

IV. SKARBIEC MUROWANY W SAMYM PAŁACU WILLANOWSKIM, PO PRAWĘY RĘCE WCHODZĄC DO PAŁACU NA TEY STRONIE, GDZIE FOLWARK (s. 46–47).

138. Czara farfurowa, ucha w niey złociste. *J.*
139. Czarka farfurowa, nadtłuczona, ucha także złociste. *K.*
140. Dzbanyszek farfurowy, kamieniami sadzony, z uchem y z przykrywadełkiem. *J.*
141. Dzbanyszek mniejszy, takowąż robotą, bez ucha, kamieniami sadzony. *K.*
142. Dwie tacki małe, farfurowe, kamieniami sadzone. *J.*
146. Tacka mała chyńska, brzegi trybowane, czarno złocisto vernizowana, do tegosz lódeczka tekieyże roboty, w niey pieczętka złota, szmaragdami sadzona, do tegosz bożków chyńskich trzech takieyże roboty, z główkami chwiejącymi się. *K.*
150. Robdeszambur chyński atlasu białego, w kwiaty złote, wielkie, szyty. *Nb. Ten dany JMP. Wojewodzie Inflanckiemu.*

V. RUCHOMOŚCI, KTÓRE SIĘ W POKOJACH PAŁACU WILLANOWSKIEGO ZNAYDOWAŁY Y IEICH PODZIAŁ (s. 47–53).

Antykamera Królowej Jeymości (s. 47).

161. Szafy dwie wielkie orzechowe, srebrnymi sztukami trybowanymi obite, pełne obiedwie różnych galanterij, farfur, naczynia holenderskiego, z których wszystkie rzeczy poszły w podział bez connotacij die 10 nbris anno 1696.
165. Umbrella do komina, chyńska.

Pokój Sypialny Królowej Jey Mości (s. 48).

176. Namiot biały, chyńską robotą, z kampanką złotą, z jedwabiem ze wszystkim. *K.*

179. Stół drewniany, w którym szuflady.

W tych szufladach:

180. Robdeszambur zielony, lamowy, chyńskiej materji, perłową kitayką podszyty. *J.*

181. Kołdra biała, atłasu chyńskiego, sokami illuminowana do namiotu chyńką podszyta, frązla zielona y srebrna (błąd w druku, nie poprawia Fijałkowski)

182. Kołdra biała atłasu chyńskiego, sokami illuminowana do namiotu chyńskiego należąca, płótnem białym podszyta, z frązlą jedwabną. *K.*

183. Nakrycie na stół takowegosz atłasu, płótnem podszyte, frązla jedwabna ze złotem. *K.*

Antygabinet Królowej Jey Mości (s. 49).

187. Koszyk chyński i para jaszczków chyńskich z wieczkami.

Gabinet Królowej Jey Mości (s. 49).

191. Szkatuła chyńska, próżna, z szufladami. *J.*

198. Krzeszełek małych, niskich, chyńskiej materij na złocistych nogach trzy.

Gabinet Holenderski Jego K. Mci (s. 50–51).

227. Umbrella szklana, chyńska.

230. Skrzynia chyńska, podługowata, okrągłe u niej wieko. *J.*

W tej skrzyni.

232. Portiera obłoczysta, kitaykowa, w kwiaty różnego koloru y w ptaki szyta, lisztwa dokoła axamitna zielona, z floresami, musułbasem czerwonym podszyta. *K.*

233. Kołdra materyalna, ceglata, stara, kwiaty po niej fijałkowe, dno w kratkę złotem przerabiane, na koło franzla jedwabna ze złotem, kitayką ceglata podszyta. *K.*

234. Robdeszambur chyński, atłasowy, w kwiaty, sokami illuminowany, ceglata kitayką podszyty. *K.*

235. Robdeszambur na białym atłasie, kwiecie haftowane, orzeł w środku o dwu głowach, szkarłatnym atłasem podszyty. *A.*

237. Kilimek słomiany, maleński, chyński.

Krom skrzyni.

239. Tabletek para indyjskiego drzewa, na słupkach toczonych, słoniowej kości.

Gabinet chyński Króla Jego Mości (s. 52).

248. Obicia chyńskiego, białego atlasu, na którym szyte różnych kolorów kwiaty, ptastwa y osoby chyńskie bretów nr. 14. *A.*

249. Portyera takoweyże roboty na białym atlasie, kitayką błękitną podszyta. *A.*

251. Materac atlasowy biały, sokami illuminowany takowyz y wał do niego. *A.*

253. Tabletków chyńskich, czarnych, para.

254. Stolik chyński czarny, floesy rżnięte, złociste, grunt czerwony, z przykrywadłem trzciniowym w kratkę w ośm grani, na nim taca rżnięta w sześć grani złocista, chyńska.

255. Stolik chyński, pstro złocisty, z szufladą na czterech nogach toczonych, na tym stoliku szkatułka chyńska wielka z szufladami, w których różne chyńskie pudełka, bożkowie, obrazki, kwiaty w mosiądz oprawne. Nb. Te drobiazgi wszystkie podzielone. *K.*

256. Statua drewniana, mała, chyńskiego bożka, złocista.

257. Mieszek do komina złocisty.

258. Szkatuła chyńska, perłowa macią sadzona, oprawna w mosiądz. *A.*

259. Kałkanów para chyńskich.

260. Taca owalna, chyńska, pod przykrywadłem trzciniowym w kratkę.

261. Koszyków chyńskich, okrągłych dwa.

Garderoba Króla Jego Mości (s. 52–53).

268. Kołdra chyńska, siatkowa, zielona, w pasy y kwiaty srebrne, taftą spelzłą podszyta, franzla w koło srebrna z jedwabiem. *A.*

269. Kołdra druga kitaykowa, ceglasta w wodę, poblakowana, wzór jedwabiem różnych kolorów szyty, dartego jedwabiu, lisztwa sitowa na gruncie czarnym, jedwabiem dartym szyta, nie podszyta. *A.*

274. Koszyk chyński w kwadrat trzciniowy.

277. Skrzynia chyńska długa, wierzch okrągławy, perłową macią sadzona, stara. *A.*

VI. RZECZY, KTÓRE BYŁY W SKRZYNI ZAPIECZĘTOWANEY. *Przez Ich Mościów Je Mci Xiędza Załuskiego Suffragana Przemyskiego y przez Je Mci Pana Marszałka Nadwornego Wielkiego xięstwa Litewskiego y ieych specyfikacja* (s. 53–55).

292. Obicia chyńskiego na białym atlasie, sokami illuminowanego, w ptaki, pałace etc. podszytego, oprócz czterech bretów nie podszytych, wszystkiego bretów nr. 20. Nb. Do tegosz obicia kawalków małych nr. 3. *K.*

296. Kołdra żółta, kamkowa, szrodkiem smoki chyńskie, jedwabiem y złotem wyrabiane, lisztwa dokoła czarna, także w smoki, złotem y różnymi jedwabiami wyrabiane, zieloną kitayką podszyta, z franzlą dokoła. *K.*

297. Jastyk do teyże kołdry należący takieyże materji. *K.*

VII. REWIZJA SKARBCU ZA KLUCZEM PANA CIESZKOWSKIEGO, Y CONNOTACIA WSZYTKICH IN GENERE RUCHOMOŚCI Y GALANTERIJ ORAZ DZIAŁ TEGO WSZYTKIEGO (s. 55–65).

Extra regestrum.

433. Stoliczek mały okrągły, chyński z pokrowczykiem skórzanym. *J.*

Obrazy pokojowe.

449. Orzech chyński wielki jeden. *Bonifratrom Lwowskim.*

451. Farfur różnych sztuk nr. 32.

Tenże pan Cieszkowski oddał:

471. Miednica z nalewką, chyńska, drewniana, perłową macią sadzona. *A.*

475. Pudełek chyńskich czarnych nr. 15. *J.10, A.5.*

476. Szkatułka maleńka, chyńska o trzech szufladkach, *K.*

477. Pudełek chyńskich, pozłocistych trzy. *A.*

478. Pudełek chyńskich, białych cztery. *J.4.*

512. Tabletek para o pięciu gradusach chyńsko malowanych. *J.*

VIII. INWENTARZ OBRAZÓW WSZYTKICH (s. 66–82).

Gabinet Holenderski Króla Jego Mci (s. 70–71).

103. Obrazków monarchij chyńskich, sztuk dwanaście nr. 12, w ramkach czarnych, okrągłych.

108. Obrazów para chyńskich na białym atłasie, boszkowie na bocianach siedzą, spodem ramka prosta, drewniana.

Gabinet chyński Króla Jego Mci (s. 71–72).

126. Obrazów para chyńskich na białym atłasie, na jednym chart, na drugim tygrys. nr. 4.

129. Obrazów monarchji chyńskich, miniaturowych, w ramkach czarnych, toczonych, sztuk nr. 24.

Nadto pan Cieszkowski oddał (s. 84).

585. Metal srebrny filigranową robotą, na którym z jednej strony Ś. Franciszek Xawery, a z drugiej Święty Ignacy. *K.*

2.4. Revisia skarbcu ś.p. Króla Imci w Zamku Warszawskim d[ie] 5 iulij 1696.

(Inwentarz prywatnego skarbcza króla Jana III na zamku w Warszawie z 1696 r. Sporządzony niewątpliwie, jak zaznacza w przypisie Gębarowicz²⁰³, w związku ze sporem o spuściznę między królową-wdową, a synem Jakubem. Oficjalny podział ruchomości nastąpił dopiero w Wilanowie 10 listopada 1696 r., zob.: Aneks 5), Gębarowicz 1973, s. 147–154:

[...] *Szkatuła hebanowa, srebrem wybijana, z herbem króla Zygmunta, od JoMci ksdza Radziejowskiego, w której te się rzeczy znajdują [...]*.

Szósta szuflada, w której:

1. Pudelko chińskie, w którym dwie kartki sekretne na vernis. [...]

Ósma szuflada, w której [...]:

2. Skrzyneczka chyńska [s], w której pierścionków dwa i trzeci z Ewangelią.

3. Pudelko chińskie, z różnemi kamyczkami, na kształt wachlarza.[...]

Dziewiąta szuflada dolna, w której [...]:

4. (R)* Kałamarzyk złoty, z różą diamentową na wierzchu.

5. Bezoar od JoMci ks. Grymaldego²⁰⁴ [...].

2.5. Inwentarz ruchomości w skarbcu żółkiewskim z 1738 r. Regestr rzeczy znajdujących się ad praesens w skarbcu żółkiewskim, spisany d. 17 maii 1738 (z polecenia Marii Karoliny ks. de Bouillon, córki Jakuba, ostatniej z rodu, przy okazji przejścia schedy rodu Sobieskich), Gębarowicz 1973, s. 164:

1. Tarcz chińska.

2. Kawtiera półgarnkowa chińska, metalowa, z przykrzywadłkiem, do niej fajerka takąż, z faszka metalową na oliwę.

3. Tac chińskich do podawania kaffy 2. Item 2 do gry. Item jedna także do gry, prawdziwa, chińska.

4. Smok, z blachy mosiężnej wycięty, w ogniu, złocisty.

5. Indyńskich łuków 2.

6. Sttylet [s] indyńskich i laseczka krótka z rączką kościaną.

7. Orzech indyński. – Kok.

8. Pudełeczków chińskich 2, jedno większe, drugie mniejsze.

²⁰³ Gębarowicz 1973, przyp. 1, s. 153.

²⁰⁴ Opatrzony przypisem Gębarowicza: „Niepodobna ustalić osoby, gdyż Hieronim Grimaldi, biskup Edessy był nuncjuszem papieskim w Polsce dopiero w latach 1714–1722”.

9. Pudełko z muszelkami, chińsko malowanymi.
10. Tacek blaszanych, chińskich, do kart, 4.
11. Stolik owal, bez nóżek, z ekspresją włóczką i jedwabiem wyszytą pięciu Chińczyków.
12. Nalewka farfurowa, turecka, w srebro oprawna, z pozłotą, z łańcuszkami i koralikami, spadana.

2.6. Inwentarze obrazów w zamku żółkiewskim z ok. 1740 i z 1746 r. (spisane w związku z przejściem spuścizny Sobieskich przez Radziwiłłów, na mocy testamentu Marii Karoliny de Bouillon), Gębarowicz 1973, s. 172:

A) Regestr obrazów znajdujących się w zamku żółkiewskim. No 1mo. Na baszcie.

9. Portret Boubou, Murzyna²⁰⁵.

No 2. W gabinecie

141. Obrazków para w ramkach, z ekspresją Chińczyków²⁰⁶.
209. Portret mniejszy, papierowy, lambassadeur [s] de Siam
210. Obraz ciemny, in circulo, na deszczce, z ekspresją chyńską, dzieciułka bańki z mydła puszczającego.
279. Obrazków chińskich, czwirciowych, in circulo, w ramkach czarnych, No 22.
280. Obrazek chiński, miniaturowy, z ekspresją cesarza tureckiego na majestacie, papierowy.

No 11. In diversis locis

452. Obrazek niewielki, cum denotatione le roy de Siam.
 453. Obrazek tyłkiż, de Ooc Prawisoutsonthon, ambassadeur du roy de Siam²⁰⁷.
- Siam.

²⁰⁵ Nie wiemy, o którego z czarnoskórych ulubieńców króla chodzi: o jednym wspomina Sarnecki pod datą 23 XI 1693 r.; zresztą Sobieski miał wcześniej w swoim otoczeniu Murzynów, jako niezbędny ornament dworskiego życia epoki lubującej się w egzotyczności – wspomina o takim Baluze w 1676 r.; potem sam król opisywał Marysieńce Karola Lotaryńskiego w następujących słowach: „jest on w pasie... jako nasz nowotny Murzyn” (list z 31 VIII 1683). Jeden z czarnoskórych, zwany „Murzynom Józefem Holendrem”, został wzięty do niewoli pod Parkanami i przez Turków ścięty. Zob. Lisiak, s. 188.

²⁰⁶ Pozycje te weszły do sporej partii obrazów wysłanych do Nieświeża, zob. Gębarowicz 1973, s. 195, przyp. 1.

²⁰⁷ Z adnotacją w przypisie Gębarowicza: „Nie da się bliżej określić”, podobnie jak przy następnej pozycji.

6. *Chinoiserie* w Wilanowie w XVIII wieku

6.1. Moda chińska za Wettynów

6.1.1. Gabinet chiński Augusta Mocnego i jego twórcy

W roku 1720 długoletni impas i wręcz niszczenie królewskiej rezydencji zostało przerwane jej wykupieniem przez hetmanową wielką koronną, Elżbietę z Lubomirskich Sieniawską z rąk pogrążonego w długach królewicza Konstantego. Rozpoczęła ona generalny remont siedziby, a zarazem kontynuowała zamierzenia architektoniczne zmarłego króla, skupiając się na rozbudowie bocznych skrzydeł i galerii pałacowych. Korzystając z pomocy i sugestii Augustyna Locciego, Sieniawska sprowadziła do prac w Wilanowie wypróbowanych wcześniej wykonawców: Giovanniego Spazzio, Józefa Fontanę, Józefa Rossiego, Jana Bogumiła Plerscha i innych. O zakresie i rodzaju robót mówi szeroka korespondencja hetmanowej, najpełniejsze źródło poznania jej inicjatyw artystycznych wobec niezachowania się inwentarzy z epoki¹. Jeśli chodzi o dzieje mody *chinoiserie* w Wilanowie, to możemy tylko wyłowić nieliczne wzmianki w korespondencji dotyczące ewentualnych zakupów, bądź zleceń wykonawczych Sieniawskiej. Przykładowo, zachowana w archiwum krakowskiej Biblioteki Czartoryskich korespondencja z Johannem Eliaszem Hoffmannem i malarzem Carlo de Prevo dotyczyła wykonania na zamówienie hetmanowej stolików i gerydonów „malowanych chińską robotą na kolor koralowy”, będących tak popularnym naśladownictwem wyrobów pokrytych cynobrową laką chińską². Meble lakierowane na chińską modłę sprowadzano

¹ Częściowo opublikowana w: Bohdziewicz 1964. Zob. też: Popiołek 1996; Nowak 2003.

² Archiwum XX. Czartoryskich w Krakowie, Archiwum Gospodarze Czartoryskich, rp. 5924, list nr 32409, rp. 5831, list nr 14511; zob. Kwiatkowska, Malinowska 1976, s. 23; *Artystyczne zbiory Wilanowa* 1979, s. 9; Kwiatkowska 2005, s. 67–68, przyp. 14.

wówczas głównie z Berlina i Drezna, gdzie działały znakomite warsztaty lakierownicze, perfekcyjnie imitujące wyroby z laki³.

W marcu 1729 r., po śmierci Elżbiety Sieniawskiej, dobra wilanowskie przeszły w ręce Marii Zofii Denhoffowej, córki hetmanowej. Podjęła ona natychmiast intensywne prace przy rozbudowie pałacu – pod kierunkiem i według projektów Jana Zygmunta Deybla, nie ograniczając się do kontynuacji przedsięwzięć artystyczno-budowlanych matki, ale wprowadzając radykalne zmiany w strukturze istniejącej już budowli, inaczej mówiąc, akomodując pomieszczenia w głównym korpusie pałacu do własnych potrzeb użytkowych wedle nowej mody. Efekt tych przekształceń nie zawsze był jednak udany. Należała do nich przebudowa Wielkiej Sieni, powiększenie Gabinetu Holenderskiego, szczególnie nieszczęśliwe przesunięcie kominków i niektórych otworów drzwiowych, zamurowanie otworów okiennych w obu sypialniach królewskich i rozbiórka dawnej ściany działowej w gabinetach królowej od podwórza⁴. Można zawdzięczać Marii Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej (primo voto Denhoffowej) zachowane do dziś w komnatach królewskich zwierciadła wieńczące kominki, w złożonych ramach ze snycerską dekoracją ściśle korespondującą z tematyką malarskich plafonów Jerzego Eleutera Siemiginowskiego⁵, przyściennie zegary francuskie z alegoriami pór roku, a także szereg mebli i obrazów, jakie ujmował zaginiony inwentarz wilanowski z 1743 r. Z tego też okresu pochodzą zachowane do dziś obicia ścian komnat królewskich – sprowadzone jeszcze przez Sieniawską welury genueńskie „najnowszej mody”, założone dopiero na jesieni 1730 r.⁶ Jak się jednak wydaje, do większych zmian w gabinetkach alkierzowych nie doszło, a zasadniczych transformacji ich wystroju dokonał dopiero następny znamienity lokator. Doskonały zarząd dóbr, remonty i nowe inwestycje w obrębie pałacu prowadzone przez Sieniawską w latach 1721–29⁷ stały się, jak pisze Janusz Nowak: „świetnym zapleczem gospodarczym i kulturalnym dla potęgi rodu Czartoryskich (po zamążpójściu Marii Zofii z Sieniawskich Denhoffowej za Augusta Aleksandra Czartoryskiego)”⁸. Zanim jednak nastąpiły dłuższe rządy Czartoryskich, Wilanów został ponownie, choć na krótko, rezydencją królewską.

Po śmierci hetmanowej, wiernej stronniczki i przyjaciółki rodziny Sobieskich, która wyprzedziła Augusta II Sasa w staraniach o zakup podwarszawskich włości, nic nie powstrzymało już króla przed realizacją dawnego marzenia – zamiesz-

³ Szerzej o *japanningu* w warsztatach niemieckich zob.: Huth 1971, s. 63–85; Holzhausen 1982, s. 84–102.

⁴ Fijałkowski 1986b, s. 91–93, tenże 1997, s. 129.

⁵ *Artystyczne wnętrza Wilanowa* 1979, s. 10.

⁶ Fijałkowski 1985, s. 88; tenże 1997, s. 120, 122.

⁷ Na ten temat zob.: Fijałkowski 1986b, s. 78–91; tenże 1997, s. 115–125.

⁸ Nowak 2003, s. 86–87.

kania w ulubionej posiadłości Jana III. Wcześniejsze próby zdobycia Wilanowa podejmowane przez niego od 1709 r., po odzyskaniu korony polskiej, napotykały trwały opór braci Sobieskich. Pałac wilanowski wywarł na Sasie wrażenie już podczas pierwszej wizyty, kiedy gościł na obiedzie wydanym przez królową-wdowę i królewiczów w dniu 12 stycznia 1698 r., jadąc na koronację do Warszawy⁹. Potem bywał tam jeszcze kilkakrotnie, ostatni raz w styczniu 1724 r.¹⁰ Wreszcie w dniu czwartego listopada 1730 r. August II Sas upoważnił swych komisarzy do zawarcia w kilka dni później kontraktu ze spadkobierczynią pałacu, mocą którego wydzierżawiał dożywotnio od Marii Zofii Czartoryskiej Wilanów z częścią okalających go dóbr, w zamian za co oddawał jej w posiadanie Pałac Błękitny w Warszawie¹¹. Będąc już od 1720 r. na podobnej zasadzie dzierżawcą Ujazdowa, w tym pawilonu łaźniowego wybudowanego przez marszałka wielkiego koronnego Stanisława Herakliusza Lubomirskiego¹², skupiał w swym ręku najpiękniejsze rezydencje stolicy, nie licząc nowo budowanych pałaców i projektowanego założenia Osi Saskiej.

Mimo, iż kontrakt dzierżawy dóbr wykluczał poważniejsze ingerencje architektoniczne w rezydencji, a zobowiązywał dzierżawcę do stałej konserwacji i należytego utrzymania budynku¹³, król nie porzucił swych ambicji architektonicznych. Plany przebudowy Wilanowa sporządzał już w 1710 r. królewski inżynier Jan Krzysztof Naumann¹⁴. Ostatecznie ograniczono się do ukończenia rozbudowy skrzydła południowego i jego przystosowania dla potrzeb władcy, pod kierunkiem dotychczasowego autora przebudowy – Jana Zygmunta Deybla (m.in. wówczas powstała Sala Biała i apartament królewski w jej przedłużeniu), oraz zrealizowano szeroko zakrojony program dekoracyjny w pomieszczeniach korpusu głównego pałacu, w obrębie dawnych komnat Sobieskich. Warunek „aby mury pałacu łamane nie były” nie wykluczał bowiem zmian wewnętrznych, przeprowadzonych dla wygody Jego Królewskiej Mości. Na czele nadwornych artystów sprowadzonych z Drezna – malarzy, dekoratorów i pozłotników stał Johann Samuel Mock. U jego boku działał znakomity saski lakiernik Martin Schnell oraz malarze: Jules

⁹ Zob. opis tego wydarzenia w: Fijałkowski 1997, s. 133.

¹⁰ Nowak 2003, s. 63, przyp. 54.

¹¹ Rottermund 1970, s. 25–26.

¹² Kwiatkowski 2000, s. 25.

¹³ Mówiący o tym fragment kontraktu brzmi jak następuje: „[...] JW]Emc Pani wojewodzina połocka ostrzega sobie *praesenti contractu ac insuper* waruie, aby mury dawne w pomienionym pałacu willanowskim łamane nie były i owszem jak forma *exterior* iako i *interior* in omni zostawała *integritate et conservatione*, tudziesz względem przyozdobienia, ruchomości i innych reparacji któreby się znajdowały i *intempore* wrócenia się tych dóbr do J. W. JEymco Pani wojewodziny połockiej successorowie J. K. Mości nie będą mogli żadnej sobie do JEmc formować pretensji”; zob. Warszawa, AGAD, Arch. Wil., *Classis Prima Fasciculum*, dział IV, s. 2.

¹⁴ O planach przebudowy pałacu wilanowskiego za Sasa zob.: Fijałkowski 1997, s. 133–137.

Poison i Lorenzo Rossi. Wykonywali oni dekoracje malarskie i snycerskie, supraporty i dekoracje glicyfów okiennych w adaptowanych pomieszczeniach. Dokumentem potwierdzającym udział tej ekipy w autorstwie dekoracji parterowych gabinetów w alkierzach pałacu jest odnaleziona przez Haraldą Marx w drezdeńskim archiwum państwowym korespondencja Johanna Samuela Mocka z hrabią Brühlem z kwietnia i maja 1731 r.¹⁵ W jednym z listów Mock ponawia prośbę o pilną wypłatę uzgodnionego honorarium w wysokości 800 dukatów „accordés pour le Cabinet des Ornaments allegoriques pour Villa nova, que j'achève actuellement et qui sera fait pour le Seur à Pentecôte”. Wprawdzie fragment ten mówi o pracach w dawnej Garderobie Króla, gabinetu przylegającym do Gabinetu Chińskiego, ale następne słowa rozgoryczonego artysty wyraźnie nawiązują do szerszego zakresu robót: „Messieurs Poison, Schnell et Rossi, apprirent avec moi, que Mons. Essenius n'avait point d'ordre signé pour nous avancer de l'argent. Les beaux jours que nous laissons écouler, et comme ce ne sont pas de petits ouvrages que nous avons à faire il nous faut de quoy, pour faire des provisions, et pour payer nos Elèves qui nous coutent, et de les avoir formés et de les pouvoir entretenir”. W kolejnym liście z maja tego roku Mock przytacza szczegółowy podział honorarium przypadającego poszczególnym wykonawcom: „il est vray qu'il m'a promis de me faire tenir 600 xx à comte, et 100 autres à Mr. Poison et 100 à Mr. Schnell”¹⁶. Z zestawienia tego wynika, że odpowiedzialność za całość robót, a zapewne i nadzór koncepcyjny (zgodnie z praktyką epoki) spoczywały na Mocku, który też pośredniczył w umowach wykonawczych.

August II zajął dawną sypialnię Marii Kazimiery. Łączący obie sypialnie królewskie Salon Holenderski Jana III przeznaczył na główną salę recepcyjną, w zasadzie salę tronową¹⁷, którą ozdobiła quadratura Johanna Samuela Mocka „Apoteoza dobrobytu oraz rozwoju nauk i sztuk w czasach saskich”. Całkowitej transformacji uległy dwa symetrycznie względem siebie na planie ułożone pomieszczenia: dawny Antygabinet Królowej i Gabinet Chiński Króla, oraz przylegająca do niego Garderoba. Ten pierwszy otrzymał dość mierną dekorację ścienną z malarskich panneaux, uzupełnioną malowidłem plafonowym przedstawiającym miłość Zeusa – całość pędzla Julesa Poison, natomiast Gabinet Chiński

¹⁵ Cytuje ją obszernie: Marx 1976/77, s. 59–60. Korespondencję tę przytaczają: Malinowska, Mielezko 1984, s. 27–29; Kwiatkowska w: Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 26–27.

¹⁶ Oba cytaty brzmią w tłumaczeniu następująco: „Panowie Poison, Schnell i Rossi dowiedzieli się wraz ze mną, że Pan Essenius nie miał wcale podpisanego rozkazu, aby nam wypłacić awansem pieniądze. [Tymczasem] dni upływają, a jako że nie są to małe prace, które mamy wykonać [podkr. moje – D.Z.], więc potrzeba nam czego, by zaopatrzyć się, opłacić naszych Uczniów, którzy nas kosztują, uczyć ich i móc utrzymywać”, „Prawdą to, że obiecał mi on 600 xx a konto i 100 innych Panu Poison i 100 Panu Schnellowi”.

¹⁷ Szczegółowo na ten temat zob.: Karpowicz 1997.

o bogatym wystroju malarsko-rzeźbiarskim i ścianach pokrytych imitacją japońskiej laki stał się prawdziwym *Lackkabinettem* godnym królewskiego splendoru, jaki roztaczał odnowiony *Lustschloss Willanów*. Integralna dekoracja namalowanych najprawdopodobniej przez Lorenza Rossiego panneaux w Garderobie Króla miała z kolei za temat gloryfikację wszechwładnego Erosa – sprawczej siły wszechświata¹⁸. Symetrycznie umiejscowiony na planie dawny Gabinet Królowej przekształcono w modny *Spiegelkabinett*, pokrywając wszystkie jego ściany lustrzanymi taflami. Ze wszystkich tych wnętrz najbardziej oryginalny i wysokiej jakości artystycznej wystrój otrzymał właśnie Gabinet Chiński.

Fakt ponownego urządzenia tego pomieszczenia na modłę chińską w pięćdziesiąt lat po jego powstaniu, świadczyłby o zachowanej w Wilanowie tradycji królewskiego gabinetu chińskiego, choć jego pierwotny wygląd zapewne uległ już wcześniej transformacjom. O ile geneza ideowa saskiego wnętrza sięga wcześniejszej tradycji francuskich *chinoiseries*, to jego strona formalna pozostaje nowatorską na tle aktualnych realizacji. Pamięć o splendorze *fêtes chinoises* na dworze Ludwika XIV wyczarowywanych przez wielkich mistrzów królewskich rozrywek, którymi przez lata byli Jean Bérain ojciec i syn, przetrwała w postaci „chińskich rajów” niemieckich książąt zapatrzonych w blask wersalskiego słońca. Po 1700 r., jeszcze za życia francuskiego władcy, w rezydencjach na terenie Rzeszy zaczęły się pojawiać liczne *chinesische Lustkabinetten*. Pierwszą spektakularną realizacją tego typu był gabinet porcelanowy w Charlottenburgu z ok. 1705 r., naśladujący wcześniejsze wnętrza oranienburskie sprzed 1662 r. (il. 9 i 10) Na uwagę zasługuje też powstały później, wypełniony porcelaną *Spiegelkabinett* w Pommersfelden (1719) i gabinet lakowy w Ludwigsburgu (1714–1719). Użyta w nich, choć na nierówną skalę, porcelana miała przywołać wizję dalekowschodniego Edenu przeniesionego do Europy pierwszej połowy XVIII w., łączącej lat spokoju i dobrobytu po wyniszczających wojnach poprzedniego stulecia¹⁹. Wizję taką urzeczywistnił dopiero August II Wettyn w postaci „saskiego ogrodu porcelanowego”, jak w przenośni można określić działalność miśnieńskiej manufaktury i skalę fantazji królewskich zamówień (on sam w tak poetycki sposób nazwał projektowaną przestrzeń przed dreздеńskim Pałacem Porcelanowym od strony Łaby)²⁰. I choć król nigdy nie doczekał się upragnionej realizacji porcelanowego *universum* w nowym Pałacu Japońskim, powstałym w miejscu raz już powiększonego Pałacu Porcelanowego²¹

¹⁸ Malinowska, Mieleszko 1984; Fijałkowski 1997, s. 141.

¹⁹ Konflikty zbrojne na arenie europejskiej nie wygasły z nastaniem nowego wieku, ale ani wojna północna ze Szwecją, ani pruska interwencja w Saksonii nie wydały się wpłynąć hamująco na inicjatywy budowlane książąt Rzeszy.

²⁰ Staatsarchiv Dresden, sygn. Loc. 2097, nr 49 (szkic na rewersie ostatniej karty).

²¹ Pierwotnie w miejscu tym stał dawny Pałac Holenderski, przebudowany przez Matthäusa Daniela Pöppelmana w latach 1717–1719. Ponowna rozbudowa w duchu barokowego klasycyzmu

(będącego multiplikacją na gigantyczną skalę znanych pruskich *Porzellankabinetten*), to sensoryjne plany i projekty wyposażenia tej niezwyklej budowli szczęśliwie zachowały się w drezdeńskim Archiwum Państwowym i Instytucie Ochrony Zabytków. Dalekowschodnia porcelana, uporządkowana według barw i odmian miała być eksponowana w osiemnastu pomieszczeniach parteru, o ścianach zdobionych haftowanymi i malowanymi w „indiańskie” motywy i figury obiciami, w tym „indiańskim pożłoconym papierem, na którym wymalowano starannie różne pagody”²². Saska porcelana, która, jak powszechnie wierzone i jak zapewniał sam Johann Friedrich Böttger, miała przewyższyć japońską i chińską, zajmowałaby pomieszczenia na piętrze tego nowego Pałacu Porcelanowego, jak nazywano wymiennie Pałac Japoński nad brzegiem Łaby, ona także stanowić miała figuralne wyposażenie kaplicy. Skromniejszym nawiązaniem do tych śmiałych wizji była zaprojektowana przez Longueluné’a ekspozycja porcelany w Grünen Gewölbe na zamku drezdeńskim (il. 39), jedyna zachowana z czasów Augusta Mocnego (zniszczona w lutym 1945 r.).

Wilanowski Gabinet Chiński należy do typu *Lackkabinett*, będącego rozwinięciem formy holenderskich gabinetów lakowych z XVII w., współcześnie mocno już ugruntowanej w krajach niemieckich. Philipp von Württemberg w swojej dysertacji wprowadza wyraźną typologię tych wnętrz, podając jednocześnie definicję gabinetu²³, poprzednika buduaru i analizując tę formę pod kątem chronologii i topografii, jako *Rezeptionsmuster* europejskiej *chinoiserie*. Polską realizację lokuje w dziale „barokowych” *Lackkabinetów*²⁴, wespół z chińskimi gabinetami w Neue Residenz w Bambergu, w Heidecksburgu w Turyngii, w Ludwigsburgu i Peterhofie, z Japońskim Gabinetem w Falkenlust (choć późniejszym) i zdobionym panelami z czerwonej imitacji laki gabinetem w Rheinsbergu. Te późnobarokowe wnętrza o wyraźnych podziałach ścian i często kontrastowych panneaux z barwnej laki, uzupełnione dekoracją stiukową i malarską powstawały u schyłku pierwszej fazy *chinoiserie*, łącząc w heterogeniczny sposób tendencje dekoratorskie zarówno okresu „wiernego naśladownictwa”, jak i pewne cechy typowe dla następnej fazy „swobodnej fantazji”. Takim przykładem jest właśnie malarska dekoracja plafonu

przypadła na lata 1727–1731 przy współpracy Pöppelmannia i Zachariasia Longueluné’a. Zachował się inwentarz Pałacu Porcelanowego z 1721 r., będący zarazem pierwszym spisem kolekcji drezdeńskiej i wschodniej porcelany, liczącej wówczas ponad 25.000 sztuk – *Inventarium über das Palais zu Alt-Dresden*. Zob.: Menzhausen 1990, s. 5; kat. wystawy, Warszawa 1997a, s. 233–273; kat. wystawy, Warszawa 1997b, s. 174.

²² Impey 1990, s. 65–67; Menzhausen 1990, s. 6–7. W języku niemieckim określenie „indianische” ma szerszy kontekst i odnosi się równie dobrze do „rzeczy chińskich”, jak i rzeczywiście „indyjskich”.

²³ Württemberg 1999, s. 74–79.

²⁴ Württemberg 1999, s. 156–157, il. 102 i 103. Następną kategorią jest gabinet „lakierowany” (Das „lackierte” Kabinett).

wilanowskiego gabinetu. Dla tego następnego, „fantazyjnego” okresu charakterystyczne będzie powstawanie „lakierowanych” gabinetów o integralnej dekoracji w typie rokokowej *chinoiserie* pokrywającej całkowicie powierzchnie ścian i sufitu, umiejętnie zacierającej wszelkie podziały architektoniczne.

Prace przy Gabinetecie Chińskim rozpoczęto zapewne równoległe z pracami w innych pomieszczeniach, już na przełomie 1730 i 1731 r. Wiadomo, że August II natychmiast po uzyskaniu dzierżawy pałacu zlecił jego wewnętrzne adaptacje. Król własnoręcznie naniósł na plan rezydencji uwagi dotyczące projektowanego wyposażenia wnętrza w tkaniny, obicia czy szpalery. Szczególnie cennym i wzruszającym wspomnieniem niezwykle „chińskiej pasji”, jaką owładnięty był ostatni na polskim tronie monarcha o iście barokowej osobowości, jest adnotacja dotycząca wystroju dawnej sypialni Jana III Sobieskiego. Mocnym, pochyłym pismem naniesione słowo „chinois”, odnoszące się w tym wypadku do przyszłego obicia komnaty jest tutaj kluczem do zrozumienia niezwykle miłości do chińskiej egzotyki, której August II całkowicie się podporządkował i w otoczeniu której doskonale się czuł, w pełni wcielając w życie najbardziej nieprawdopodobne – nawet w tej epoce wymyślnych maskarad, niezwykle turniejów i teatralnych zabaw – artystyczne fantazje²⁵. Niewielkie wilanowskie wnętrza pozostaje tylko przywołaniem egzotycznych założeń drezdeńskiego Pałacu Japońskiego²⁶ i obu symetrycznych pałaców w Pillnitz, Wasserpalais i Bergpalais, ale jest to reminiscencja niezwykle wyrafinowana, gdzie zastosowane środki artystyczne i jakość wykonania pozostają rzeczywiście na poziomie królewskiej rezydencji.

Jak podaje Wojciech Fijałkowski, całość prac budowlano-dekoracyjnych prowadzonych w pałacu pod kierunkiem Jana Zygmunta Deybla zakończono w lipcu 1732 r., za co tenże otrzymał z kasy królewskiej ponad dziesięć tysięcy talarów – „zum neuen Willanower Bau”²⁷. Z zachowanych dokumentów wynika, że z okazji wielkiego kamentu, czyli przeglądu wojskowego na polach czerśniakowskich, król przybył w dniu 15 lipca tego roku do „ganz neu reparierten und herrlich ausmeublierten Lust-Schloss Villanova”²⁸. Zatem ramy wykonanych w Wilanowie prac wyznaczają daty pomiędzy początkiem roku 1731 a połową roku następnego. Krótka jednak władca mógł cieszyć się pięknem odnowionej rezydencji, gdyż rychła śmierć zabrała go w wieku 63 lat już 1 lutego 1733 r.

„Saski gabinet lakierowany” otrzymał integralny wystrój, na który składały się lakierowane panneaux na drewnianej boazerii, pokrywającej także glify okienne

²⁵ Słowo to znalazło się zresztą w tytule najnowszej monografii traktującej o drezdeńskiej sztuce lakierniczej w zbiorach wilanowskich. Zob.: Kopplin, Kwiatkowska 2005 i tychże 2006 (wersja polskojęzyczna).

²⁶ Budowanego od 1730 r.

²⁷ Fijałkowski 1997, s. 144.

²⁸ Na ten temat zob.: Marx 1976/77, s. 53–87.

i drzwiowe, uzupełnione malarską syntezą quadratury i panoramy na suficie (il. XV i XVI). Ściany gabinetu – wschodnia, południowa i zachodnia – są dekorowane parami podłużnych, prostokątnych płycin z wyodrębnioną na nich dekoracją malarską i lakierniczą. Środek płycin, których obramieniem są seledynowe listwy i cynobrowe malowane tło, zajmują panneaux z imitacji laki japońskiej w typie *nashiji*, wyodrębnione w boazerii złożonymi listwami, umieszczone na seledynowym tle rezerw. Ilustracja XVII przedstawia wszystkie ściany gabinetu w ujęciu ortofotograficznym. Asymetryczne rozplanowanie otworu drzwiowego w ścianie północnej spowodowało, że umieszczono na niej tylko jedno lakierowane panneau, tak więc jest ich w sumie siedem w gabinecie. Każde z nich ujęte jest bogato rzeźbioną ramą. W zwieńczeniu o zarysie wklęsło-wypukłym ukazano orła o rozpostartych skrzydłach oraz pary silnie stylizowanych wężowatych smoków. Poszczególne figury orłów mają naprzemiennie zwrócone głowy. Dłuższe boki panneaux dekoruje złożona listwa z delikatną wicią roślinną i różyczkami. U dołu wklęsłe naroża zdobią głowy papuzie, natomiast poniżej, pośrodku nich ukazano płaskorzeźbioną głowę o orientalnym charakterze, w liściastym kapeluszu, uzupełnioną malowanymi w tle wstążkami i reliefowym sznurem pereł, trzymany w papuzich dziobach (il. XVIII). Można wyróżnić cztery typy głów, zróżnicowanych pod względem nakryć, na czterech z nich dodatkowo występują dwa typy kartuszy z inskrypcjami chińskimi, na czerwonym, bądź ciemnozielonym tle. W oddzielonej podwójną profilowaną listwą partii cokołu, każdemu z dużych panneaux odpowiada kontynuacja w postaci płyciny wypełnionej malowaną złotem dekoracją w typie chińskim i obramowanej fantazyjnie załamującym się profilowaniem (il. 40 i 41), umieszczonej na tle seledynowo-cynobrowej boazerii.

Nieco inaczej ukształtowana jest dekoracja ściany północnej. Ze względu na pierwotne nieregularne usytuowanie drzwi łączących Gabinet Chiński z Sypialnią Króla zmienia się rytm i wielkość płycin. Drzwi ujęte są w wąskie prostokątne panneaux o wklęsłych narożach, ozdobione płaskorzeźbionymi i złożonymi dekoracjami: motywem kandelabrowym o zmniejszających się ku dołowi ogniwach, zwieńczonym fantazyjnym motywem smoka. U dołu oba panneaux ozdobione są urnami z płomieniem pochłaniającym niewielkiego, fantastycznego stwora, stojącymi na potężnej ptasiej łapie, oplecionej winną latoroślą (il. 42). Lewą część ściany wypełnia panneau z orłem, powtarzające wcześniej opisane dekoracje.

Supraporty ozdobione są płaskorzeźbionymi i polichromowanymi motywami orientalnymi. Nad drzwiami w ścianie północnej, na profilowanym cokole ozdobionym pośrodku głową chińskiego bożyszczka nakrytą płatem wzorzystej tkaniny, ukazano ustawione antytetycznie smoki przepasane lambrekinem, strzegące płaskiej, szerokiej wazy z nakrywą, o kolistej, dwuczłonowej stopie (il. 43). W drugiej supraporcji smoki zostały zastąpione stylizowanymi ptakami – z lewej fantastycznym feniksem o wężowym ogonie, z prawej papugą. Tu również towa-

rzyszą im lambrekiny z dekoracją malarską w motywy kwiatowe na ciemnozielonym tle. Fantastyczna głowa chińska z płóciennym, wzorzystym nakryciem tym razem ozdobiona została parą krętych rogów (il. 44). Chińska waza różni się od poprzedniej owalną formą bez nakrywy i ma większą, dwudzielną stopę o sześciobocznej podstawie i okrągłym torusie. Obie wazy, będące imitacją porcelany chińskiej, ozdobione są kobaltową malowaną dekoracją figuralną na białym tle. Na ich wierzchu ułożone są egzotyczne owoce wśród liści akantu. Nad wnękami *porte-fenêtre* ukazano płaskorzeźbione pary smoków.

Ściany gabinetu wieńczy profilowany gzyms pomalowany na czerwono, ze złotą dekoracją ornamentalną. Narożniki ścian podkreślono fantazyjnymi konsolami z miniaturowymi smokami na tle liścia akantu. Na wysokości gzymsu, w przedłużeniu drzwi ustawiono w parach rodzaj herm z napierśnikami, o zbliżonych do papuzich głowach i skrzydłach. Dwuskrzydłowe drzwi gabinetu dekorowane są wyodrębnionymi w sześciu płycinach niewielkimi panneau, pokrytymi imitacją laki *nashiji* w fantazyjnie wykrojonych ramach. W ościeżach drzwi i okien płyciny boazerii pomalowane są na kolor seledynowy, stanowiący tło dla chińskich motywów floralnych i ptasich. Natomiast jaśniejszy odcień tej farby pokrywa ściany gabinetu, będąc tłem całej dekoracji. Zielonkawo-czerwona kolorystyka nawiązuje do charakterystycznych barw dalekowschodniej porcelany i laki – chińskich naczyń o seledynowej polewie (ang., franc. *celadon*; niem. *seladon*) i pekińskiej laki o cynobrowej barwie (chin. *tan-sha*; ang. *cinnabar lacquer*; franc. *laque cinnabre*, syn. *laque vermillon*²⁹).

Wobec braku szczegółowych badań konserwatorskich tego wnętrza (ostatnie prace konserwatorskie przeprowadzono tam na początku XX w., ale nie zachowała się żadna dokumentacja z tego okresu), uznanie powyższej kolorystyki za pierwotną musi być przyjęte z zastrzeżeniem, aczkolwiek jest najbardziej prawdopodobne. Analogiczne jasnoseledynowe odcienie obecne są w dekoracji tła ścian i glicyfów okiennych sąsiedniej Garderoby Króla.

6.1.2. Lakierowane panneaux. Zagadnienia technologii, ikonografii i stylu

W gabinecie wilanowskim użyto po raz pierwszy na tak wielką skalę³⁰ skomplikowanej technologicznie europejskiej imitacji laki *nashiji* (jap. *nashi* – oznacza odmianę owocu gruszki, *ji* – tło), zwanej laką brokatową, lub awentury-

²⁹ W nomenklaturze mineralogicznej cynobrem nazywa się naturalny, czerwony siarczek rtęci, natomiast składnik ten uzyskany sztucznie określa się mianem *vermillon*. Naturalny cynober ma wysoki współczynnik załamywania światła, co daje barwionym nim przedmiotom charakterystyczny połysk.

³⁰ Kat. wystawy, Münster 1999, s. 58.

nową³¹ (ang. *pear ground*, niem. *Birnenschalengrund*, *Aventuringrund*). Ta japońska technika o wielu odmianach wykorzystywała różnej wielkości i barwy opilki metalu – mosiądzu, złota, srebra czy szlagmetal – w kładzeniu wielu warstw laki na zdobionym przedmiocie, bądź to przez prószenie na wilgotną powierzchnię lakowanego przedmiotu, bądź przez mieszanie bezpośrednio z roztworem nakładanej laki. Następnie całość pokrywano żółtoczerwonym transparentnym werniksem *nashiji-urushi*. Uzyskany efekt, w zasadzie trójwymiarowy dzięki powtarzaniu tej samej procedury przy kładzeniu każdej nowej warstwy, polegał na opalizowaniu złotych, srebrnych, bądź czerwonych drobin w całej grubości przejrzystej, złocistej warstwy laki. Odmianą do dziś najbardziej cenioną w Japonii jest bardzo gęste *nashiji*, całkowicie maskujące czarne tło lakowanego podłoża. Ze względu na koszty wykonania nie pokrywa się tą techniką większych powierzchni, a jedynie niektóre wypukłe dekoracje danego przedmiotu. Technologię tę opisał w swoim podręczniku *L'art du peintre, doreur, vernisseur* Jean-Félix Watin (Paris 1772), podając receptę sporządzenia takiego lakieru.

Jednym z najwcześniejszych mebli, w którego dekoracji zastosowano tę odmianę laki, jest kabinet numizmatyczny z ok. 1695 r. (Schloss Charlottenburg, Berlin), wykonany w berlińskiej manufakturze braci Daglych³². Wariant tej techniki lakierniczej, jako *e-nashiji*, przejął i stosował wybitny uczeń Jacques'a Dagly'ego, Martin Schnell, używając jej m.in. w dekoracji böttgerowskiej kamionki, w czasach swej współpracy z miśnieńską wytwórnią porcelany w latach 1711–15. Ten sam typ dekoracji został zastosowany w niewielkich partiach dwóch gerydonów przypisanych warsztatowi Schnella, przechowywanych w zbiorach Kunstgewerbemuseum w Dreźnie, a także w dekoracji podstawy kabinetu z berlińskiego Kunstgewerbemuseum i wnętrza kabinetu z budapeszteńskiego Muzeum Rzemiosł Artystycznych, również pochodzących z warsztatu artysty. Saski lakiernik chętnie pokrywał swoją odmianą *nashiji*, zgodnie z oszczędną praktyką japońską, wąskie pasy obramień drzwiczek kabinetów. Pierwotną urodę tej dekoracji odkryły dopiero niedawno prace konserwatorskie prowadzone w różnych ośrodkach przy meblach Schnella. Po zdjęciu rzędów ozdobnych okuć (wiernie naśladowujących japońskie) wyłaniał się spod nich jasny, bijący oryginalnym blaskiem złocisty lakier, kontrastujący z pociemniałą, miejscami złuszczoną, o wiele bardziej zniszczoną widoczną warstwą³³. Należy tu podkreślić, że lakierowane *panneaux* z wilanowskiego Gabinetu

³¹ Herberts 1959, s. 352–354; Bourne 1984, s. 89, 129; Webb 2000, s. 134–136; Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 136–137.

³² Baer 2000, s. 299–301.

³³ Problematyce konserwacji wyrobów lakowanych i lakierowanych (wymogi technologiczne wymusiły w tym względzie znacznie bardziej uściśloną terminologię konserwatorską, niż stosowana w historii sztuki) poświęcono dwa tomy będące podsumowaniem prac prowadzonych w różnych ośrodkach badawczych: Kühnenthal 2000a i 2000b. Szczegółowo o technice i problemach konserwacji imitacji laki Schnella zob.: Böckelmann 2000, s. 412–429.

Chińskiego znakomicie wytrzymały próbę czasu i choć, podobnie jak całe pomieszczenie wymagają zabiegów konserwatorskich, to powierzchniowo prezentują wysoki stopień konsolidacji, z niewielkimi tylko partiami złuszczeń i spękań.

Na połyskliwych płaszczyznach laki zostały namalowane sceny chińskie, nie związane ze sobą, ani nie stanowiące żadnego spójnego programu, potraktowane typowo dekoracyjnie. Ich wielkim walorem artystycznym jest całkowita wierność chińskim pierwowzorom, rzadko spotykana w europejskiej *chinoiserie*, w przeważających wypadkach ograniczającej się do silnie stylizowanych sylwetek o uproszczonej formie. Tymczasem postaci Chińczyków na ścianach gabinetu są nie tylko starannie skopiowane w swoich gestach, mimice, sposobie przedstawienia, ale także wszystkie detale ich stroju odpowiadają chińskiej tradycji. Szczególnie intrygujące są niektóre wizerunki dostojników i jeźdźców o perfekcyjnie chińskim kroju szat, w całości pokrytych kunsztownym ornamentem (il. XIX). Jego poszczególne elementy oddane są z zastanawiającą precyzją, podobnie jak jaskrawa chińska kolorystyka. Sposób malowania jeźdźców i koni na modłę chińską, z zachowaniem wszystkich charakterystycznych szczegółów konturu i barwy wyróżnia Schnella z grona współczesnych lakierników. Oprócz wilanowskich panneaux, ten bardzo rzadki w repertuarze Schnella motyw jeźdźców spotkać jeszcze można tylko w jednym kabinecie jego autorstwa, z kolekcji amsterdamskiego Rijksmuseum. Podobizny konnych myśliwych-wojowników na zewnętrznych drzewczkach mebla są tam wierną imitacją japońskich pierwowzorów³⁴. Wewnętrzne drzwi gabinetu są zdobione bukietami kwiatowymi w reliefowo potraktowanych wazach. Z ich białego tła imitującego porcelanę odcinają się barwne postaci Chińczyków, gałęzie drzew i rośliny. Jak zauważa Rainier Baarsen, charakterystyczne białe tło lakierowanych wazonów, obecne również w dekoracji wilanowskich supraport, zostało najprawdopodobniej zapożyczone od Gérarda Dagly'ego, który wprowadził u schyłku wieku XVII modę na elegancki biały *japanning*³⁵ (zachowały się tak lakierowane gabinety i klawikord w Charlottenburgu). W 1694 r. Christoph Pizler opisał pokój na zamku w Oranienburgu z biało-niebieskimi kabinetami lakierowanymi przez Dagly'ego³⁶. Zachowanym „białym” kabinetem Schnella jest wysokiej klasy mebel z Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie.

Istotne analogie do wilanowskich dekoracji prezentuje kabinet Schnella ze zbiorów Kunstgewerbemuseum w Berlinie³⁷. Jego wnętrze pokryte jest częściowo

³⁴ Rainier Baarsen w: kat. zbiorów, Amsterdam 1998, s. 44–47, il. s. 45, 46, 47 (kabinet otwarty).

³⁵ W przedwojennych zbiorach drezdeńskich znajdował się kabinet Schnella z analogicznym motywem biało lakierowanych, wypukłych waz, zob.: Arps-Aubert 1936, s. 334.

³⁶ Impey 1977, s. 116.

³⁷ Ilustracje tego i innych mebli Martina Schnella zob. w: Kopplin, Kwiatkowska 2005 i 2006.



w. *Chiński urzędnik*, fragm. lakierowanego paneau Martina Schnella
w Gabinetcie Chińskim Króla w Wilanowie, 1731–1732.

imitacją laki *nashiji* – stanowiącą obramienie dla dekoracyjnych paneaux z wypukłymi motywami roślinnymi, zwierzęcymi i pejzazami. Lakierem typu *nashiji* pokryto także falistą linię podstawy skrzyni kabinetu. Choć motywy scen rodzajowych zaczerpnięte zostały często z dalekowschodnich pierwowzorów³⁸, niektóre szczegóły fizjonomiczne wyobrazonych postaci zdradzają jednak swój europejski rodowód. Jest tak choćby w przypadku krzywiącego się urzędnika z uniesioną w geście przywołania ręką, widniejącego na prawej, zewnętrznej płycinie drzwiczek berlińskiego kabinetu Martina Schnella. Ten Chińczyk o niechińskim profilu jest niemal identyczny z postacią obecną na wilanowskim paneau (il. w), różnica dotyczy głównie kolorystyki szat (il. x). Podobne pokrewieństwo formalne wykazuje scena przed siedzącym mandarynem, powtarzająca się w obu realizacjach, oraz para bijących się chłopców, który to motyw odnaleźć można zarówno na panelach z awenturynowej laki w Gabinetcie Chińskim, jak i na czerwonym tle bocznych ścian sekretery Martina Schnella ze zbiorów wilanowskich. Mimo, iż motyw pary dzieci wykonany jest w dekoracji tego ostatniego mebla w technice złotego reliefu, kompozycyjnie jest całkowicie tożsamy z barwną

³⁸ Szczegółowo objaśnia to: Kopplin 2005a, s. 117–122; ta sama 2006, s. 125–148.



x. *Chiński urzędnik*, fragm. płyciny z drzwiczek kabinetu Martina Schnella, 1717–1721, Berlin, Kunstgewerbemuseum.

wersją na panneau. Z kolei grupa trzech postaci widniejących na dekoracyjnej wazie z supraporty na wschodniej ścianie gabinetu ma swój odpowiednik w identycznej grupie zdobiącej zniszczoną podczas ostatniej wojny światowej lakierowaną tacę Schnella, znaną z archiwalnego zdjęcia (il. y). Analiza porównawcza motywów, jakimi najczęściej posługiwał się artysta, skłania do postawienia tezy, iż mógł on korzystać z opublikowanego jeszcze w ubiegłym stuleciu graficznego wzornika Petrusa Schenka, nadwornego rytownika Augusta II³⁹. Tam właśnie pojawiają się niekiedy stylizowane w charakterystyczny sposób, by nie rzec niezdarne zdeformowane twarze „chińskich” modeli. Z pewnością Schnell korzystał też z wcześniejszych rycin Stalkera i Parkera (London 1688). Niektóre motywy przejął z repertuaru Gérarda Dagly’ego, m.in. kopiowane z chińskich wzorów wiotkie postaci kobiet, w tradycyjnym tańcu wdzięcznie posługujących się obszernymi i długimi rękawami strojów (il. z i aa). Motyw głów chińskich o fizjonomii uśmiechniętego Buddy z wilanowskich supraport też nie jest nowy w *oeuvre* Schnella. Podobne, długouche i puciołowate twarze zdobią podstawy kabinetów z Paryża i Berlina, aczkolwiek w o wiele mniejszej skali. Z warsztatu Schnella

³⁹ Wzornik ten szczegółowo omawia: Blaauwen 1964.



y. Fragment nie zachowanej tacy do herbaty z dekoracją malarską Martina Schnella, Drezno, ok. 1720.



z. Postacie tańczących kobiet, fragm. dekoracji na bocznej płycinie klawikordu Marii Charlotty, Gérard Dagly, pocz. XVIII w., Berlin, Charlottenburg.



aa. *Postać tańczącej kobiety*, detal lakierowanego paneau Martina Schnella w Gabinecie Chińskim Króla w Wilanowie, 1731–1732.

pochodzą również lakierowane, drewniane figury o pyzatyh obliczach, wzorowane na wizerunkach chińskiego boga szczęścia Budai (Putai), zwane *Wackelpagoden*, powstałe w latach 1717–1721 (Museum für Völkerkunde, Drezno). Z kolei inspiracją dla pary smoków o nieco psiej fizjonomii i zwisających uszach (il. 43) z supraporty na ścianie północnej, mogłaby być rycina z bardzo popularnego w tej epoce zbioru Paula Deckera *Fürstlicher Baumeister, oder Architectura Civilis*⁴⁰, widoczna na il. 45. Podobne wizerunki smoków znajdują się na malowidłach Johanna Antona Gumppa zdobiących wnętrza Saletl w Pagodenburgu (1717–1719), oraz w późniejszej snycerskiej dekoracji boazerii w sypialni elektorskiej w Amalienburgu (1734–1739) autorstwa Johanna Baptista Zimmermanna – il. 46 i 47.

Z innych obecnych w Gabinecie Chińskim elementów dekoracyjnych, na szczególną uwagę zasługuje motyw egzotycznych głów w liściastych kapeluszach, powtarzający się u dołu każdego lakowanego paneaux (il. XIX). Jest on zainspirowany podobnym nakryciem głowy siedzącej postaci z ryciny umieszczonej w *Legatio Batavica* Johanna Nieuhoffa (Amsterdam 1668), przedstawionej na il. bb. Głowę nader fantazyjnie odzianego mnicha zdobi niewiarygodnie dyspro-

⁴⁰ Decker 1711.



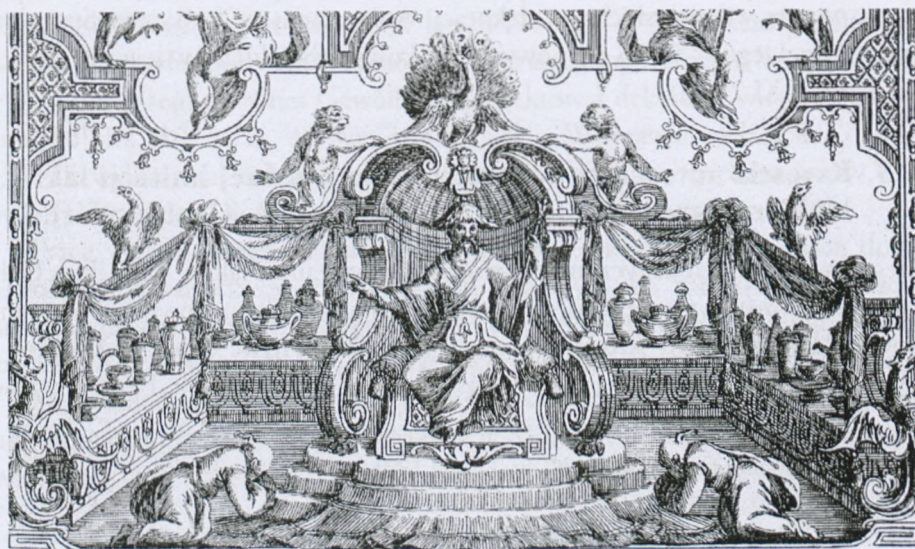
bb. *Mniśi i bonzowie chińscy*, miedz. z *Legatio Batavica* Johanna Nieuhoffa (Amsterdam 1668).

porcjonalna ozdoba z liści. Już Watteau w kompozycjach z *La Muette* wyposażył kilka ze swych postaci w słomiane, szerokie nakrycia głowy, zbliżone do wyplatanych, tradycyjnie noszonych na Dalekim Wschodzie kapeluszy (*Viosseu ou Musicien Chinois* – il. cc, czy mężczyzna po prawej w scenie „*Habillements des habitants de la Province Hou Kouan à la Chine*”; Boucher 1731). Malowniczy egzotyzm takiego nakrycia głowy sprawił, że element ten został chętnie i szybko włączony do obiegowych motywów *chinoiserie*, jak świadczy kompozycja Jean-Baptiste Le Prince’a z 1746 r. *Chińczyk z fajką*. Model siedzącego Chińczyka w podobnym kapeluszu utrwalił we wzorniku *Livre d’Ornements propre...* z ok. 1720 r. Pierre P. Bacqueville (il. dd). Analogiczne, jak na rycinie u Nieuhoffa jest z kolei dziwaczne nakrycie głowy siedzącego na lakowym japońskim sepecie małego magota z ryciny François Bouchera (il. 48). Artysta wykonał ją w 1740 r., jako nowy szyld reklamujący słynny sklep Edmé-François Gersaint’a „*A la Pagode*”, sprzedający wszelkiego rodzaju towary z Dalekiego Wschodu. Sam właściciel w XVIII w. uchodził za jednego z najlepszych ekspertów od laki, będąc jednocześnie organizatorem wielu publicznych aukcji egzotycznych towarów i dostawcą lakowych panneaux dla paryskich ebenistów⁴¹ (sam zaopatrywał się m.in. w Holandii). Motyw kapelusza zaczerpnięty z ryciny Nieuhoffa powracał wielokrotnie

⁴¹ Wolvesperges 1999, s. 168–169.



cc. *Viosseu ou Musicien Chinois*, rycina François Bouchera
wg Antoine'a Watteau, 1731.



dd. P. P. Bacqueville, fragm. ryciny z wzornika *Livre d'Ornements propre...*
z ok. 1720 r., z przedstawieniem magota w kapeluszu.

nad dolną Elbą, pracował jako lakiernik w Berlinie w latach 1703–1709. Wówczas zetknął się z manufakturą braci Jacques'a i Gérarda Daglych, pochodzących ze Spa. O kontaktach tych świadczy bliskie pokrewieństwo stylistyczne wykonywanych przez Schnella w Dreźnie mebli z berlińską produkcją, zdominowaną przez Daglych. Do szerokiego repertorium prac lakierniczych Martina Schnella należy dekoracja kabinetów, zegarów, mebli, instrumentów muzycznych, ale również takich przedmiotów, jak gerydony, świeczniki, ekrany kominkowe, płócienne, bądź skórzane szpalery, nie mówiąc już o wachlarzach i porcelanie. O nadzwyczajnych umiejętnościach ówczesnych lakierników, jak i o szerokim zapotrzebowaniu na ich usługi świadczyć może patent wydany w Wersalu w roku 1713 dla Pierre'a de Neufmaison, Claude'a Audrana i Jacques'a Dagly'ego na „wyrób chińskiej laki, kładzionej na każdy rodzaj wełny i jedwabnych ubrań, ze skóry i [na] inne giętkie materie i we wszystkich kolorach”⁴⁶. Na sasko-polskim dworze Schnell był głównym koordynatorem odpowiedzialnym za ważne królewskie projekty artystyczne, a w jego warsztacie powstawał szeroki asortyment luksusowych, lakierowanych mebli naśladowujących wyroby dalekowschodnie. Hipotezę Franza Adriana Dreiera o pobycie Schnella w Anglii i pojawiające się informacje o tym, że pracował w Hamburgu i Bremie, ważnych centrach importu dalekowschodniej laki, ale handlujących też jej europejskimi odmianami, ostrożnie potwierdza Gisela Haase⁴⁷. Po uzyskaniu tytułu *Hofflacquirera* Schnell pracował w wytwórni miśnieńskiej między 1711 a 1715 r. Il. 49 przedstawia fragment dekoracji jednego z najwcześniejszych wyrobów miśnieńskiej wytwórni porcelany, jakim jest kufel z pokrywą z kamionki böttgerowskiej, ozdobiony malarską dekoracją złotem. Delikatną scenkę w typie *chinoiserie* wykonał Martin Schnell. W latach 1715/16–1730 większość kontraktów Schnella dotyczyła królewskich zamówień do Pałacu Japońskiego. Współpracował też przy wznoszeniu *Grünes Gewölbe*, zaprojektował dekorację wnętrz *Wasserpalais* w Pillnitz (1721/22). Równolegle działał w Warszawie (w latach 1731–32, 1734–35 wykonywał dekoracje w kilku warszawskich pałacach, m.in. w Wilanowie)⁴⁸. Przyjmuje się, że Martin Schnell zmarł w Warszawie w 1740 r.

Prace Schnella wyróżniają się zastosowaniem delikatnych, eleganckich złotych i wielobarwnych motywów na czerwonym i czarnym tle. Większość jego zachowanych dzieł znajduje się w Saksonii i w Polsce, gabinety z laki zdobią kolekcje muzealne w Wilanowie, w Budapeszcie, Moritzburgu, Berlinie i Sztokholmie.

Stan badań nad twórczością Schnella doskonale zrekapitułowała Monika Kopplin w eseju towarzyszącym wystawie w Münster, poruszającej problematykę tzw. „schwartz Porzellan”⁴⁹. Autorka ta dała też najpełniejszą charakterystykę jego

⁴⁶ Scott 1995, s. 273, przyp. 210.

⁴⁷ Dreier 1981, s. 232; Haase 2000, s. 272.

⁴⁸ Arps-Aubert 1935, s. 345.

⁴⁹ Zachowana pisownia oryginalna. Kopplin 2004b, s. 84–85.

osoby, formacji zawodowej i dzieła w monograficznie ujętym rozdziale fundamentalnej pracy dotyczącej saskiego lakiernictwa w Wilanowie⁵⁰. Od czasu opublikowania pierwszej rozprawy na temat europejskich imitacji laki w 1958 r. przez Waltera Holzhausena⁵¹ szczególnie szybki postęp w badaniach nad tzw. „laką europejską”⁵² nastąpił w końcu lat 90. ubiegłego stulecia, zarówno w dziedzinie jej historii, jak i technologii oraz konserwacji⁵³. Przełomową dla badań nad twórczością i osobą Martina Schnella okazała się wystawa traktująca integralnie saskie lakiernictwo za czasów Augusta Mocnego, pokazana w Münster i w Dreźnie na przełomie 1998 i 1999 r.⁵⁴, na której po raz pierwszy zestawiono obok siebie niemal wszystkie zachowane, atrybuowane mu dzieła. Wówczas też zainicjowano szczegółowe badania nad różnymi dziedzinami jego twórczości, m.in. wyodrębniono zespół kamionek böttgerowskich dekorowanych przezeń techniką lakierniczą.

6.1.4. Malowidła freskowe na plafonie gabinetu.

Ikonografia i próba atrybucji

Elementem wieńczącym to niezwykle wnętrze, jakim jest Chiński Gabinet Augusta II Sasa, jest dotąd nie badany plafon, pokryty dekoracją freskową (il. XV). Zachowany w dość dobrym stanie, choć nie pozbawiony pęknięć, przedstawia jedną z największych zagadek ikonograficznych wilanowskich *chinoiseries*. Znako-mita panorama ujmuje w narożnikach sklepienia zwierciadlanego cztery orientalne figury – trzy męskie i jedną kobiecą – siedzące ze skrzyżowanymi nogami na kolistych lub owalnych podstawach, gestykulujące, bądź trzymające w dłoniach przedmioty o znaczeniu symbolicznym. Z żabiej perspektywy nie sposób ustalić, czy jest to siad w pozycji lotosu (skt. *padmasana*); w rzeczywistości zarówno europejskim twórcom, jak i odbiorcom wystarczyło zasugerowanie egzotycznej postawy przez posłużenie się schematem siadu tureckiego. W takiej pozycji są przedstawiane znane od początku XVIII w. figury orientalnych „magotów” i „pagodów”, których siedzące pierwowzory zamieścił w swym leksykonie ikonograficznym *Le vere e nove imagini de gli Dei* Vincenzo Cartari⁵⁵ (il. ee). Nad każdą

⁵⁰ Kopplin 2005c i 2006, s. 23, 34–64.

⁵¹ Holzhausen 1982.

⁵² Termin ten, choć z technologicznego punktu widzenia niewłaściwy, przyjął się jednak i utrwał we wszystkich publikacjach obcojęzycznych (niem. *europäische Lackarbeiten*, ang. *European Lacquerware*, franc. *laque européenne*). Z kolei inny wchodzący ewentualnie w grę termin: „wyroby lakierowane”, pozostaje nieścisły i zbyt szeroki.

⁵³ Zob. fundamentalne opracowania: Kühnenthal 2000a i b; Webb 2000.

⁵⁴ Kat. wystawy, Münster-Dresden 1998/1999.

⁵⁵ Cartari 1615. To standardowa, renesansowa ikonografia klasycznego panteonu z dodatkiem bóstw z „Indii Wschodnich i Zachodnich”, przerysowanych z oryginałów zachowanych w galeriach księżęcych i prywatnych muzeach, jak pisze sam autor.



ce. Siedzące figury orientalne, drzeworyt z *Le vere e nove imagini de gli Dei* Vincenza Cartariego (Padua 1615).

z postaci unosi się w powietrzu rodzaj wydrążonej złocistej konstrukcji o kolistej podstawie, będącej odpowiednikiem formy stupy⁵⁶. Na czerwonych piedestałach flankujących koliste postumenty w narożnikach stoją potężne czerwone kolumny o balasowej formie, z owiniętym na każdej baśniowym, skrzydlatym smokiem. Wsparte na żółwiach, mają bazę w formie obszernego torusa i dość niezwykle kapitel o spodniej części ukształtowanej z pełnoplastycznych muszli. Wyżej, przedłużeniem każdej z nich jest prosty pręt – wszystkie one, w liczbie ośmiu, podtrzymują wymalowany pośrodku sklepienia chiński baldachim. Zdobią go wizerunki krążących w koło dwóch feniksów, oraz różnych mniejszych ptaków. Motyw owiniętych wokół prętów fantastycznie kolorowych smoków, złączonych parami trzymaną złoto-srebrną kadzielnicą, wypełnia przestrzeń sufitu wokół baldachim. Jeden z pary w północno-wschodnim narożniku ma umaszczenie tygrysie, smok w przeciwnym narożniku jest z kolei cętkowany, reszta stworzeń mieni się perłowymi barwami w bardziej tradycyjnej gadziej szacie. Nierzeczywistość przedstawianej sceny podkreśla pastelowa kolorystyka całości i żywo błękitne niebo wypełniające tło. Dekorację tę wyróżnia świetna paleta barwna i mistrzowska synteza panoramy i quadratury. Dzięki niej w tym niewielkim wnętrzu panuje

⁵⁶ Szerzej o roli stupy jako relikwiarza, a także jej złożonej kosmologicznej symbolice zob.: Baatz 2002, s. 29; Khán 2003, s. 96–101.

wrażenie niemal nieskończonej przestrzeni, rozciągającej się ponad głowami widzów, co jest przyjemnym zaskoczeniem dla wzroku oszołomionego migotaniem złocistych ścian i przepychem zdobień.

O ile identyfikacja postaci z obu narożników plafonu przy ścianie północnej, wejściowej, nie nastręcza specjalnych trudności, to w dwóch pozostałych wypadkach zadanie utrudniają niejasne i niekonsekwentnie stosowane przez malarza szczegóły ikonograficzne. Wielką pokusą byłoby przeprowadzenie prostego twierdzenia, iż na plafonie wilanowskim ukazani są protagoniści głównych religii Dalekiego Wschodu, ale przedtem należałoby zadać pytanie o rzeczywisty obraz chińskiego panteonu religijnego, znacznie przecież rozbudowanego i o jego znajomość w środowisku europejskich projektodawców i mecenasów. Trzy nauki (*sanjiao*) stanowiące podstawę synkretycznej doktryny, jaką jest właściwie religia chińska, to konfucjanizm, taoizm i buddyzm. Są to bardziej trzy prądy umysłowe, niż religie, spośród których świeckie aspekty konfucjanizmu, niektórych obrzędów taoistycznych i kultu przodków szczególnie podkreślali i propagowali jezuiti⁵⁷. Obecne na plafonie czwarte przedstawienie, nawiązujące bezpośrednio do ikonografii hinduskiej, sygnalizuje dobrą znajomość starej tradycji włączania subkontynentu indyjskiego w baśniowy obszar Dalekiego Wschodu (owe „trzy Indie” biskupa Jordana).

Spśród autorów badających to wnętrze, jedynie Wojciech Fijałkowski dał zaskakujące, choć jednak ogólne i raczej mylne objaśnienie jego skomplikowanej symboliki⁵⁸. Najnowsze opracowanie traktujące saski Gabinet Chiński w sposób monograficzny poświęca dekoracji sufitowej niespełna stronę i ogranicza się do hasłowej identyfikacji jednej tylko figury – i to w przypisie, bez przeprowadzenia analizy jej formy, symboliki i przekazywanych treści. Autorka zamyka krótkie podsumowanie wskazując na całkowicie europejską redakcję tej wizji „fantastycznego świata indyjsko-chińskich bogów”, odbiegającą od zaplanowanego, ściśle dalekowschodniego schematu dekoracji. Luźno sugeruje, iż wykonawca lakierowanych ściennych panneaux „musiał szybko tchnąć w nie ducha Dalekiego Wschodu”, by zrekompensować fantazyjny charakter malowidła sufitowego i utrzymać wiernie naśladowczy, zamierzony efekt końcowy⁵⁹.

⁵⁷ Zob. Pimpaneau 2001, s. 165.

⁵⁸ „Najbogatszą pod względem artystycznym i najbardziej nawiązującą do tradycji z czasów Jana III była dekoracja Gabinetu Chińskiego, której autor Martin Schnell wykorzystał tematykę i symbolikę chińską. Umieszczone na suficie malowidło przedstawiające feniksy, smoki i postacie ludzkie miało wyrażać, zgodnie z odwieczną symboliką chińską, pomyślną wróżbę dla lat panowania monarchy oraz symbolizować potęgę i siłę króla w walce o utrzymanie władzy i bogactwa. Swoje znaczenie miała także zastosowana w dekoracji gabinetu kolorystyka, gdzie w myśl ikonologicznych znaczeń chińskich kolor czerwony oznaczał radość i wesele, zielony bogactwo, a żółty długowieczność”; Fijałkowski 1997, s. 143–144.

⁵⁹ Kopplin 2005b, s. 134; Kopplin, Kwiatkowska 2006, s. 142.

Monika Kopplin ostrożnie zasugerowała Tarę Janguli (w transkrypcji skt. *Tārā Jāngulī*) – jedno z najstarszych bóstw czczonych w Indiach, strzegące przed jadem węży i leczące ich ukąszenia jako postać przedstawioną w północno-wschodnim narożniku sklepienia (il. XX) jako Tarę Janguli – wszakże bez uzasadnienia tego rozpoznania. Tymczasem trudno jednak uznać uczesanie bogini za odpowiadające formie włosów splecionych na kształt zwojów kobry – będącej jednym z głównych wyznaczników jej ikonografii, a biała szata też nie jest tu argumentem rozstrzygającym. Postać z wilanowskiego plafonu nie nosi w uszach charakterystycznego ornamentu w kształcie zwiniętej kobry – *sarpa-kundala*, ani wężowego naszyjnika *sarpa-mekhala*, nie wspominając o braku symbolicznej żywej kobry towarzyszącej przedstawianej postaci. Jej uczesanie z wplecionymi we włosy sznurami pereł, podobnie jak perły wiszące w uszach, o wiele bardziej nawiązuje do współczesnej mody dworskiej, niż do wzorów orientalnych. W analogicznej, biało-złotej kolorystyce przedstawiane są niekiedy inne żeńskie i wielorękie bóstwa hinduizmu, jak chociażby bogini zdrowia i szczęścia – piękna Lakszmi (skt. *Śrī Lakṣmī*) i Biała Tara zwana Sita Tara⁶⁰. Generalnie Tara (skt. gwiazda), zrodzona z łzy współczującego światu Awalokiteśwary⁶¹, jest jego żeńskim odpowiednikiem, w formie dwudziestu jeden emanacji (m.in. Biała, Zielona i Niebieska Tara, nie mówiąc o wspomnianej Tarze Janguli)⁶². Jako bodhisattwa wyzwolony z samsary, przyjąwszy żeńską postać pozostał w ziemskim królestwie, by pomagać cierpiącym i potrzebującym. Forma ta, zaadoptowana przez buddyzm, podobnie jak chińska Guanyin, jest manifestacją uniwersalnego współczucia, symbolizującą aspekt Macierzyńskiej Ochrony i Miłości. Szczególnym kultem cieszy się w Nepalu, Tybecie i Mongolii (tyb. *sGrol. ma*). W czasach przedbuddyjskich Tara była jedną z inkarnacji bogini Parwati⁶³.

Biała bogini pod każdym względem różni się od trzech pozostałych przedstawień, zarówno formalnie, jak i treściowo. Kojarząc się z wielorękimi bóstwami hinduizmu, utrudnia przyjęcie tezy o zwartym chińskim rodowodzie ikonografii plafonu. Założenie chińskiej genezy tego przedstawienia byłoby jednak możliwe przy przyjęciu go za uproszczony wizerunek wielorękiej formy żeńskiej bodhisattwy

⁶⁰ Na temat Lakszmi i Sita Tary zob.: Kinsley 1988, s. 23–34 i 65–80.

⁶¹ Por. charakterystykę postaci w: Roerich 1925, s. 53–62; Lewandowska-Michalska 2003, s. 64–67. Wspólnym dla wszystkich szkół mahajany przedstawieniem jest tysiãcoręki i tysiãcooki Awalokiteśwara. W innych wizerunkach ma po 14, 42 i wiãcej rãk trzymajãcych rozmaite rytualne przedmioty.

⁶² Szczegółowo na temat Tary i jej ikonografii zob.: Kinsley 1988, s. 165–171. Por. analizã tanki mongolskiej z przedstawieniem Białej Tary i wszystkich jej manifestacji w: Lewandowska-Michalska 2003, s. 86–91 (tam szersza bibliografia).

⁶³ Zarówno Lakszmi, Parwati, Durga, Tara i wiele innych sã w hinduskiej kosmologii manifestacjami Ńakti – żeńskiej energii i siły kosmicznej, która stwarza i podtrzymuje w Ńyciowym cyklu widzialny Ńwiat. Jej witalny i kreatywny potencjał pomaga w osiãgniãciu buddyjskiego oŃwiecenia i wyzwolenia.

zczonego w Chinach pod imieniem Pusy (chin. P'u-Sa, co oznacza po prostu bodhisattwę)⁶⁴, identyfikowanego z Guanyin, a w bliższym nam kręgu kulturowym z Izydą. W tradycji ezoterycznej często przedstawiana w symboliczny sposób, jako Guanyin w białej szacie, „o tysiącu ramion” miłosiernie wyciągniętych w geście pomocy i współczucia do wszystkich cierpiących istot, wpisuje się w model ikonograficzny wielorękich bóstw⁶⁵. Europejski, niezbyt ścisły kontekst Pusy-Guanyin najlepiej oddaje opis Stanisława Kostki Potockiego w „Sztuce u dawnych”, zaczynający się od słów: „Lecz największym z bożyszczów chińskich jest niewiasta, co się zdaje być wizerunkiem natury. Różne dają jej postacie. Niekiedy ma głów cztery, a 40 lub 50 ramion [...]”⁶⁶. Wspólnym aspektem wszystkich tych figuracji jest jednoczesne ucieleśnianie wzorca bogini i Boskiej Matki⁶⁷ (w tantrze hinduistycznej reprezentowanego przez dobroczynną formę wielorękiej Kali Durga, opiekunki ludzi). Kolejnym jej awatarem, będącym jedną z form Awalokiteśwary, a zarazem Guanyin, jest bodhisattwa Maha Cundi (dosł. nieskończenie czysty), inaczej zwany Matką Buddów w buddyzmie tantrycznym⁶⁸, jedno z ważniejszych bóstw w chińskiej i japońskiej tradycji wadźrajany – „diamentowego wozu”. Osiemnaście ramion Maha Cundi symbolizuje Osiemnaście Zręcznych Sposobów, stosowanych przez tantrę przeciw ignorancji w celu przebudzenia wszystkich odczuwających istot. Sposoby te przedstawione są za pomocą różnych instrumentów dharmy trzymany w dłoniach bogini. Estetyce buddyjskiej obce jest europejskie pojęcie sztuki, a wszystkie jej elementy o skomplikowanym poziomie znaczeń symbolicznych podporządkowane są jednemu nadrzędnemu celowi, jakim jest przekaz oświecenia. W tym kontekście wizerunki Maha Cundi, Pusy, Tary czy Guanyin o wspólnym ikonograficznym rodowodzie przedstawiają „wizyjne doświadczenia istot, które urzeczywistniły naturę umysłu, czyli buddów i bodhisattwów”⁶⁹. W żaden sposób nie odwołując się do fizycznego poziomu bytu, formy te są jedynie wizualizacją aspektów oświecenia.

⁶⁴ Niektóre opracowania podają, iż mianem P'u-Sa określa się w Chinach triadę bodhisattwów – Mandżuśriego, (chin. Wēn Shu), Samantabhadrę (chin. P'u Hsien) i Awalokiteśwarę, czyli Guanyin.

⁶⁵ Szerzej o ikonografii tego bodhisattwy zob.: kat. wystawy, Taipei 2000.

⁶⁶ Potocki 1992, t. 1, s. 140–141.

⁶⁷ Lewandowska-Michalska 2003, s. 28, *passim*. Charakterystycznym zjawiskiem dla buddyzmu tantrycznego jest rozwinięty kult bóstw żeńskich. Ma on swe początki w hinduistycznym kulcie śakti. O żeńskich przedstawieniach w tybetańskiej sztuce buddyjskiej zob. m.in.: Roerich 1925, s. 65–72.

⁶⁸ Podobnie określa się reprezentującą matczyzny aspekt współczucia Białą Tarę, szczególnie popularną w buddyzmie tybetańskim.

⁶⁹ Cyt. za: Lewandowska-Michalska 2003, s. 28. Na marginesie rozważań o estetyce buddyjskiej autorka wskazuje na niekonceptualny charakter i hermeneutyczną funkcję przedstawień tantrycznych: tamże, s. 27–33.

Właśnie żeńska forma tantryczna Maha Cundi została uwieczniona w *China Illustrata* Kirchera jako „Typus Pussae seu Cybelis aut Isidis Sinensium”⁷⁰ (il. 51). Poszukiwanie źródeł cywilizacji chińskiej w kulturze starożytnego Egiptu było utopijną ideą Athanasiusa Kirchera, wskazującego na pokrewieństwo ideowo-formalne piktograficznego pisma chińskiego z egipskimi hieroglifami (kircheriańskie ekstatyczne podróże w czasie i przestrzeni wiodły od Chin do Ameryki Środkowej, z każdorazowym przystankiem w Egipcie, mitycznym praźródle wszelkich cywilizacji)⁷¹. Dwudziestoletnie badania nad dorobkiem cywilizacji egipskiej zaowocowały najważniejszym dziełem w dorobku uniwersalnego uczonego, trzytomową publikacją *Oedipus Aegyptiacus* (Romae 1652–1654)⁷². Na zasadzie głoszonego pokrewieństwa kulturowego i skądinąd słusznej interpretacji sfery manifestacji bóstwa, w analizowanej rycinie Kircher połączył obrazy Izydy, Kybele i Pusy w archetypiczny wizerunek Wielkiej Matki. Podobnie zasymilował postacie Mojżesza, Hermesa Trismegistosa i Konfucjusza w *Edypie egipskim* oraz Amidę-Harpokratesa tamże (il. ff) (jako „Amida Numen Iapon parallellum Harpocrati” w t. 1. na s. 402) i w *China Illustrata* (il. gg) (ten sam schemat postaci siedzącej na kwiecie lotosu wyłaniającym się z morza zamieścił jako „Idolum Pussae sub alia forma” na s. 140). Z racji egzotyizmu wizji przedstawienie to cieszyło się dużą popularnością, o czym świadczą kolejne reprodukcje tej ryciny w innych dziełach⁷³. Wobec braku, jak dotąd, w literaturze tematu rozpoznania pierwowzoru i opracowania miedziorytu Kirchera, autorka przywołała na użytek niniejszej pracy siedemnastowieczny anonimowy zwój z Muzeum Pałacowego w Taipei, o wspólnej dla chińskich wizerunków Maha Cundi ikonografii (il. 52). Jednym z nich z pewnością posłużył się autor rysunku do miedziorytu w *China Illustrata*⁷⁴. Będącą wyraźnym nawiązaniem do wspomnianej ikonografii tantrycznej podobną hinduskiego sześciopiętowego bóstwa zamieścił już w swoim standardowym

⁷⁰ Kircher 1667, il. Kk, s. 141.

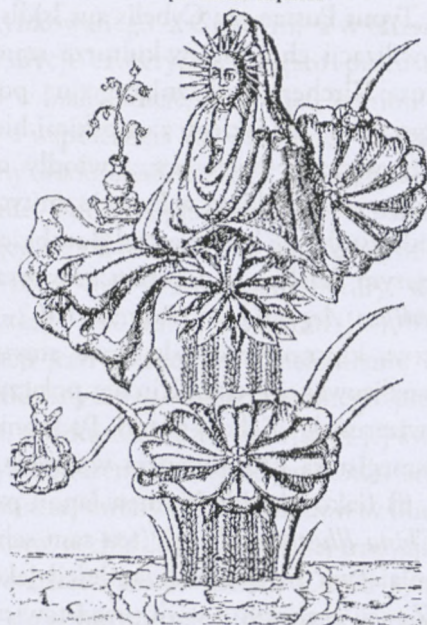
⁷¹ Kircher, *Iter exstaticum*, Roma 1660–1655.

⁷² Niestety, zgłębianie ezoterycznego przekazu tradycji egipskiej, jaki zawierać miała słynna *Mensa Isiaca*, miedziana tablica z rysunkami i hieroglifami z kolekcji Pietra Bembo (tzw. *Tavola Bembina*, wielokrotnie w XVII w. publikowana, m.in. przez Lorenza Pignorie) nie przyniosło nigdy satysfakcjonujących rezultatów ani samemu Kircherowi, ani jego następcom. Rzeczono egipskie napisy na kultowej tablicy wykonanej dla rzymskiego wyznawcy Izydy z okresu cesarstwa pełniły rolę czysto ornamentalną. O egiptologicznych zainteresowaniach Kirchera, zob.: Szcześniak 1952a i 1952b; Rowland 2000, s. 3–20.

⁷³ Powtarza ją m.in.: Montanus 1669; Erasmus Francisci (Erasmus Finx), *Neu-polirter Geschicht- Kunst- und Sitten-Spiegel ausländischer Völcker, fürnemlich der Sineser, Japaner, Indostaner, Javaner..., Mexikaner... in sechs Büchern*, Nürnberg 1670, plansza XXII.

⁷⁴ Niewykluczone, że był nim Michał Boym. Oprócz jego prac, Kircher korzystał z rysunków przekazanych mu przez innych jezuitów-misjonarzy: Martino Martiniego i Johanna Gruebera.

Amida Numen Iapon
parrallellum Harpocrati



ff. *Amida Numen Iapon parrallellum Harpocrati* (Amida-Harpokrates),
rycina z *Oedipus Egyptiacus* Athanasiusa Kirchera (Romae 1652–1654).



gg. *Idolum Pussae sub alia forma* (schemat postaci Amidy-Harpokratesa),
rycina z *China illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667).



hh. *Podobizna wielorękiego bóstwa, drzeworyt z Le vere e nove imagini de gli Dei Vincenza Cartarięgo (Padua 1615).*

wzorniku Vincenzo Cartari⁷⁵ (il. hh). Interującym i nader ważnym szczegółem tych zeuropeizowanych i fantazyjnych przedstawień jest niekanoniczna liczba sześciu ramion postaci – hinduistyczne i buddyjskie bóstwa mają ich po cztery, osiem, bądź osiemnaście i więcej (będących wielokrotnością czterech, bądź dziewięciu).

Franciszek Karpiński, opisując złożoną w roku 1783 wizytę u ks. Barbary z Duninów Sanguszkowej w podwarszawskim Szymanowie, wspomina nader ciekawy dla naszych rozważań przedmiot: „Tam między osobliwościami w gabinecie ciekawości pokazywała mi [księżna] i bałwanek, czyli bożyszczę chińskie z kilką rękami, miedziane i wewnątrz dęte, gdzie w nim były i pisma chińskie (podobno ich modlitwy) schowane. Tej osobliwości dostała od generała moskiewskiego, który wojując z Chińczykami dostał od nich tego bałwanka”⁷⁶. Opis odnosi się oczywiście do figury wielorękiego bóstwa, zapewne złoconego odlewu ze stopu miedzi, tak charakterystycznego dla tantrycznej sztuki tybetańskiej. Analogiczną figurę tego typu przedstawia il. 53. Biorąc pod uwagę ikonografię buddyzmu chińskiego i niezwykle popularność kultu Awalokiteśwary, prawdopo-

⁷⁵ Cartari 1615, t. 2, s. L.

⁷⁶ Karpiński 1987, s. 123–124.

dobne jest, iż figurką widzianą przez Karpińskiego było właśnie żeńskie wcielenie tej postaci, tak w Chinach popularna Guanyin-Pusa⁷⁷. Równie dobrze mógł być to jeden z awatarów szczególnie czczonej w Tybecie hinduskiej Tary, podobnie jak Awalokiteśwara uważanej za emanację Buddy-Amitabhy, a która sama również przeszła do panteonu bóstw chińskich. Przykład ten dowodzi, że podobne wizerunki wielorękich „bożyszczy” musiały być spotykane w europejskich kolekcjach. O tym, że docierały do Europy od dawna, świadczy obecność w porcelanowych zbiorach Augusta Mocnego w Dreźnie figurki Toumu, znakomicie pasującej do poszukiwanych możliwych źródeł ikonograficznych (il. 54). Taoistyczna bogini Gwiazdy Polarnej – Toumu (syn. Doumu), zwana jest Matką Gwiazd, bądź Matką Wielkiego Wozu (siedmiu gwiazd tworzących konstelację inaczej zwaną Wielką Niedźwiedzicą). Osiemnastoręka bogini na ogół jest przedstawiana z trzema oczami na każdej z czterech swych twarzy (zwróconych w kierunkach kardynalnych). Dwoje rąk ma złączonych w modlitewnym geście, w pozostałych trzyma: słońce, księżyc, dzwonek, złotą pieczęć, łuk, topór i inne przedmioty symboliczne. Podobnie jak buddyjscy bodhisattwowie siedzi na ośmiopłatkowym kwiecie lotosu symbolizującym jej oświecony stan. Analogiczne do przywołanej kultowe figurki bogini z białej porcelany, typowe dla wytwórni w Dehua, stanowią dziś rzadką ozdobę muzealnych kolekcji (*Doumu o tysiącu rąk*, Chiny, Dehua, 1700–1720, Musée de Saint-Omer; *The Dipper Mother*, Chiny, dyn. Qing, XVIII w., Asian Art Museum of San Francisco) i atrakcję na rynku antykwarycznym. Toumu zajmuje jedną z najwyższych pozycji w chińskiej hierarchii taoistycznej i przypisuje się jej moc wyzwalania od wszelkiego zła i zmartwień⁷⁸. W taoizmie jest odpowiednikiem buddyjskiej Guanyin. Biała Toumu o wielu ramionach mogłaby być znakomitym pierwowzorem dla figury z plafonu Gabinetu Chińskiego w Wilanowie gdyż, jak podaje autor noty katalogowej, dopiero w 1727 r. przekazano ją z Warszawy do Pałacu Porcelanowego w Dreźnie, co odnotowano w inwentarzu kolekcji⁷⁹. I choć malowidło powstało w kilka lat później, niewykluczone, że schemat postaci był znany twórcom tej dekoracji.

A jednak, pomimo wszystkich tych szeroko zakreślonych analogii, postać widniejąca w narożniku wilanowskiego plafonu nie jest obrazem Tary Janguli, ani też Pusy-Guanyin, ani Toumu-Wielkiej Niedźwiedzicy, ale zeuropeizowanym

⁷⁷ Szerzej o genezie chińskiego wizerunku Guanyin i zmianie płci tego bodhisattwy zob.: Kim 2000.

⁷⁸ Kult jej rozwinął się za czasów dynastii Ming, a słynne świątynie, w których jest czczona, to klasztor Białego Obloku w Pekinie, sanktuarium na górze Tai w prowincji Shandong, na górze Qian w Liaoning i na górze Weibao w prowincji Yunnan. Szerzej o żeńskich bóstwach taoistycznych zob.: *Divine Manifestation of Yin: Female Divinity and Saints* w: kat. wystawy, Chicago 2000 – San Francisco 2001, s. 275–290.

⁷⁹ Zob. kat. wystawy, Warszawa 1997a, kat. VIII 74, s. 248.

wizerunkiem hinduskiej bogini Saraswati (skt. Sarasvatī) – patronki nauki, wiedzy, mowy i muzyki. Na rzecz takiej właśnie interpretacji przemawia suma towarzyszących bogini atrybutów (biały strój, kwiaty, karta papieru, paw), bardziej w tym wypadku przekonywających, niż bardzo słabo podbudowana hipoteza niemieckiej badaczki. Saraswati przedstawiana jest jako urodziwa kobieta o mlecznobiałej cerze, siedząca bądź stojąca na otwartym kwiecie lotosu, zazwyczaj grająca na staroindyjskim szarpanym instrumencie strunowym, zwanym *vīnā* (pol. wina, bina; rodzaj lutni z dwoma korpusami rezonansującymi). Jest – obok Lakshmi i Durgi – jedną z trzech wielkich bogiń hinduizmu, będąc repozytorium kreatywnej energii Brahmy. Podobnie jak Tara, została zaadoptowana z kultury wedyjskiej do buddyjskiego panteonu i przybyła do Państwa Środka poprzez chińskie tłumaczenie Sutry Złotego Blasku, gdzie poświęcono jej cały fragment. Tybetańsko-buddyjską dakinię Yeshey Tsogyel uważa się niekiedy za manifestację Saraswati. Ta ostatnia, w dużej mierze już zapomniana w Chinach, jest jeszcze czczona w Japonii pod imieniem Benzaiten. W wedyjskiej tradycji Indii Saraswati jest personifikacją wiedzy. Łączy się ją z czystością i kreatywnością – zwłaszcza w kontekście zdolności literackich i werbalnych i często wtórnie identyfikuje z Vāc, boginią mowy. Jej imię można tłumaczyć jako: „ktoś, kto daje istotę (sara) naszego własnego ja (sva)”, wskazując na znaczenie bóstwa w procesie samorealizacji. Do tego najwyższego celu człowieka, jakim jest samorealizacja, nawiązuje symbolika trzymanego przez nią kwiatu lotosu, podczas gdy inne ręce bogini wskazują na prowadzącą do tego celu „drogę wiedzy” (symbolizowaną przez księgę) i „drogę oddania” wyznawców, realizowaną poprzez śpiew i muzykę. Kanoniczne wizerunki Saraswati przedstawiają ją z czterema rękami, reprezentującymi cztery aspekty ludzkiej osobowości: umysł (manas), intelekt (buddhi), ego (aharnkar) i uwarunkowaną świadomość (chitta). Ubrana w białe sari, odnoszące się do czystości myśli i intencji, a także do najwyższej wiedzy, jest boginią wdzięku, patronką sztuk, muzyki i poezji. Towarzyszy jej paw, bądź biały łabędź⁸⁰. W wilanowskim przedstawieniu mamy do czynienia ze swobodną trawestacją kanonicznego wizerunku bogini, albowiem tylko jej tantryczna forma ma sześć ramion⁸¹. Jako jedyna postać z malowidła plafonowego siedzi na lotosowym tronie, symbolizującym jej zakorzenienie w prawdzie i najwyższej wiedzy, ale lotos w ręku bogini zastąpiły już inne kwiaty, a księgę – karta papieru, na której spoczywa jej wzrok. Inną ręką gładzi siedzącego obok i gotowego do drogi pawia, w tradycyjnej ikonografii hinduizmu symbolizującego nieprzewidywalne zachowania, jako że jego humory

⁸⁰ Etymologicznie imię Saraswati odnosi się do żywiołu wody, gdyż w pierwotnym znaczeniu była ona personifikacją płynącej z Himalajów świętej rzeki Saraswati. Szerzej o rodowodzie i ikonografii tego bóstwa zob.: Kinsley 1988, s. 10 i 55–64.

⁸¹ Przedstawiana wówczas z trzema twarzami i jasnoczerwoną karnacją prezentuje wojowniczy aspekt bóstwa (Arya Sarasvatī).

mogą się zmieniać pod wpływem pogody. Stąd też bogini podróżuje raczej na łabędziu (nieobecny w naszym przedstawieniu) – oznaczającym umiejętność odróżnienia dobra od zła. Taki wybór ptaka oznacza, że człowiek musi przezwyciężyć lęk, niezdecydowanie i kapryśność, aby zdobyć prawdziwą wiedzę, musi także umieć jej używać dla dobra ogółu. Biały strój postaci został zeuropeizowany, brak jest różańca i instrumentu – winy. Te istotne atrybuty odnoszą się do kontemplacyjnego poznania i konieczności ciągłego strojenia do harmonii wszechświata umysłu każdego poszukiwacza prawdy, któremu patronuje Saraswati. Swoboda interpretacyjna przedstawienia freskowego świadczy o niewątpliwej, aczkolwiek luźnej inspiracji wilanowskiego artysty nieznanym pierwowzorem, być może hinduskim malowidłem, bądź wykonanym z niego przez Europejczyka rysunkiem – powtarzającym formę w ogólnym zarysie, bez zrozumienia bogatych treści ikonograficznych, z pominięciem ważnych szczegółów. W wyobraźni twórcy pierwotna podobizna hinduskiej Sarasvati mogła stopić się z obrazem chińskiej Pusy-Guanyin, być może w wydaniu porcelanowych wizerunków z Dehua, w niespotykaną w skali *chinoiserie* fantastyczną postać białej bogini. W połączeniu z zamierzoną stylizacją, unifikującą przedstawienia figuralne z naszego plafonu dało to egzotyczną wizję przynależną już do drugiego, bardziej fantazjującego okresu *chinoiserie*.

W obu południowych narożnikach wilanowskiego wnętrza umieszczono postaci, których jednoznaczna interpretacja nastęrcza pewne trudności z racji ich podobieństwa. Od strony południowo-wschodniej jest to gestykująca figura brodatego mężczyzny w szerokiej, jasnofioletowej szacie, ozdobionej na piersi tzw. kwadratem mandaryńskim, będącym oznaczeniem cywilnej, bądź wojskowej rangi (il. XXI). Jego lewą rękę uniesioną w górę w geście nauczania, nieco tylko przypominającym mudrę vitaraka (gest debaty Buddy), ciasno opina kontrastowy w kolorze rękaw szaty spodniej. Głowę postaci zdobi czapeczka, będąca czystą fantazją na temat tradycyjnych chińskich nakryć głowy, nawiązująca do czapki urzędnika – *gui*, zazwyczaj czarnej. W naszym przedstawieniu jest ona dwukolorowa, a jej końce wyginają się zawadiacko, w przeciwieństwie do sztywno wyprostowanych „skrzydełek” na głowach Chińczyków. Absolutnie nieczytelna symbolika kwadratu mandaryńskiego zwyczajowo naszywanego na wierzchnie szaty cesarzy i książąt krwi (chin. *gun-fu*), oraz chińskich urzędników i wojskowych (chin. *pu-fu*), według rozbudowanego systemu rang (były to wizerunki zwierząt lądowych i ptaków), uniemożliwia identyfikację społecznej pozycji mężczyzny. Element ten pełni tu czysto dekoracyjną rolę, fantazyjnie umieszczony na niewłaściwej wysokości stroju⁸². Zza prawego boku postaci wyłania się do połowy

⁸² Jest on wyraźnie umocowany za pomocą wąskich pasków i to tuż pod szyją, co nie odpowiada tradycyjnym, naszywanym na piersi i plecach kwadratami (choć zdarzały się i koliste apli-

widoczna małpa, sięgająca po owoce. Za nią widoczny jest wystający fragment przedmiotu przypominającego drzewce z przewieszoną na nim niebieską tkaniną. Charakter postaci, mimo niezbyt czytelnych w tym przypadku wskazówek ikonograficznych skłania do uznania jej za symboliczny wizerunek Konfucjusza – patrona urzędniczej hierarchii w Chinach, inspiratora prawodawstwa i twórcę systemu filozoficznego.

Po stronie południowo-zachodniej mamy pełne spokoju i równowagi przedstawienie starszego mężczyzny, któremu towarzyszy długi, wijący się wąż (il. XXII). Mężczyzna z lekko na bok przechyloną głową wyciąga lewą rękę w tradycyjnym dla europejskiej retoryki geście debaty. Druga ręka, podobnie jak u wyżej opisanej postaci, spoczywa niewidoczna, w fałdach luźnej, ciemnoniebieskiej szaty o szerokich rękawach. Postać ta odwołuje się do popularnej w osiemnastowiecznej ikonografii postaci mędrca chińskiego. *Le sage chinois*, bystry obserwator i komentator europejskiej sceny, którego ustami filozofowie i literaci wygłaszali opinie krytyczne wobec niedoskonałości rodzimych systemów politycznych, etycznych, filozoficznych i społecznych, stał się swoistą figurą emblematyczną zwolenników sinofilii. Jean Baptiste de Boyer markiz d'Argens dedykując swoje *Lettres chinoises* (La Haye, 1755) cieniem Konfucjusza, nazwał go „największym człowiekiem, jakiego wydał świat”, spekulując dalej na temat częstych konwersacji podejmowanych zapewne na tamtym świecie pomiędzy Konfucjuszem a Leibnizem. Nieco później, w szczytowym okresie chinomanii, autor innych „chińskich listów” – Oliver Goldsmith, swą krytykę społeczną włożył w usta fikcyjnego chińskiego filozofa Lien Chi Altangi⁸³. Jednak powyższe konotacje postaci mędrca pojawiły się na dobrą sprawę dopiero od połowy wieku, a w czasach powstania wilanowskiego plafonu nie funkcjonowały jeszcze w świadomości ogółu. Wskazane zatem będzie poszukanie inspiracji możliwych przed 1730 r.

We wcześniejszej ikonografii chińskiej pojawia się podobnie upozowana figura brodatego starca, odzianego w ciemnoniebieską szatę, któremu towarzyszą dwa mityczne zwierzęta – wąż i żółw. Identyfikujemy go jako taoistycznego Nieśmiertelnego z bieguna północnego. Zwany także „Bogiem Północnego Czerpaka”, w alternatywnych wizerunkach ukazywany był z charakterystyczną łysą czaszką i brzoskwinia nieśmiertelności w ręku⁸⁴. Wolfram Eberhard wspomina o jeszcze jednym jego obliczu – Wielkiej Niedźwiedzicy o czerwonej

kacje), powszechnie noszonym od końca dynastii Ming. Szerzej na temat kwadratów mandaryńskich, ich przyporządkowaniu do poszczególnych rang i symbolice, zob.: Dickinson, Wrigglesworth 2000, s. 120–142.

⁸³ *Chinese letters* Goldsmitha, wydawane w latach 1760–1761 na łamach dziennika *The Public Ledger*, weszły w skład zbioru *The Citizen of the World, or Letters of a Chinese Philosopher, living in London, to his Friends in the East* (1762). Na ten temat zob.: Lach 1973–1974, s. 364.

⁸⁴ Eberhard 1996, s. 53–54 i 213.

twarzy⁸⁵. Jego przeciwieństwem jest bóg długowieczności zamieszkujący biegun południowy (gwiazdny „Nieśmiertelny Południowego Bieguna”). Ci dwaj spośród dziewięciu synów bogini Toumu decydują o ludzkich losach, grając w szachy. Skąpa w tym wypadku ilość atrybutów pozwala wskazać na równie prawdopodobne tu wyobrażenie Niebiańskiego Czcigodnego Początku, jednego z trzech najwyższych bogów religijnego taoizmu. Przedstawiony na siedemnastowiecznym jedwabnym zwoju z Klasztoru Białego Obłoku⁸⁶ (il. 55), nosi luźną, szeroką szatę, typową dla wizerunku taoistycznego kapłana, a także konfucjańskiego uczonego, podobnie jak w licznych wyobrażeniach z barwnie glazurowanej kamionki. Taoizm, rozwinięty między II a V w. n.e. w oparciu o wcześniej stworzony system filozoficzny, jako religia zinstytucjonalizowana, zdefiniował kanon i wykształcił własny panteon bóstw podzielony na dwie kategorie, szeroko reprezentowany w sztukach pięknych⁸⁷. Pierwsza to bogowie konstelacji, trzy najczystsze istoty wyłonione spontanicznie z pierwotnych energii na początku świata, których kult skonsolidował się za dynastii Tang. Wolni od przemian, reprezentują mistyczne źródło życia, pierwsze tchnienie i błogosławieństwa zsyłane na niższe rejony taoistycznego nieba. Ci najwyżsi bogowie noszą tytuły „Czcigodnych Niebiańskich”, a nawet wręcz „Cesarzy” – do ich grona dołączył później ojciec taoizmu Laozi⁸⁸ (Lao-tse). W niebiańskim raju mają liczne dwory i zarządzają złożoną hierarchią niższych bóstw, zorganizowaną na wzór ziemskiej hierarchii urzędniczej dworu cesarskiego. Będąc czystym wcieleniem *tao* bogowie ci są abstrakcyjnymi figurami, które określa bardziej ich ranga, niż osobiście przypisana mitologia. Jako, że nie składa się im ofiar, kontakt z nimi możliwy jest jedynie za pośrednictwem kapłanów. Drugą kategorią są istoty ludzkie, które drogą nauki, samodyscypliny, alchemicznej transmutacji lub innych środków oczyściły się ze śmiertelnej niedoskonałości i „wstąpiły do nieba w świetle dnia”, stając się bogami.

Trudna do jednoznacznego zdefiniowania postać z wilanowskiego plafonu może być więc wizerunkiem któregoś z Nieśmiertelnych – w tym deifikowanego Laozi, doskonale wpisującego się w ikonografię mędrca; może też stapać w sobie wspólne dla wskazanych przedstawień cechy postaci, stając się umownym wcieleniem mądrości i porządku *tao*. W tym i poprzednim wizerunku można dostrzec typowe dla synkretycznego przeplatania się religii w Chinach połączenie konfucjańskiego ducha obowiązku z taoistycznym, bezosobowym ładem natury. Zresztą

⁸⁵ Eberhard, s. 87.

⁸⁶ Na temat grupy malowideł z tego najsłynniejszego chińskiego ośrodka religijnego taoizmu, zob.: kat. wystawy, Chicago 2000-San Francisco 2001, s. 228–231.

⁸⁷ Stephen Little, *Taoism and the Arts of China* w: kat. wystawy, Chicago 2000 – San Francisco 2001, s. 13–32.

⁸⁸ *Laozi and the Origins of Taoism* w: kat. wystawy, Chicago 2000 – San Francisco 2001, s. 164–171, 183–184.

ikonografia konfucjańska jest bliska wyobrażeniom bóstw taoistycznych, będąc wypadkową owego synkretyzmu⁸⁹.

Interesującym odwołaniem będzie przypomnienie kircheriańskiej koncepcji zespolenia w jedną figurę postaci Mojżesza, Hermesa Trismegistosa i Konfucjusza, jaką przedstawił autor w *Edypie egipskim*⁹⁰. Siedząca figura Konfucjusza wieńczy szczyt pawilonu chińskiej herbaciarni w Sanssouci (il. 56). Mędrzec trzyma w prawej ręce parasolkę, a w wyciągniętej lewej dobrze widoczny kaduceusz. Ten atrybut Hermesa Trismegistosa wyraźnie wskazuje na znane ówczesnie asocjacje postaci chińskiego filozofa z patronem nauk hermetycznych⁹¹. Choć realizacja pruska jest znacznie późniejsza, nie można wykluczyć podobnych związków w wypadku wilanowskiego przedstawienia, sięgających idei Kirchera. Wówczas jednak daleką sugestią odczytania postaci mędrca jako Konfucjusza-Hermesa byłaby figura węża (pozbawiona wszakże tradycyjnej laski), co pozostaje dość ryzykowną hipotezą. Założenie, że projektodawca plafonu poruszał się biegle w dziele i myśli Kirchera, znając nie tylko *China Illustrata*, ale i *Edypa*, utrwala przekonanie o jego związkach ze środowiskiem jezuickim.

Ostatnia z figur wilanowskiego plafonu, postać medytującego pustelnika, bliska jest ikonografii siedzącego lohana – przedstawianego w szacie mnicha, z wygoloną głową (il. XXIII). *Luohan* to tzw. młodszy Budda, identyfikowany z *arhatem*, doskonałym świętym, który osiągnął wyzwolenie z cyklu narodzin i śmierci⁹². Czczone we wszystkich ośrodkach buddyzmu wizerunki arhatów, lohanów i buddów (najczęstsze jednak w sztuce Chin i Japonii), jako stałe składowe religijnej ikonografii doczekały się skonwencjonalizowanej typizacji. W oczach przybyszów z Zachodu istniejące jednak pomiędzy nimi różnice ikonograficzne były mało uchwytnie. Inspiracją wilanowskiego przedstawienia mógłby być wizerunek Amitaby siedzącego na kwiecie róży i otoczonego nimbem (il. ii) z traktatu *Vere e nove imagini de gli Dei delli Antichi* (Cartari 1615). Połączone w jednej rycinie (plansza XXXII, t. II) wizerunki przedstawiają po lewej Harpokratesa siedzącego na kwiecie lotosu, z towarzyszącym mu lwem i ciałami niebieskimi, po prawej Buddę Amitabę. Podobiznę Harpokratesa w podobnym ujęciu

⁸⁹ O kultach i religiach Chin, por.: Pimpaneau 2002, s. 155–182.

⁹⁰ Zob. s. 197, przyp. 72. To kontrowersyjne dzieło Kirchera pozostaje przykładem synkretycznej postawy myślowej tak typowej dla późnego renesansu, a jednocześnie, przez swą ekstrawagancję wyobraźni jest reprezentatywne dla nowożytnego modelu uczonego składającego się ku naukom hermetycznym. Mimo, iż spotkało się z ostrą krytyką w środowisku jezuickim, wywarło spore wrażenie na zagranicznych korespondentach uczonego polihistora.

⁹¹ Giersberg, Nicht, Dreger 1993, s. 53–55.

⁹² Jest to celem praktyki therawady, w przeciwieństwie do stanu bodhisattwy w praktykach mahajany (ten ostatni, inaczej mówiąc – „współczujący”, mogąc w każdej chwili osiągnąć nirwanę, czyli urzeczywistnić stan buddy, pozostaje w samsarze pomagając w wyzwoleniu wszystkich istot), zob.: Lewandowska-Michalska 2003, s. 69.



ii. *Budda-Amitaba*, drzeworyt z *Le vere e nove imagini de gli Dei* Vincenza Cartariego (Padua 1615).

powtórzył również, jak wiadomo, kilkakrotnie Kircher (*Oedipus Aegyptiacus, China Illustrata*)⁹³. Vincenzo Cartari, starając się możliwie najwierniej oddać podobizny obcych kulturowo bóstw i ich niezrozumiałą symbolikę, siłą rzeczy musiał dokonać pewnych uproszczeń i bardzo często kompilacji różnych wizerunków, jakimi dysponował. Stąd niekonwencjonalne niekiedy elementy składowe, takie jak obcy buddyjskiej tradycji kwiat róży we wspomnianym wizerunku, a będący w tym wypadku swobodną trawestacją kwiatu lotosu, czy niekoniecznie typowe pozy przedstawianych postaci. Niemniej, trudno przecenić rolę tego dzieła w kształtowaniu się w siedemnastym wieku europejskich wyobrażeń o figuracji licznych pozachrześcijańskich panteonów religijnych.

Zarówno płomienny, złoty nimb otaczający ogoloną głowę postaci⁹⁴, jak i towarzyszące mu atrybuty wskazują w tym wypadku na osobę Buddy Gautamy. Odziany w jasnoniebieską luźną szatę, spowijającą go na kształt mnisiej opończy, wskazuje prawą ręką na symboliczną maskę lwa na piersiach. W lewej, opuszczonej w dół dłoni trzyma wąski, podłużny przedmiot. Zza prawego boku postaci wyłania się widoczny do połowy żuraw, ptak nieśmiertelnych. W tej konfiguracji Budda nie siedzi na kwiecie lotosu, ale na złocistym wieńcu. Istotnym dla ikonografii przywołanej postaci jest wizerunek mocno stylizowanej lwiej głowy. Kanon palijski

⁹³ Por. przyp. 463.

⁹⁴ Nimb i aureola, powszechnie występując w ikonografii wschodnich religii, mają jednak nieco inne formy, aniżeli przyjęte w sztuce chrześcijańskiej. Otaczają one jasnym, promiennym tłem głowy buddyjskich świętych i samego Buddy, oraz taoistycznych mędrców.

świętych tekstów buddyjskich często porównuje samego Oświeconego do króla zwierząt, a jednym z jego określeń jest imię Śakjasiha – lew klanu Śakjów (jako Budda Śakjamuni jest przedstawiany siedzący na lwim tronie). Z kolei Budda sam opisał swoje głoszenie dharma jako „ryk lwa”; do tego głosu – jak i do grzmotu gromu – porównywana jest nauka mahajany. Mimo, iż lew Buddy wywodził się z Indii, jego atrybuty wykreowano w najpełniejszy sposób w Chinach, Tybecie i Japonii. Łączący w sobie lwią siłę i psią wierność, buddyjski lew-pies został stałym elementem ikonograficznym w sztuce tych krajów, nazywany w Chinach *fo* (mandż. *fu* – szczęście), a w Japonii *karashishi* (dosłownie: chiński lew)⁹⁵. Para takich zwierząt, ucieleśniając dychotomię świata i zasadę jin-jang, strzeże wrót nie tylko każdej buddyjskiej świątyni, ale obszernych dziedzińców i pałaców, a w Chinach także cesarskich grobowców⁹⁶. Jako ilustracja niech posłuży przykład takiej cennej pary lwów Fo z kolekcji wilanowskiej – il. 57. Podłużny przedmiot w ręku postaci z wilanowskiego plafonu może być artystyczną, a zarazem mocno uproszczoną interpretacją królewskiego berła *joo-i*, pierwotnie uznawanego za różdżkę spełniającą wszystkie życzenia, symbolu władzy i siły (chin. *ruyi*), z którym niekiedy przedstawiany jest Budda. W mniej lub bardziej stylizowanym kształcie grzyba *lingzhi*, w mniemaniu taoistów obdarzającego nieśmiertelnością, *ruyi* stanowiło nie tylko atrybut władcy, ale także od czasów dynastii Qing ulubiony oficjalny prezent cesarski⁹⁷. Oba wspomniane zwierzęta, lew i żuraw, są obok małpy i krokodyla jednymi z głównych inkarnacji Gautamy (spośród 136 poprzednich wcieleń zwierzęcych). Mimo tych czytelnych wskazań na osobę Oświeconego nie wszystkie szczegóły ikonograficzne odpowiadają przywołanej postaci. I tak, przykładowo, na mnisi sposób ogolona głowa nie odpowiada klasycznym wizerunkom Buddy przedstawianego z włosami upiętymi na czubku głowy w węzeł; jasne szaty siedzącej postaci są luźną sugestią stroju buddyjskich mnichów (o całkiem odmiennej kolorystyce), brak chociażby jednego z ośmiu klasycznych symboli religijnych⁹⁸ (o ile nie jest nim częściowo tylko

⁹⁵ Kat. wystawy, Warszawa 1996, s. 17; Fang 2004, s. 114–115.

⁹⁶ Ich całkiem ziemską egzystencją przejawiała się w powstaniu trzech ras psów przypominających mityczne zwierzę – przede wszystkim Shih-Tsu, ale również chińskiego pekińczyka i tybetańskiego Lhasa Apso. Symbolika buddyjskich lwów-psów ma związek z popularnością rasy Shih-Tzu (chin. *Ab-bah Go*). Te ostatnie miały otrzymać błogosławieństwo Buddy na pamiątkę bohaterskiej przemiany jego czworonożnego towarzysza w ryczącego lwa podczas napadu rzeźmieszków na wędrującego Nauczyciela. O historii mitycznych lwów-psów i bardziej kynologicznych zagadnieniach zob.: Mitchell 1991.

⁹⁷ Fang 2004, s. 164–165. Wizerunek podobnego prezentu, podarowanego przez Qianlonga angielskiej ambasadzie Macartneya, zamieszcza: Staunton 1797.

⁹⁸ Do buddyjskich Ośmiu Symboli Dobrej Fortuny należą: parasol, złote ryby, waza skarbów, lotos, prawoskrętna koncha muszli, niekończący się węzeł, zwycięska chorągiew i koło; Lewandowska-Michalska 2003, s. 108–114; Fang 2004, s. 67–68.

widoczny fragment ryby z otwartym pyskiem, wyłaniającej się z lewej strony kolistej podstawy), godna odnotowania pozostaje nieobecność różańca i siedziska w formie kwiatu lotosu⁹⁹, zastąpionego złotym wieńcem. Dłonie postaci nie wykonują żadnego ze znanych gestów Buddy. Natomiast zaczerpnięte z tradycyjnej ikonografii wspomniane wcześniej atrybuty zostały w wilanowskim malowidle poddane typowej dla całego dzieła stylizacji, a zarazem europeizacji. Złociste płomienie otaczające uniesioną głowę Gautamy są przywołaniem buddyjskiego nimbu – uniwersalnego symbolu świętości, w którym malowane niekiedy złotą farbą faliste promienie oznaczają emanację duchowej siły¹⁰⁰. Postać lwa została zasugerowana niespotykaną w żadnym wizerunku Buddy maską na piersiach, na którą figura wyraźnie wskazuje, czyniąc gest zbliżony nieco do mudry tarjani (znak przestrogi, ostrzeżenia). Takie odczytanie nie świadczy jednak o świadomym posłużeniu się przez malarza buddyjskim językiem mudr¹⁰¹, niemożliwym nie tylko w tej fazie *chinoiserie*, ale o czysto fantastycznym charakterze przedstawienia.

Oprócz figur protagonistów w narożnikach, w wilanowskim malowidle pojawiają się inne dalekowschodnie motywy. Figury bajecznych smoków trzymających w pyskach okrągłą kadzielnicę są wyraźnym nawiązaniem do typowego w sztuce chińskiej tematu smoków bawiących się w przestworzach perłą¹⁰². Inne wyobrażone tu zwierzęta również zaczerpnięte zostały z chińskiego bestiariusza. Żółwie podtrzymujące czerwone, lakowane kolumny są dobrze znanym w Chinach symbolem długowieczności. Podobnie znaczenia symboliczne mają feniksy krążące w kole podniebnego baldachimu, żuraw i paw towarzyszące Buddzie oraz Saraswati, wąż uosabiający mądrość Laozi i zawsze skora do psot małpa, kradnąca owoce u boku Konfucjusza. Obecność tej ostatniej może nawiązywać do popularnej postaci Króla Małp, bohatera *Wędrowniki na Zachód* Wu Cheng'ena, najsłynniejszej chińskiej powieści o tematyce fantastyczno-mitologicznej, powstałej ok. 1580 r. Motyw małpy sięgającej po owoce znaleźć można w grafice europejskiej tego czasu (il. jj), oraz w jakże charakterystycznych dekoracjach typu *singeries*. Ich asocjacja z nurtem osiemnastowiecznej mody chińskiej ma o wiele więcej niuansów i podtekstów, niż by się mogło zdawać patrząc na te humorystyczne z reguły scenki. Głębszy, filozoficzno-socjologiczny kontekst *singeries* wymaga szerszej dygresji, wykraczającej poza ramy zagadnienia nakreślone przez autorkę¹⁰³.

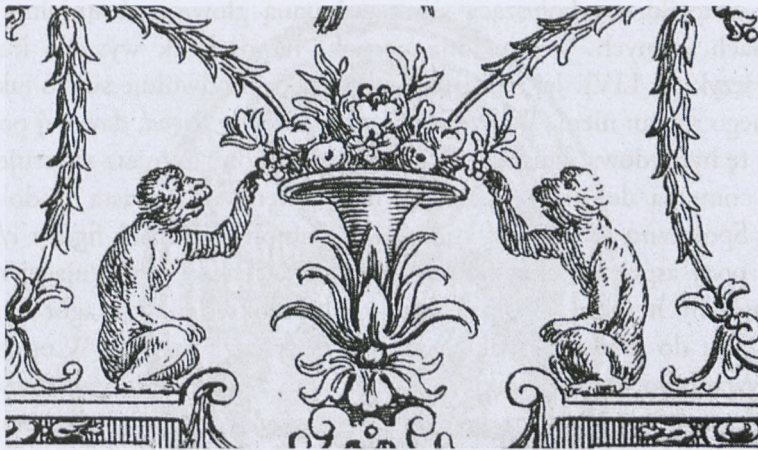
⁹⁹ O tej symbolice zob.: Lewandowska-Michalska 2003, s. 111–112.

¹⁰⁰ Oprócz kolistego nimbu otaczającego głowy buddów, samego Gautamy, arhatów, bodhisattwów oraz bóstw hinduistycznych, dodatkowy, większy i zróżnicowany kolorystycznie nimb spowija ciała przedstawianych postaci.

¹⁰¹ Lewandowska-Michalska 2003, s. 31, przyp. 29.

¹⁰² Choć równie dobrze może chodzić o walkę toczoną w niebiańskiej przestrzeni o perłę, czyli o supremację (chin. *szuang-long t'iang czu*); zob. Żbikowski 1990, s. 81.

¹⁰³ Zob.: Roscoe 1981.



jj. *Małpy sięgające po owoce*, fragm. ryciny z wzornika P. P. Bacqueville'a
Livre d'Ornements propre... z ok. 1720 r.

Wszakże przywołanie figury małpy w wilanowskim malowidle nie zdaje się wprowadzać owych podtekstów.

Ważnym elementem tej zaskakująco symetrycznej kompozycji są owe cztery przedstawienia figuralne o wymowie symbolicznej, naśladujące wyobrażenia tzw. „pagodów”. Europejskie fizjonomie postaci w orientalnych kostiumach i towarzyszące im rekwizyty bardziej zbliżają je do teatralnych protagonistów, niż oddają w dokumentalny sposób dalekowschodnią rzeczywistość. Gestykulacja postaci, mimo odległego nawiązania do języka mudr, również pozostaje w kręgu barokowej retoryki gestu.

Pierwowzorem europejskiego magota, którego niezapomnianą wersję stworzyła miśnieńska wytwórnia porcelany, były wizerunki brzuchatego i uśmiechniętego Buddy Maitrei¹⁰⁴, które przywołuje il. 58 (chin. Dadu Mile, Mile-fo), spopularyzowane w ikonografii buddyjskiej i sintoistycznej przez siedzące postaci chińskich i japońskich bogów szczęścia Budai i Hotei (il. 59). Dość szybko pierwotne kultowe wizerunki mnicha Budai He-shang (Putai, Hotei), z początku wiernie powtarzane w kamionce i porcelanie Böttgera, uległy daleko idącym i znamienym przekształceniom w duchu rokokowej *chinoiserie* pod ręką utalentowanego Kändlera. Jego nadzwyczaj popularny model magota stanowi do dziś właściwie kwintesencję europejskiej *chinoiserie*, w której fantazja i komizm królowały na zmianę z burleską. Siedząca, brzuchata postać – kobieta lub mężczyzna – o półnagim niekiedy torsie, ruchomych dłoniach i malutkich stópkach odzianych

¹⁰⁴ Maitreja to Budda Przyszłości, w chińskiej i japońskiej sztuce buddyjskiej wyobrażany z nie mającym nic wspólnego z obżarstwem wydatnym brzuchem, mogącym pomieścić wszelkie zło i cierpienie świata i z szerokim uśmiechem, którym wita każdego.

w modne trzewiki ma kołyszącą się, roześmianą głowę o absurdalnie długich małżowinach usznych. Wprawiona w ruch, na dodatek wysuwa ku uciesze ruchomy język (il. LIV). Jej nazwa w wielu językach odwołuje się do tak charakterystycznego ruchu: niem. *Wackelpagode*, ang. *nodding pagod*, dawniej pol. *kiwon*. Zdobiący tę hybrydową figurę szeroki, suto marszczony kołnierz sugeruje związek postaci z komedią dell'arte, wskazując na namiętność Augusta II do włoskiej komedii. Społeczno-kulturowy kontekst tej emblematycznej figury *chinoiserie* wykracza poza aspekt atrakcyjnej, towarzyskiej zabawki ogniskującej rozmowy wokół bajecznych Chin. W języku francuskim określenia „magot” używa się w odniesieniu do małej, brzydkiej, strojącej grymasy małpki. W osiemnastym wieku używano go także charakteryzując postaci z ikonografii dalekowschodniej – mitologiczne bóstwa i śmiertelników. „Pagodą” określano nie tylko prawidłowo budowlę o charakterze świątynnym w krajach „Indusów”, ale i figury czczonych w niej bóstw, jak podaje Diderot w *Encyklopedii* (1765). Z tej perspektywy europejski orientalizm miśnieńskiego magota może być postrzegany jako forma oswojenia obcej kultury, ale także za sprawą manipulacji nadającej mu rys komizmu i zmieniającej jego sferę znaczeniową, jako chęć sprawowania kontroli nad niezrozumiałymi aspektami pozaeuropejskich światów¹⁰⁵. Kontrola ta możliwa jest na zasadzie przesunięcia znaczeń, wytworzenia świata alternatywnego, z nieodłącznym aspektem maskarady, o czym niżej. I choć przedstawienia zabawnych, orientalnych figur były kształtowane przez obiegowe stereotypy kulturowe, to ich analiza wyjawia właściwy podtekst – celem jest określenie tożsamości widza, bądź ich właściciela, a nie wyabstrahowanych z pierwotnego kontekstu postaci chińskich lub japońskich. Te popularne, orientalizujące figury porcelanowe pełniły istotną rolę w konstruowaniu osiemnastowiecznych pojęć „siebie” i „obcego”¹⁰⁶. Jednym z pierwszych przykładów zastosowania tak pojętego egzotyizmu we wnętrzach jest magot zdobiący ścianę w *Śniadaniu* Bouchera z 1739 r.

Sylwetki siedzących orientalnych postaci dobrze znane są z ilustrowanych wczesnych publikacji podróżniczych, np. *Audiencja japońskiego władcy* (Montanus 1669 r.); postać ze strony tytułowej 2-giej i 3-ciej części niemieckiego wydania *Gedenkwaerdig Bedreyf* – il. 60 i z ryciny *Kult idola Sechio* (Dapper 1670 r.); *Portret starego wicekróla* z ryciny u Nieuhoffa – il. 61 (wyd. holenderskie 1693 r.); *Szlachetny pan Kiakuli w swoim domu*, Engelbrecht 1719 r. Postaci brzuchatych i długouchych buddów odnaleźć można w malowanej dekoracji sklepienia Pokoju Japońskiego w berlińskim Charlottenburgu (1710 r.), zainspirowanej rycinami z *Gedenkwaerdige gesantschappen* Montanusa¹⁰⁷, oraz ornamentami Paula

¹⁰⁵ Por. rozdział 4.1, s. 23–24, 30.

¹⁰⁶ Szerzej na ten temat, zob.: Kisluk-Grosheide 2002.

¹⁰⁷ Kat. wystawy, Berlin 1973, s. 210–211, kat. J 13, il. J 13.



kk. *Magot*, fragm. ryciny z wzornika P. P. Bacqueville'a
Livre d'Ornements propre... z ok. 1720 r.

Deckera Starszego i Daniela Marota. Pierre P. Bacqueville również umieścił siedzące „pagody” na kartach modnych ornamentów w swym wzorniku (il. kk).

Schemat siedzącej, charakterystycznej figury „brzydala”, o którego europejskiej genezie tak obcej chińskiej mentalności pisze przekonująco Situ Shuang¹⁰⁸, został upowszechniony m.in. dzięki egzotycznym przebraniom, specjalnie projektowanym przez dworskich artystów na okoliczność królewskich *divertissements* i baletów. W pałacowych baletach o skomplikowanej choreografii, odtwarzających hierarchiczną strukturę władzy, której centralnym punktem była zawsze osoba monarchy, chętnie posługiwano się symboliką i egzotyką.

W szczególnie barwne taneczne maskarady obfitował francuski karnawał w roku 1700, zainaugurowany przed królem w Marly przez spektakularną maskaradę *Le Roy de la Chine* do muzyki André I Danicana Philidora Starszego¹⁰⁹. Spośród wykonanych wówczas projektów Jeana Béraina Młodszego na szczególną uwagę zasługuje rysunek piórkami, lawowanymi tuszem i akwarelami, przedstawiający śpiewaka Jacques'a Bastarona „dans le costume de Pagaude assis sur son Palanquin” (il. XXIV). Pojawienie się na scenie Bastarona poprzedzała orszak trzydziestu Chińczyków, których kostiumy również były dziełem Béraina (il. XXV).

¹⁰⁸ Situ Shuang, *Le Magot de Chine* w: Shuang 2001, s. 79–81.

¹⁰⁹ Zob.: rozdział 5.2. niniejszej książki, s. 121–122, przyp. 69.

Analogiczne, siedzące figury „pagodów” wprowadził bardzo wcześnie do schematu dekoracji wnętrza w Pagodenburgu (1718–1719) Johann Anton Gump (il. 62 i 63)¹¹⁰, wzorując się na kompozycjach Antoine’a Watteau, o których będzie mowa dalej. Dekorator wykazał się tym samym świetną znajomością najnowszych paryskich trendów mody chińskiej. Podobnie doskonałym rozeznaniem odznaczał się Joseph Pascal Moretti – autor malowideł w typie *chinoiserie* zdobiących boazerię w elektorskiej kuchni w Amalienburgu (il. 64). O trwałości podobnej asocjacji nazwy „pagody”, a zarazem czerpaniu z najlepszych wzorów świadczy projekt stroju z 1914 r. pod takim właśnie tytułem, autorstwa Etienne Driana (1885–1961), z serii *Costumes Parisiennes* (il. XXVII). Wywodzące się z wersalskiej tradycji balów i maskarad przedstawienia o charakterze *déguisement* zawładnęły europejską *chinoiserie* w pierwszej ćwierci XVIII w., znajdując swe apogeum w idyllicznych „scenach chińskich”, wychodzących spod pędzla François Bouchera w latach 30. i 40. osiemnastego stulecia¹¹¹. Impuls tej rokokowej maskaradzie dał już wcześniej Antoine Watteau w znakomitym cyklu trzydziestu malarskich *panneaux* dekorujących niewielką rezydencję La Muette – dawny pawilon myśliwski na skraju Lasku Bulońskiego należący do ministra skarbu Josepha Jean Baptiste Fleuriau d’Armenonville, w którego posiadaniu znajdował się do 1716 r.¹¹² Wielokrotne przebudowy, z których pierwszą zakończono już w 1737 r., zatarły całkowicie ślad po kompozycjach Watteau, powstałych w latach 1709–1712¹¹³. Seria ta, pod nazwą *Figures chinoises et tartares* (il. II), była pierwszą większą osiemnastowieczną realizacją w typie *chinoiserie*, o której pamięć przechowały wersje miedziorytnicze autorstwa François Bouchera, Étienne Jeurata i Michela Auberta (Boucher 1731 r.)¹¹⁴. Watteau, obdarzając swoje postaci zdumiewającym autentyzmem i nader konkretnymi imionami (np. *Huó Nu ou Musicienne Chinoise* (il. mm), *Nikou femme Bonze ou Religieuse Chinoise* (il. nn), czy *La Déesse Thvo Chvu dans l’Isle de Hainane*) z całą pewnością korzystał z ilustrowanych relacji misjonarskich, tak licznie wydawanych na przełomie wieków¹¹⁵. Mimo to fizjonomia

¹¹⁰ Niestety, freski w Pagodenburgu były wielokrotnie przemalowane; obecna dekoracja malarska plafonów jest w większości wierną rekonstrukcją pierwowzorów, powstała po 1871 r. Szytych Watteau przedstawiający siedzącą postać chińską, zatytułowany *Divinité chinois*, z ok. 1710 r. zamieszcza: Kiby, s. 264, il. 46. *O maison des Indes* Maksymiliana Emanuela, jakim był Pagodenburg, zob. rozdz. 5.5., s. 114.

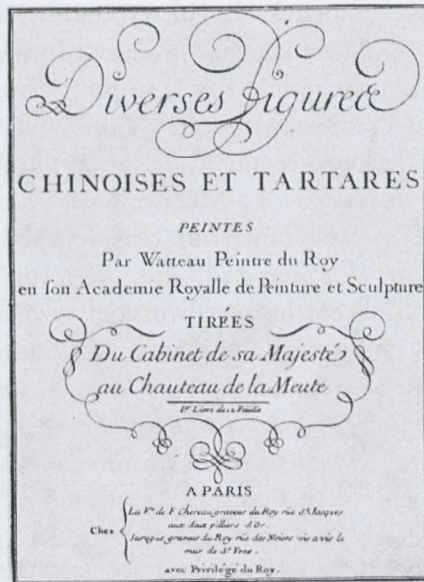
¹¹¹ Na inspirację niektórych kompozycji Bouchera rycinami z dzieła A. Montanusa, oraz drzeworytniczymi ilustracjami Jiao Bingzhena do słynnego traktatu *Gengzhitu – Księgi ryżu i jedwabiu* (zob. reprint: Kangxi, Bingzhen 2003) zwrócił uwagę: Stein 1996, s. 600–602.

¹¹² Na ten temat zob. artykuł monograficzny: Eidelberg, Gopin 1997.

¹¹³ O licznych kontrowersjach wokół datowania tych prac: Eidelberg, Gopin 1997, s. 24–27.

¹¹⁴ O cyklu graficznym wg Watteau zob.: Börsch-Supan 1973a, s. 282–284.

¹¹⁵ Szerzej na ten temat, zob.: Shuang 2001, s. 11–17. Poprawność Watteau w tej mierze podważa: Eidelberg, Gopin 1997, s. 36–37.



II. *Figures chinoises et tartares*, strona tytułowa zbioru rycin François Bouchera, Étienne Jeaurata i Michela Auberta wg kompozycji Antoine'a Watteau (Paris 1731).



mm. *Huó Nu ou Musicienne Chinoise*, rycina Étienne Jeaurata wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares*, (Paris 1731).



nn. *Nikou femme Bonze ou Religieuse Chinoise*, rycina François Bouchera wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares*, (Paris 1731).

jego bonzów, taoistycznych mniszek i bogiń wyposażonych w chińskie akcesoria – parasole, wachlarze i słomkowe kapelusze, nie odbiegała od fizjonomii postaci z *fêtes galantes*¹¹⁶. Na bliskowschodnie źródła inspiracji malarza wskazała Phoebe Scott, dowodząc zbieżności przedstawienia na rycinie Jeurata *Huó Nu, Musicienne Chinoise* ze scenami z tureckiego seraju¹¹⁷. Autorka poruszyła istotną rolę schematu dekoracji w typie *chinoiserie* z *La Muette* w kontekście dyskursu nad pojęciem *honnêteté*, trwającym we Francji od czasów publikacji Nicolasa Fareta (*L'Honnête Homme ou l'Art de Plaire à la Cour*, Paris 1630). Wydobyła ona rolę *chinoiserie* jako istotnego akcesorium w dworskiej grze, której regułą stało się w XVIII w. przebranie. Oto bowiem chiński kostium Europejczyka stał się ważną składową arystokratycznej „ambiguous play of identity”. Przesunięcie, jakie nastąpiło w malowidłach Watteau pomiędzy szlachetnie urodzonymi bohaterami zabaw a egzotycznymi postaciami było powtórzeniem mimetycznej gry pojawiającej się w dworskich maskaradach¹¹⁸. Te ostatnie potwierdzały przynależność klasową uczestników poprzez sam akt ich przebrania się. Na ścisły związek tej praktyki z pojęciem *honnêteté* wskazała Julie Anne Plax¹¹⁹. Rosnąca ilość podobnych przedstawień u schyłku panowania Ludwika XIV zbiegła się w czasie ze wzrostem dalekowschodniego importu, czyniąc z egzotyki niejako rzeczywistość alternatywną. Mimetyczne gry francuskiej *nobilitas* odegrały istotną rolę w ukształtowaniu się osiemnastowiecznej *chinoiserie*, jako zjawiska o charakterze nie tylko artystycznym, ale o szerszym społecznym zasięgu.

Europeizacja tej „prowincji rokoka”, jak Chiny nazywali Goncourtowie, skodyfikowała się pod ręką Bouchera, którego damy chińskie, choć wzorowane na rycinach z poprzedniego stulecia, przynależą całkowicie do sztuki francuskiej. Wykreowane przez Watteau pogodne i fantazyjne motywy siedzących pagodów pojawiają się w późniejszych redakcjach tematu jako integralne figury ogniskujące uwagę widza. Pięknym przykładem takiej dekoracji jest rokokowy Gabinet Chiński z ok. połowy XVIII w. na zamku w Czeskim Krumlowie – il. IX. Autorem tego oryginalnego wystroju utrzymanego w duchu modnych kompozycji Hueta i Watteau był František Jakub Prokyš (1713–1791). Stworzony przez francuskiego mistrza chińskiej arabeski i tak chętnie wykorzystywany motyw wachlarza zestawiono tam z malowaną dekoracją imitującą biało-niebieskie flizy, otrzymując wewnątrz pełne świeżości i niekwestionowanego wdzięku.

¹¹⁶ Sullivan 1973, s. 99; Jacobson 1999, s. 68.

¹¹⁷ Scott 2005. Związki osiemnastowiecznych *chinoiseries* i *turqueries* są zbyt ewidentne, by konieczna była tutaj ich szczegółowa analiza, toteż autorka ograniczy się do wskazania poszczególnych przykładów, istotnych dla tematu pracy.

¹¹⁸ Temat Chińczyka jako „obcego” w europejskich grach i maskaradach porusza w artykule: Eide 1998.

¹¹⁹ Plax 2000, s. 126–128.



oo. *Femme Chinoise de Kouei Tchéou*, rycina Michela Auberta wg kompozycji Antoine'a Watteau ze zbioru *Figures chinoises et tartares* (Paris 1731).

Genezy wilanowskiej kompozycji plafonowej należałoby szukać właśnie w nieistniejącej dekoracji zamku La Muette, utrwalonej i rozpowszechnionej w osiemnastowiecznej grafice. Kreśląc „le musée imaginaire” autora wilanowskiego malowidła plafonowego nie sposób pominąć ryciny z kompozycji Watteau zatytułowanej *Idole de la Déesse Ki Mão São dans le Royaume de Mang au Pays de Laos* i wspomnianej wcześniej *La Déesse Thvo Chvu dans l'Isle de Hainane* (il. 65 i 66). W ich malarskich pierwowzorach artysta po raz pierwszy zastosował, chętnie później naśladowany, schemat siedzącej figury i kłęczących przed nią w hołdowniczym geście postaci o stylizowanych orientalnych rysach – tu, o komiczno-maskaradowym charakterze. Postać kłęczącego mężczyzny o spiczastym nakryciu głowy nawiązuje do figur posłów syjamskich z 1686 r. i ich egzotycznych kapeluszy¹²⁰. Zdaniem Hélène Adhémar, oba paneaux pierwotnie należały do deko-

¹²⁰ Börsch-Supan 1973a, s. 283.

racji plafonu gabinetu w La Murette, na co wskazywałyaby ich charakterystyczna dla panoramy kompozycja¹²¹.

Plafon gabinetu saskiego, który jest pierwszym w dziejach *chinoiserie* zachowanym przykładem malarstwa monumentalnego¹²², długo pozostawał oporny wobec prób zgłębienia jego ikonografii, dotąd też żaden z badaczy nie zajął wobec niego bardziej konkretnego stanowiska. Podstawową trudność interpretacyjną i atrybucyjną wilanowskiego malowidła stanowiła zapewne jego ostentacyjna, niespotykana egzotyka. Fantazyjne potraktowanie wyobrażeń dalekowschodnich bóstw wymagało od wykonawcy pewnej biegłości technicznej oraz sporej wyobraźni. Próba interpretacji w najnowszej monografii tego wnętrza ograniczyła się do ogólnikowych i mało oryginalnych stwierdzeń (mimo wzmianki o pawiu towarzyszącym rzekomej Tarze Janguli, brak rozpoznania jego symboliki, będącej właściwą wskazówką ikonograficzną), przy czym autorka nie wysunęła żadnej sugestii co do autorstwa malowidła („unbekannten Hofmaler”)¹²³. Już wcześniej przypuszczano, że mogło być dziełem Johanna Samuela Mocka (1687–1737), który wraz ze współpracownikami ozdabiał na polecenie Augusta II Wettyna pomieszczenia w pałacu wilanowskim¹²⁴. Podobnie jak Schnell, pracował on w różnych królewskich rezydencjach, a w Warszawie działał od 1723 r. Tytuł *Hofmalera* otrzymał w 1731 r. Salę Audiencyjną na Zamku Królewskim w Warszawie zdobiły dwa obrazy Johanna Samuela Mocka przedstawiające kampament pod Wilanowem, wedle inwentarza spisane w 1735 r.¹²⁵ W samym pałacu wilanowskim dobrze zbadana jest jego znakomita realizacja w nieomal sąsiednim pomieszczeniu – Salonie Holenderskim. Plafon Salonu zdobi malowidło z alegorią Gmachu Rzeczypospolitej, powstałe na życzenie króla w latach 1731–1732, strukturalnie będące połączeniem quadratury i panoramy¹²⁶. Z tego właśnie pomieszczenia August II uczynił najważniejszy symbol swego panowania, najbardziej paradne, recepcyjne wnętrze pałacu.

Z działających w Wilanowie malarzy najbardziej wszechstronnym i doświadczonym był Johann Samuel Mock. Autor wilanowskiego fresku musiał być z pewnością artystą dojrzałym i samodzielnym, dobrze zaznajomionym z najnow-

¹²¹ Adhémar, Huyghe 1950, s. 97.

¹²² Przedstawiane dotychczas jako najstarsze malowidło iluzjonistyczne dekorujące kopułę Herbacianego Pawilonu w Sanssouci pędzla Thomasa Hubera powstało dopiero w 1756 r.

¹²³ Kopplin 2005, s. 134 i 2006, s. 142.

¹²⁴ Fijałkowski 1986b, s. 56–58.

¹²⁵ Inwentarz przechowywany w Staatsarchiv Dresden, sygn. Loc. 3603, [I]: *Inventarium über Die Sämtlichen Königl. Schlosse zu Warschau und dasingen Vorrathsgewöben vorhandenen Meubles und Hauss Rath, gefertigt 1735*, s. 6–7. Przytacza: Lileyko 1984, s. 251. O obrazie Mocka „Kampament na polach czerniakowskich w 1732 roku” zob.: Marx 1976/77; kat. wystawy, Warszawa 1997b, kat. VIII 26 i il., s. 272.

¹²⁶ Karpowicz 1997, s. 89–104.

szymi tendencjami dekoracyjnymi i modnymi wzornikami graficznymi. Nie kopiował ich jednak, a w sposób twórczy zinterpretował, umiejętnie łącząc przekaz ikonograficzny z dużą swobodą artystyczną, nadając zarazem malowanym postaciom bardzo indywidualne piętno. Data realizacji wilanowskiego Gabinetu Chińskiego zbiega się z momentem wydania sztychów Bouchera wg kompozycji Watteau. Wcześniej jednak musiały te motywy już funkcjonować w obiegu (być może z przerysów), gdyż przykładowo, schemat klęczącej w hołdowniczym geście postaci został powtórzony kilka lat po powstaniu pierwowzorów Watteau w malowidłach Gumppa w Pagodenburgu (il. 67) co świadczyłoby o natychmiastowej recepcji szybko rozprzestrzeniających się wzorów francuskiej *chinoiserie*. Równie powszechnym zapożyczeniem zdaje się być pewna cecha charakterystyczna dla kompozycji figuralnych Watteau z La Murette, którą zauważyła Adhémar – szaty jego siedzących postaci są niekiedy zadziwiająco bezkształtne, wręcz wydymają się na ciałach i abstrahują od ich anatomii (il. oo, pp, qq, rr, ss). Tu znów możemy posłużyć się przykładem Gumppa, który w swych niewielkich kompozycjach powtórzył dokładnie takie formy. Są one czytelne także w układzie szat czterech pagodów wilanowskich, świadcząc na rzecz znajomości owych francuskich źródeł przez autora malowidła sufitowego. Ożywione kontakty, wymiana i otwarcie na sztukę francuską środowiska artystycznego skupionego wokół dworu saskiego potwierdzają te spostrzeżenia, otwierając drogę hipotezie o świadomym wykorzystaniu pierwowzorów z La Murette w wilanowskim dziele.

Nie wydaje się, żeby można było rozpatrywać autorstwo plafonu w kontekście działalności pozbawionego polotu Poisona, wykonawcy malowideł w Antygabiniecie Królowej (1732 r.), ani Lorenza Rossiego, prezentującego odmienną formułę stylistyczną. Natomiast analiza stylistyczno-porównawcza wykazuje wyraźne pokrewieństwa formalne z zachowanymi pracami Mocka. Twarze kobiece z plafonu w Salonie Holenderskim mają ten sam typ morfologiczny co twarz sześciórękiej bogini z Gabinetu Chińskiego. Najściślejsze jednak podobieństwo do tej ostatniej wykazuje twarz postaci kobiecej siedzącej z prawej strony obrazu *Scena przy kawie* Mocka, z Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 50). Znacznie złagodzoną formę gestykulacji bóstw możemy odnaleźć również w innej parze obrazów Mocka z tego muzeum: *Gra w kości (w mounqalla)* i *Zaloty Murzyna*¹²⁷. Konieczność porównywania zachowanych *turqueries* z *chinoiseries* nie ułatwia zadania, ale też go nie przekreśla. Znakomite sceny Mocka pozostają świadectwem stałej obecności mody *turquerie* na dworze saskim, gdzie do ulubionych zabaw należały wszelkiego rodzaju egzotyczne maskarady¹²⁸. Były ważnym elementem

¹²⁷ Kat. zbiorów, Warszawa 1964, kat. 153, 152 i 154, s. 71–72; kat. wystawy, Warszawa 1997b, kat. XI 13 i il., s. 345.

¹²⁸ Jednym z przejawów królewskich zamilowań do turecczyny była przyboczna gwardia janczarska Augusta II.



pp. Talegrepat, ou religieuse chinoise de Pégov, rycina Étienne Jeurata wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares* (Paris 1731).



qq. Mandarin d'armes du Leaotung, rycina Étienne Jeurata wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares* (Paris 1731).



rr. I Geng ou Médecin chinois, rycina François Bouchera wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares* (Paris 1731).



ss. Lao Gine ou Vieillard chinois, rycina François Bouchera wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares* (Paris 1731).

kultury festynowej dworu drezdeńskiego właściwej czasom Augusta II, przez niego samego przekształconej w skuteczny środek dworskiej autoprezentacji i reprezentacji¹²⁹. Wilanowskim wspomnieniem barwnych parad, balów i karuzelów, prócz niezwykle malowidła na suficie gabinetu chińskiego, pozostał zachowany z tych czasów *Portret damy w stroju à la turque* pędzla nieznanego malarza saskiego, należący ongiś zapewne do tak chętnie tworzonych przez króla „galerii piękności”. Portret ten ozdobił w czasach ks. Izabeli Lubomirskiej odnowione przez nią pokoje mieszkalne na piętrze lewego skrzydła, tuż ponad jej prywatnym apartamentem.

Pozostaje jeszcze pytanie o autorstwo programu tej dekoracji – niezwykle erudycyjnego, przyjmując, że ma on być symbolicznym przywołaniem głównych nurtów filozoficzno-religijnych panujących na obszarach Indii i Chin – specyficznie pojętego Dalekiego Wschodu, lub w innym wypadku – po prostu swobodnej, baśniowej fantazji na tematy orientalne. Niestety, prócz wzmiankowanej korespondencji w sprawie zaległego honorarium wykonawców, nie dysponujemy dziś żadnym dokumentem pozwalającym choćby snuć przypuszczenia na ten temat. Konwersja Augusta II mogła w konsekwencji sprzyjać zwiększeniu jezuickich wpływów na dworze (jezuitom powierzono bowiem wychowanie następcy tronu), a co za tym idzie, korzystaniu z bezpośredniego przekazu wiedzy dotyczącej krajów misyjnych. Zatem pomysł ukazania czterech bóstw w otoczeniu chińskiej symboliki mógł być podsunięty, czy wręcz sprowokowany lekturą coraz częściej ukazujących się fundamentalnych jezuickich opracowań na temat Chin. Nie od rzeczy będzie tu przypomnienie jakże istotnej roli teatru jezuickiego w kształtowaniu formacji kulturowej odbiorców. Po 1716 r. przypada apogeum przedstawień z wykorzystaniem wątków chińskich przez jezuitów. Niemniej, stopień wyrafinowania, szczeble poruszanych skojarzeń i odwołań wykraczają daleko poza standardowe schematy kompozycyjne wykorzystujące najlepsze nawet, ale misjonarskie relacje i świadczą na rzecz koherentnej, samodzielnej i głęboko przemyślanej kreacji artystycznej. Wcześniej już wskazano na inspirującą rolę Mocka w doborze treści dekoracji sąsiadującego bezpośrednio z Gabinetem Chińskim wnętrza dawnej Garderoby Króla¹³⁰. Artysta, doświadczony w tematyce alegorycznej, autor sąsiednich wilanowskich malowideł, mógł więc bez trudu połączyć w kompozycji panoramicznej znane mu orientalne wątki, znakomicie integrując typowy dla pierwszego, naśladowczego okresu mody chińskiej nurt realizowanej w Europie wczesnej ikonografii dalekowschodniej z pełną fantazji i przepychu maskaradowo-teatralną wizją *chinoiserie* drugiego okresu.

¹²⁹ Dirk Syndram, *Sztuka na dworze Augusta Mocnego w Dreźnie* w: kat. wystawy, Warszawa 1997, s. 335–337.

¹³⁰ Malinowska, Mielezko 1984, s. 29.

6.1.5. *Lackkabinett* Augusta II w Wilanowie na tle europejskim

Szybko rozprzestrzeniająca się moda chińska zainicjowała produkcję europejskiej imitacji laki w rozmaitych ośrodkach, zazdrośnie strzegących własnych receptur. Tzw. *Lackkabinetten* zaczęły coraz liczniej powstawać w końcu XVII w., a na przełomie stuleci były już rozpowszechnioną formą architektoniczną. Do najwcześniejszych zachowanych należą wnętrza na zamku Rosenborg w Danii: Gabinet Lakierowany z 1655 r. i sypialnia Chrystiana IV (1667–70), oba w całości pokryte płycinami z imitacji laki, będącymi dziełem Francisa de Bray¹³¹. Nie zachował się, niestety, Holenderski Gabinet Lakowy (zwany też Chińskim) na zamku berlińskim z lat 1689–95, wyłożony płycinami z parawanów koromandelskich (il. 9), natomiast pewne pojęcie o tym specyficznym charakterze dekoracji daje wnętrze Japońskiego Gabinetu w starym Ermitażu w Bayreuth, z płycinami dekorowanymi m.in. ręką samej margrabin Fryderyki Wilhelminy (1739–40)¹³². Wilanowskiemu Gabinetowi Saskiemu najbliższe stylistycznie są dwa wcześniejsze wnętrza: *Indianisches Lackkabinett* w Ludwigsburgu, dzieło Johanna Jakoba Saengera powstałe w latach 1714–1719 (il. 68)¹³³, oraz tzw. *Lackzimmer* w pałacyku *Mon Plaisir* Piotra I w Peterhofie (zwany też Pawilonem Japońskim), z lat 1720–1722 (il. 69)¹³⁴. Analogie pomiędzy tymi gabinetami są czytelne w organizacji płaszczyzn ścian, wyłożonych podłużnymi lakowymi paneau. Przestrzenie pomiędzy płycinami uzupełniają dekoracyjne motywy regencyjne, płaskorzeźby i konsole na porcelanowe naczynia chińskie. Württemberg wskazuje w wypadku tych ściennych dekoracji na silną inspirację wzornikami Daniela Marota, Paula Deckera i Martina Engelbrechta¹³⁵. O ile jednak w Ludwigsburgu i Peterhofie użyto czarnych lakowych paneaux, malowanych w figury i elementy architektoniczne, wzbogacając je dużą ilością złożonej snycerki, to nieco późniejsze rozwiązanie wilanowskie jest o wiele bardziej wyrafinowane. Analogiczna dyspozycja podłużnych płycin z japońskiej laki ujętych w regencyjne obramienia zbliża charakter pomieszczenia z *Mon Plaisir* do gabinetu w Wilanowie, ale przeładowana w barokowym duchu dekoracja tego pierwszego, ciężki ornament i profuzja rzeźbionych konsoli z porcelaną przytłaczają to ciasne wnętrza. Carska fantazja, jaką jest *Mon Plaisir* pozostaje jednak przykładem syntezy odległych od siebie artystycznych środków wyrazu, gdyż oryginalne płyciny z japońskiej laki są uzupełnione ich europejskimi imitacjami wykonanymi przez Iwana Tichanowa i Perfila Fiodorowa. Dotąd raczej

¹³¹ Württemberg 1999, s. 108–111, il. 34 i 35.

¹³² Württemberg 1999, s. 137, il. 63.

¹³³ Kopplin 1998, s. 157–173; Württemberg 1999, s. 153–156, il. 99.

¹³⁴ Württemberg 1999, s. 153, il. 97; Wernowa 2002.

¹³⁵ Württemberg 1999, s. 152. Zob.: Marot 1687–1702; Marot 1703–1712; Decker 1711; Engelbrecht 1719.

unikano takich połączeń, wykorzystując konsekwentnie w dekoracji gabinetów jednorodnie w stylu i technologii panele (poziom siedemnastowiecznych naśladownictw nie wytrzymywał porównania z oryginałami; sytuacja uległa zmianie dopiero na początku XVIII w.). Spośród wczesnych niemieckich Lackkabinetów podobną dyspozycją, wykorzystującą symetryczne panneaux ściennie z imitacji laki w połączeniu ze snycerską dekoracją, odznacza się chiński gabinet w Neue Residenz w Bambergu z lat 1700–1705, dzieło nieznanymi z imienia mistrzów niemieckich bądź holenderskich¹³⁶. W jego regularnym podziale ścian szczególnie widać wpływ modnych wzorników Daniela Marota z przełomu wieków (*Nouvelles cheminées faites en plusieurs endroits d'Hollande* i *Nouvelles cheminées à panneaux de glace à la manière de France*).

Widziany w tej perspektywie gabinet Schnella zadziwia rozmachem i wystawnością założenia, bogactwem form i użytego materiału, gdyż jego imitacja laki *nashiji* pokrywa całe panneaux, tworząc niezwykle, migotliwie złocisty, zaiste baśniowy wystrój tego niewielkiego wnętrza. Lakiernik Schnell nie miał żadnego doświadczenia jako tzw. *cabinetmaker*, ale wywiązał się z postawionego przed nim zadania znakomicie, tworząc jednorodny w charakterze, a zarazem imponujące artystycznie wnętrza. Wnioskując z dotychczasowych badań można założyć, że wilanowski *Lackkabinett* jest kreacją na wskroś oryginalną, nie znajdującą bezpośredniej kontynuacji na gruncie europejskim. Jest on jedną z najciekawszych pod względem formalnym chińskich *folies* Augusta Mocnego. W Wilanowie integralnie potraktowaną dekorację ścian o motywach regencyjnych, wykorzystującą europejską wersję kosztownej japońskiej laki w typie *nashiji*, uzupełnia wysokiej klasy malowidło plafonowe o orientalnej ikonografii. Mnogość użytych symboli, popularnych w sztuce chińskiej, oraz świetna, żywa kolorystyka wyróżnia wilanowski plafon spośród innych realizacji, a jego konsekwentny program ikonograficzny nie ma analogii w znanych malowidłach w typie *chinoiserie*. Obecne w nim przemieszanie motywów indyjskich i chińskich można częściej spotkać we wczesnych siedemnastowiecznych *chinoiseriach*; jest ono przykładem specyficznego wyczucia egzotyki odbiorców. Podobny zabieg możemy zauważyć we freskach Adama Swacha w nawie i na sklepieniu pojezuickiego kościoła św. Franciszka Ksawerego w Krasnymstawie, przedstawiających żywot świętego patrona misji dalekowschodnich. Twarz przedstawionego tam szoguna Iyeasu Tokugawa ma ciemną, zgoła afrykańską karnację, która w zamysle autora ma sugerować egzotykę i dzikość obcych etnicznie ludów¹³⁷.

Wśród obiegowych motywów zdobniczych, takich jak figury smoków i fantastycznych ptaków, w wystroju gabinetu pojawiają się nowe: motyw płonącej

¹³⁶ Württemberg 1999, s. 144–150, il. 82.

¹³⁷ Por. Wasilewska-Dobkowska 2006, s. 121–122.

wazy z podstawą w kształcie potężnej ptasiej łapy – u dołu ściennych panneaux i sąsiadujący z nim wizerunek twarzy ciemnoskórego „egzotycznego dzikusa”. Seledynowa barwa szerszych panneaux przełamuje ciepłą i mocną kolorystykę tego małego wnętrza, w którym barwą tła zewnętrznych wypełnień jest czerwień naśladowująca kolor chińskiej laki, zwana zresztą popularnie „chińską czerwienią”. Obecna jest ona w obramieniach ściennych panneaux, w płaszczyznach obu par drzwi i w bogato zdobionych gzymsach. Żywy błękit nieba w malowidle na sklepieniu jest uzupełniony czerwienią i złotem ścian. Na szczególną uwagę zasługuje nie przeładowana, ale wytworna i elegancka dekoracja snycerska, która nie konkuruje tu z oszalałym przepychem rzadkiej w takiej skali laki *nashiji*. Wrażenie całości wnętrza porównać można do drogiej wschodniej szkatuły, wykładanej laką i ozdobionej porcelaną. Podobny efekt, zdecydowanie bardziej zbliżony formalnie do pojęcia „chińskiego pudełka” i utrzymany w czarno-czerwonej tonacji laki, spotykamy w Chińskim Pokoju w Carskim Siole pochodzącym z połowy XVIII w.

Saski gabinet pozostaje jednak jedną z najpiękniejszych europejskich imaginacji egzotyizmu, prezentując jednorodną stylistycznie koncepcję dekoracji, powstałą i zrealizowaną w okresie zamieszkiwania Wilanowa przez Augusta II i wbrew sugestii Bożenny Majewskiej-Maszkowskiej nie „wydaje się nosić piętna przekształceń z lat 90-tych stulecia [XVIII w. – przyp. D. Z.]”¹³⁸.

Gabinet Chiński w Wilanowie nie był jedyną integralną realizacją wnętrza w typie *chinoiserie* na ziemiach polskich w początku XVIII w. Wyprzedzał go będący dziełem rodzimych artystów Chiński Gabinet na zamku w Podhorcach, odkupionym przez hetmana Stanisława Mateusza Rzewuskiego od królewicza Konstantego Sobieskiego w 1718 r.¹³⁹. Dziś znany już tylko z archiwalnych zdjęć i wzmianek źródłowych, był jednym z najwcześniejszych przykładów gabinetu lakowego na ziemiach polskich (il. 70 i 71). Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, iż zachował się przekaz dotyczący jego autorstwa, co jest ewenementem w szerszej skali przy tego rodzaju realizacjach. Pokój ów, a raczej gabinet, będący dziełem Józefa Rogowskiego, powstał w 1727 r., o czym zaświadczała umieszczona na jednym z paneli data 1727 29 Julij. Wzmianki archiwalne dotyczące tego wnętrza podają, że Rogowski posługiwał się specjalnym, zaginionym dziś „sekretem na wernis”, czyli własną recepturą laki (*Józefowi Rogowskiemu do Chińskiej roboty należące sekreta*, 1727)¹⁴⁰. Na potrzeby nowej mody zaadoptowano jeden z istniejących w zamku pokoi o ciężkim, barokowym wystroju, na który składał się strop kasetonowy „suto złocisty” z obrazami, marmurowe portale i także trój-

¹³⁸ Majewska-Maszkowska 1976, s. 195.

¹³⁹ Rzewuski stał się tą samą drogą właścicielem innych majątności Sobieskich: kamienicy „królewskiej” we Lwowie (1724) i Oleska, zakupionego od Aleksandra Sobieskiego (1725).

¹⁴⁰ Szerzej na ten temat zob.: Ostrowski, Petrus 2001, s. 18–19.

barwna posadzka. Urządzony z przepychem gabinet, w całości wyłożony bardzo oryginalną, lakierowaną boazerią został opisany w inwentarzu zamkowym z 1729 r., jako mający „Ściany y Lambressy w Kolorze Szafirowym na drewnie chińskim Pokostem malowane z Chińskimi Sztukami wyzłacanemi: Pilastrów malowanych z Kapitelami suto złocistemi y Postumętami udołu Sześć”¹⁴¹. Gabinet dekorowało stosowne umeblowanie: oprócz pięciu „stolików chińskich”, biblioteki angielskiej, zwierciadeł w złożonych ramach i złożonych mosiężnych aplik stał tam „Zegar Angielski na Postumęcie chynszczyzną malowany”. Inwentarze podhoreckie wymieniają sporo interesujących nas podobnych „chińszczyzn” w pozostałych pomieszczeniach zamku – stojące zegary o skrzyniach zdobionych czerwonym lakierem, suto wyzłacane i „z chińska malowane”, „zegary chińsko-angielskie”, szafki „czerwono malowane”, stoliki chińskie i liczną porcelaną. Pokrywająca ściany gabinetu chińskiego ciemnoniebieska boazeria ze złożonymi ornamentami, rozmaite lakierowane na czerwono, zielono i czarno sprzęty, „farfury porcelanowe duże stojące” oraz szereg mniejszych na stolikach i szafach, obrazy w złotych ramach i wyłożony plafon z malowidłami – wszystko to składa się na wizję luksusowego, późnobarokowego gabinetu o modnym egzotycznym aspekcie, wyjątego z wzorników Marota. Panele ścienne w Podhorcach, ułożone w motywy wykorzystujące elementy ornamentu cęgowego, ozdabiała wypukła dekoracja ukazująca fantastyczną, wzorowaną na chińskiej architekturę w równie fantastycznym pejzażu. W wolnej przestrzeni unosiły się egzotyczne ptaki ogromnych rozmiarów w stosunku do budowli i wyobrażeń natury. Dysproporcja ta jest typowa dla dekoracji na panelach lakowych we wczesnej fazie *chinoiserie*, podobnie wyglądają relacje między fantastycznymi zwierzętami a architekturą w dekoracjach J. J. Saengera w Ludwigsburgu, powstałych dekadę wcześniej, to samo można zaobserwować na *panneaux* z berlińskiego warsztatu Daglych, łączących z sobą motywy chińskie i japońskie (kabinet w Rijksmuseum, Amsterdam, pocz. XVIII w.).

W tym samym czasie, gdy powstawał podhorecki Gabinet Chiński, działał w Krakowie architekt i budowniczy Michał Groblich vel Grobler, który podczas pobytu w Chinach miał osiąść umiejętność wyrobu laki. W zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego zachowały się dwie płyciny lakowe z reliefową dekoracją, przezeń sygnowane, przedstawiające dwóch jezuickich świętych, prawdopodobnie św. Franciszka Ksawerego i św. Ignacego Loyolę, w stylizowanych chińskich pejzażach. Cechą charakterystyczną technologii imitacji laki, jaką posłużył się zarówno Rogowski, jak i Groblich było zastosowanie jej tańszej, łatwiejszej i „szybszej” do uzyskania efektu końcowego wersji, w której wypukłości osiągnane są nie nakładaniem wielu warstw werniksu, ale zastosowaniem heterogenicznego materiału wypełniającego, często dość przypadkowego, wtórnie spajanego

¹⁴¹ Inwentarz podhorecki 1729.

i pokrywanego cieńszą warstwą lakieru. Ta nieortodoksyjna metoda była stosowana na szeroką skalę przy imitacjach laki.

6.2. Moda *chinoiserie* w Wilanowie w drugiej połowie XVIII wieku za książąt Czartoryskich i Izabeli Lubomirskiej

6.2.1. Wprowadzenie do mody chińskiej w Polsce czasów rokoka

Od połowy XVIII w. moda na chińszczyznę stała się w Polsce zjawiskiem rozpowszechnionym. W znacznej mierze gust ten dyktował Paryż, z Francji importowano *gros* towarów luksusowych i gotowych elementów dekoracji wnętrza *à la mode chinoise*. Wielkim miłośnikiem egzotyki był Stanisław Leszczyński, potrafiący pasję tę zaszczyć córce Marii, królowej Francji. Szczególny *penchant pour chinoiserie* Marii Leszczyńskiej wyraził się nawet w takiej zmianie dekoracji jej wersalskiego *petit cabinet* w 1761 r., aby w ścienne *panneaux* można było wprawić „les tableaux Chinois fait par sa Majesté” („chińskie obrazki wykonane przez Jej Wysokość”): Ze względu na ogromny i szybko rosnący stan posiadania rozmaitych orientaliów i ich imitacji inwentarz królewskiej Garde-Meuble za Ludwika XV musiał uwzględnić osobny rozdział: „Divers ouvrages de la Chine”¹⁴². Sam Leszczyński, wcielając w życie konfucjański aksjomat odpowiedzialnego władcy, umiejącego uszczęśliwiać poddanych, realizował w koncepcji parku w Lunéville obraz idealnego społeczeństwa. Jego orientalne pawilony – ulubiony *Kiosque* (1737) o tureckich inspiracjach, zwany także *La Chinoise*, oraz *Trèfle* (1738/39) o oryginalnym trójlistnym planie – były jednymi z pierwszych realizacji architektonicznych odzwierciedlających nurt egzotyczny w architekturze europejskiej¹⁴³.

Chinoiseries wieku osiemnastego, epoki perfekcyjnej symbiozy sztuk plastycznych i rzemiosła, stanowią wdzięczny przedmiot wielu badań interdyscyplinarnych. Często łączone z estetyką rokoka, prezentują lokalne różnice typologiczne w historii wnętrza, dostarczając materiału badawczego w obrębie różnych ośrodków europejskich. Na tle ogromnej ilości zachowanych przykładów i materiałów ikonograficznych w sztuce obcej, polskie przejawy rokokowej mody chińskiej pozostają głównie wspomnieniem inwentarzowym, bądź archiwalnym. Ogromne straty w dziejach rezydencji, wieloletnie zaniedbania w różnych okresach, często nietrwa-

¹⁴² Murdoch 1972, s. 91.

¹⁴³ Dużo wcześniej *Tschifflik* w Zweibrücken (ok. 1715–1717) był orientalny tylko z nazwy, zob.: Ostrowski 1972b, s. 311–313. Rozległy mecenat artystyczny i działalność tego „Kandyda z Lunéville” omawia szereg publikacji: Ostrowski 1972a i 1972b; Chapotot 1999; Avcioglu 2003; kat. wystawy, Warszawa 2005 (tam najpełniejsza bibliografia).

łość samej materii i typowo dziewiętnastowieczny „grzech zaniechania” w znacznej mierze przyczyniły się do takiego stanu rzeczy. Badania archiwalne dowodzą jednak stałej i szerokiej obecności tego nurtu w dekoracji i wyposażeniu powstających u nas założeń architektonicznych. Polskie realizacje w szeroko pojętym guście chińskim nie odbiegały w swej różnorodności od rozwiązań zachodnich. Szczegółowa ich analiza wymaga jednak osobnej monografii, zatem autorka przytoczy tylko wybrane przykłady, zastrzegając, iż w najmniejszym stopniu nie wyczerpują tematu.

Znakomite wnętrza w guście chińskim istniały w warszawskim pałacu Jana Klemensa Branickiego, gdzie buduar hetmana w osobnym pawilonie otrzymał modny wystrój *à la chinois* ze ścianami obitymi białym chińskim jedwabiem haftowanym w kwiaty i ptaki (meble były tapicerowane podobnie haftowanym białym grodeturem)¹⁴⁴, w pałacyku w Choroszczycy (salon na parterze z plafonem w „osoby chińskie malowane” i apartament sypialny Izabeli z Poniatowskich Branickiej)¹⁴⁵, wreszcie cały apartament chiński „z białym obiciem malowanym w chińskie kwiaty i z lakierowanymi barwną laką mebelkami”¹⁴⁶ w lewym skrzydle pałacu w Białymstoku. Tam też powstał w latach 30. XVIII w. murowany i podpiwniczony Pawilon Chiński projektu Jana Zygmunta Deybla (1732), znany z akwaforty Heindricha Rentza wg rysunku Jana Klemma z połowy XVIII w., zachował się też projekt Chińskiej Altany trejażowej dla białostockiej rezydencji¹⁴⁷. Obicia „chińskie”, tkaniny, meble i motywy dekoracyjne na lamperkach i stiukach w typie *chinoiserie* pojawiały się zresztą sporadycznie w innych reprezentacyjnych wnętrzach rezydencji Branickich, zgodnie z modą paryską z połowy XVIII w., której hołdował hetman¹⁴⁸. Zbyt lakoniczne opisy zawarte w zachowanych inwentarzach oraz brak źródeł ikonograficznych nie pozwalają na pełne odtworzenie wyglądu tych apartamentów. Niemniej świadomość wielkich ambicji artystycznych Jana Klemensa Branickiego, jak i jego bajecznych zasobów finansowych, upoważnia

¹⁴⁴ Szczegółowe opracowanie wyposażenia rezydencji J. K. Branickiego w oparciu o archiwalia, pod kątem kultury materialnej dała: Kowecka 1993. Klasyczną *chinoiserie* był sam wystrój buduaru z 1756 r., gdyż obicia wyhaftowała w chińskie motywy warszawska hafciarka, która na wzór otrzymała „chińskie modelusze”, wg zaleceń samego hetmana: „każdy z brytów innym deseniem haftowany mieć chcę”; zob. Kowecka 1993, s. 82, 106–107.

¹⁴⁵ Kowecka 1993, s. 77.

¹⁴⁶ Kowecka 1993, s. 73–74.

¹⁴⁷ Kat. wystawy, Poznań 2000, s. 42, kat. 1 [1], il. 1; s. 44, kat. 1 [2], il. 4.

¹⁴⁸ Graf Lehndorff tak pisał o wyposażeniu pałacu białostockiego: „Jest utrzymane całkowicie w francuskim stylu. Oglądając bogate meble i urządzenia pokojowe ma się wrażenie, że się zostało przeniesionym do Paryża”. Podobnie wychwalał urządzenie i niezwykle smak wnętrz choroskich, zob.: Ernest von Lehndorff w: *Polska stanisławowska* 1963, t. 2, s. 9–10. Szereg przedmiotów o różnej proveniencji zwyczajowo określono jako „chińskie” w *Spisie ogólnym wszelkich pozostałości po Branickim Janie Klemensie z 1772 r.*, Kowecka 1993, s. 14.

do stwierdzenia, że wnętrza te z pewnością otrzymały integralny wystrój w typie rokokowych *chinoiseries*, na który składały się zapewne boazerie, stiuki, panneaux z laki bądź jej imitacji¹⁴⁹, kosztowne meble i tkaniny. Jak zgodnie świadczą opinie cudzoziemskich podróżników i gości Branickich, wnętrza te, choć dekorowane najczęściej przez lokalnych rzemieślników, w niczym nie ustępowały rozmachem i wykwintnym *goût à la mode* swym francuskim i saskim pierwowzorem¹⁵⁰. Warszawskie pałace okresu rokoka i wczesnego klasycyzmu obfitowały w *chinoiseries*, jakkolwiek brak jest wzmianek o szczególnych realizacjach tego typu. Najbardziej może charakterystycznym przejawem nowej mody była dekoracja rzeźbiarska fasady z pseudochińskimi motywami, przebudowanego w latach 40. XVIII w. przez Józefa Fontanę warszawskiego pałacu Czapskich. Jednym ze znanych warszawskich dostawców tzw. „chińszczyzny” był kupiec Dulfus, u którego m.in. zaopatrywał się hetman Branicki. Dulfus sprowadzał towary z Lipska i Drezna, niekiedy z Paryża, jak choćby „indyjskie płótno na obicia bardzo gustowne”, o którego próbkę prosił Branicki¹⁵¹. W znakomitej większości wypadków motywy wschodnie były dopełnieniem wysmakowanych wnętrz, nie tworząc, jak się zdaje, integralnych kompozycji na podobieństwo typowych gabinetów chińskich. Często ograniczały się do obić ściennych, płóciennych bądź jedwabnych, oraz tapet, z których produkcji słynęły ośrodki francuskie¹⁵², mebli i wyrobów zdobionych imitacją laki, przeważnie wyrabianych własnym sumptem i to z różnym skutkiem. Jedynie najbogatsi mogli pozwolić sobie na sprowadzanie z najlepszych europejskich warsztatów drogich mebli pokrywanych tzw. *vernis à la Chine*, czy *vernis Martin* i sygnowanych przez najznamienitszych ebenistów. Orientalnego smaku owych wnętrz dopełniała wielka ilość porcelany, tak dalekowschodniej, jak i wyrobów europejskich manufaktur, godnie rywalizujących z ogromem azjatyckiego eksportu (tzw. *Chine de commande*). W świetle wzmianek archiwalnych satyryczna wizja Ignacego Krasickiego nie rozmijała się specjalnie z rzeczywistością:

„Ten ustawia pagody chińskie na kominie,
Ten perskie giridony, ów japońskie skrzynie,
Pełno muszli zamorskich, afrykańskich ptaków [...]”¹⁵³.

¹⁴⁹ W latach 1755–1758 lakiernik Branickich odnawiał boazerie „z chińskimi osóbkami” w sali jadalnej białostockiego pałacu. O rodzinnych imitacjach laki na dworze hetmana, zob.: Kowecka 1993, s. 115–116.

¹⁵⁰ Kowecka 1993, s. 27, 34–35.

¹⁵¹ Kowecka 1993, s. 105.

¹⁵² W jednym z paradnych gabinetów na parterze warszawskiego pałacu Branickich ściany były pokryte „obiciem paryskim papierowym w kwiaty i ptactwo malowanym”, Kowecka 1993, s. 108.

¹⁵³ Ignacy Krasicki, *Marnotrawstwo*. Aktualna moda chińska i zainteresowania Chinami są wyraźnie eksponowane w wielu utworach księcia biskupa warmińskiego; od satyrycznych (*Satyry*,

W dobie wielkiego kolekcjonerstwa dalekowschodnich wyrobów, będącego istotnym aspektem mody *chinoiserie*, w arystokratycznych zbiorach nie zabrakło bardziej libertyńskich jej przejawów, w postaci obscenów wstydliwie przemilczanych w poświęconych modzie tej opracowaniach. Tak charakterystyczne dla chińskiej produkcji eksportowej drobne płaskorzeźby i malowidła o erotycznej konotacji¹⁵⁴, stanowiły zapewne nader pożądane przez amatorów dopełnienie kolekcji *exoticów*. W istnym zbiorze kuriozów Hieronima Floriana Radziwiłła z ok. połowy XVIII w. znajdowała się opisana w rozdziale *Rzeczy ciekawe tak żywe jako i różne przewodnika po kunstkamerze*: „Biblia chińska w dwunastu częściach z kamienia tamecznego szpekstejnu w różnych kolorach wyrabianych. Ta, lubo jest ciekawa, żonatym jednak tylko ludziom pokazana być może i powinna”¹⁵⁵. Inkrustowane masą perłową, chińskie plakiety z barwionej kości słoniowej, pokryte dwustronnie płaskorzeźbioną dekoracją o jawnie obscenicznych treściach zauważył w zbiorach ks. podkomorzego Kazimierza Poniatowskiego Johann Bernoulli, zwiedzając jego warszawski Pałacyk na Górze w 1778 r.¹⁵⁶ W tym miejscu nie sposób nie oddać głosu wytrawnemu znawcy, autorowi pierwszego polskiego opracowania chińskiej sztuki – Stanisławowi Kostce Potockiemu, który wiele takich przedmiotów mógł oglądać, gromadząc na przełomie wieków swą kolekcję: „Sprośne ich [Chińczyków] niskorżnięcia zwykle na drewnie lub deszczułkach, materią jaką obwiedzionych poprzyklejane i na kształt księgi składające się, albo też uczciwszemi zasuwkami jak obrazki okryte, są pospolicie z słoniowej kości, niekiedy z kamienia lub pasty, przyjemnie lakiem, pozłotą i żywymi upstrzone kolorami. Dowodzą one tylko zepsute ich obyczaje i grubą niewiadomość tak perspektywy, jak rysów ciała ludzkiego”¹⁵⁷. I tak instruktazowy aspekt przykładów chińskiej gimnastyki seksualnej, o wyrafinowaniu bliskim libertyńskim amatorom,

Pan Podstoli) po prozatorskie (*Mikołaja Doświadczynskiego przypadki, Historia, Życia zacnych mężów, Listy o ogrodach*) i bajki.

¹⁵⁴ Charakter tematyki erotycznej w sztuce i rzemiośle chińskim różni się diametralnie od analogicznych przedstawień japońskich, spopularyzowanych w Europie przez szeroko rozpowszechnioną produkcję drzeworytniczą. W zdominowanych przez konfucjańskie nakazy moralne Chinach erotyczne przedstawienia stanowiły pewien fragment wytwórczości zaspokajającej potrzeby zamożnej i wykształconej elity, będąc nie tyle obrazem świata uciech, co wspomnieniem potrzeby harmonijnego połączenia różnych aspektów *tao* w osiągnięciu szczęścia. Chińska sztuka kochania, czyli „Wzlot feniksa”, manuskrypt z początków n.e. odnaleziony podczas badań archeologicznych w Ma-wang-dui, w prowincji Hunan, to podręcznik taoistycznej alchemii seksualnej, pradawnej sztuki życia, z której bogactwa mogą czerpać współcześni czytelnicy w poszukiwaniu klucza do seksualności zdrowej i pełnej duchowości. Szerzej na ten temat, zob.: Bertholet 2003; Li Yin 2007.

¹⁵⁵ Radziwiłł 1999, s. 69. Autor opracowania wyjaśnia, że chodzi zapewne o popularne obrazy z hinduskiej *maithuny*, ale użyty w owej „biblii” powszechnie stosowany w Chinach *steaty*, najczęściej barwiony, skłania do zaliczenia jej do chińskiej produkcji eksportowej.

¹⁵⁶ Johann Bernoulli w: *Polska stanisławowska* 1963, t. 1, s. 434–435.

¹⁵⁷ Potocki 1992, t. 1, s. 141–142.

posłużył w następnej epoce za model dydaktyczny, jednak daleki od pierwotnie zakładanego przez twórców.

Moda chińska okazała się być tak silnym wymogiem kulturowym, że presji jej uległ nawet niezłomny Sarmata o konserwatywnych poglądach, książę Karol Radziwiłł. Warszawski pałac księcia „Panie Kochanku” został częściowo przebudowany w połowie XVIII w. przybierając bardziej rokokowe formy, zaś do tradycyjnego, utrzymanego w duchu sarmackiego baroku wyposażenia dodano „pseudo-chińskie meble i bibeloty”¹⁵⁸. Zachowane przekazy świadczą na rzecz silnej i trwałej obecności *chinoiserie* w dobrach radziwiłłowskich. Złoty Gabinet Chiński z pierwszej połowy XVIII w. w Białej Podlaskiej odnotowuje Roman Aftanazy, podobnie „chińskie namioty” w rezydencji nieświeskiej (skonfiskowane przez Rosjan w 1812 r.), a także „chiński salon” w Ołyce, zdobiony pejzażową dekoracją malarską i przedstawieniami egzotycznych ptaków¹⁵⁹. Pokoje i gabinety w guście chińskim licznie powstawały w kresowych rezydencjach magnackich i szlacheckich, to samo źródło wymienia ich sporą ilość, np. „chiński gabinet” z czasów Potockich ze zbiorami „chińszczyzny” w Krystynopolu, „chiński gabinet” o bogatym wystroju imitującym czerwoną lakę w Laszkach Murowanych, czy „chiński pokój” w Nowomalinie dekorowany malowidłami o motywach chińskich scen rodzajowych, z imitacją wielkiej pagody ozdobionej porcelanowymi figurkami¹⁶⁰. W późnych realizacjach orientalny aspekt tych wnętrz uzyskiwano zazwyczaj posługując się schematycznymi kalkami obiegowych motywów dekoracyjnych. Wynikająca stąd niekiedy niejednorodność stylistyczna była pożądanym efektem końcowym, podkreślającym egzotyczne skojarzenia.

Subtelny urok rokokowych francuskich wnętrz w guście chińskim uwiódł też Stanisława Augusta Poniatowskiego¹⁶¹. Swoistym kaprysem było sprowadzenie na życzenie króla jednego z najlepszych specjalistów od *chinoiserie*, w momencie gdy w Europie odchodzono od estetyki rokoka francuskiego. Jean Pillement (1728–1808), bo o nim mowa, spędził w Polsce niemal trzy lata (1765–67),

¹⁵⁸ Berdecka, Turnau 1969, s. 103–104. Długoletnie zaniedbania w dziedzinie klasyfikacji i oceny mody chińskiej sprawiły, że autorki nie ustrzegły się deprecjonowania jej przejawów, sprzedając cenne przedmioty rzemiosła artystycznego w typie *chinoiserie* do poziomu „bibelotów”. Należały do nich, wedle inwentarzy pałacu Radziwiłłów przy Krakowskim Przedmieściu (Warszawa, AGAD, Archiwum Radziwiłłów, XVIII, sygn. 379): septy „lakierowane chińsko”, takież duży parawan i stolik z czerwonego kamienia, okrągły, stary, malowany w kwiaty według wzorów chińskich. Por. rozdz. 5.3., przyp. 78, s. 125.

¹⁵⁹ Interesującego zestawienia chińszczyzny w zamkach, pałacach i dworach polskich na podstawie monumentalnej pracy Romana Aftanazego dokonał Marian Kałuski, zastrzegając jednak, iż ten pionierski spis nie jest kompletnym, zob.: Kałuski 2004, s. 51–62. Por.: Aftanazy 1991–1997.

¹⁶⁰ Kałuski 2004, s. 54–55.

¹⁶¹ Gust artystyczny króla rozważa m.in.: Mańkowski 1976, s. 76–90; Bernatowicz 2000, s. 64, 66–67.

wykonując m.in. dekorację malarską Apartamentu Chińskiego (tzw. Gabinetu Pillementowskiego) w Zamku Ujazdowskim¹⁶² oraz cztery duże paneaux ze zwierzętami, ptakami i Chińczykami, być może przewidziane w pierwszej fazie dla Pokoju do Pisania na Zamku Królewskim w Warszawie. „Donné par le Roi au Cte Mniszech” do końca XIX w. zdobiły zamek w Wiśniowcu, a następnie paryską rezydencję Mniszchów¹⁶³. Ostatecznie Pillement wykonał dekorację królewskiego Gabinetu do Pisania na zamku warszawskim w guście egzotycznej rokokowej *bizarrerie*, zdobiąc malowane ogrodowe altany egzotyczną roślinnością, ptakami i małpkami¹⁶⁴. *Chinoiseries* nie zniknęły jednak z królewskiego horyzontu, gdyż od końca lat siedemdziesiątych XVIII w. zaczęły powstawać egzotyczne ogrodowe realizacje Jana Chrystiana Kamsetzera w letniej rezydencji Stanisława Augusta w Łazienkach – Most Chiński i Dom Turecki (1787)¹⁶⁵. Kamsetzer zaprojektował dwa mostki chińskie zamykające parkową promenadę w typie budowli z wzorników Chambersa (nie zrealizowane). W latach 1779–80 wzniesiono znane tylko z przekazów ikonograficznych: Altanę (zwaną także Bramą Chińską, bądź wspomnianym Mostem Chińskim, zob. il. 72) i drewniane galerijki „przykryte dachem blaszanym w kopułki po chińsku robionym”¹⁶⁶ harmonizujące z barokową jeszcze elewacją Łazienki, a poprzedzające dzisiejsze kolumnady boczne samego pałacu. Analogiczne galerijki i mostki o balustradach „chińskim gustem zrobionych” ozdobiły równoległe elewację Białego Domu, którego program wewnątrz również uwzględniał modę chińską¹⁶⁷. W pokoju bawialnym na parterze dwie ściany pokryto chińskimi tapetami wielkoformatowymi, a trzecią uzupełniło malowidło Jana Bogumiła Plerscha z 1778 r., znakomicie naśladujące wschodnie pierwowzory. Egzotycznego wystroju dopełniała malowana na suficie rozeta ze smokami oraz apliki w guście chińskim projektu Kamsetzera z 1774 r. i wiszący świecznik (zdobiące te sprzęty porcelanowe wazony z figurkami Chińczyków zamówiono w Miśni). Sąsiadujący Pokój Sypialny

¹⁶² Brak przekazów ikonograficznych. Gabinet chiński malowany był olejno „w treliasz wraz ze sklepieniem”, w niszach arkadowych znalazły się pejzaże Pillementa; zob. Batowski 1936, s. 9–10; Lorentz 1968, s. 186 i 190; Bernatowicz 2000, s. 50–51; Marek Kwiatkowski w: kat. wystawy, Poznań 2000, s. 62.

¹⁶³ Mańkowski 1932. Paneaux Pillementa stanowią od 1901 r. własność Musée Carnavalet w Paryżu, w depozycie w Musée du Petit Palais; zob. Batowski 1936, s. 11 (rysunki projektów, tabl. 14, 15); Gruber 1999, s. 276 (tam ilustracja, z błędną transkrypcją polskiego nazwiska i pierwotnego miejsca przechowywania); Bernatowicz 2000, s. 51–54, il. 1–4.

¹⁶⁴ Rottermund 1989, s. 175–178; Bernatowicz 2000, s. 54–57.

¹⁶⁵ Zob. szczególnie opracowanie tego tematu: Tatarkiewicz 1925, s. 97–108; Kwiatkowski 1967; kat. wystawy, Poznań 2000, s. 62–64.

¹⁶⁶ Kwiatkowski 2000, s. 70.

¹⁶⁷ O fragmentach wyposażenia w guście chińskim, obiciach i wielkiej ilości porcelany mówi zachowany inwentarz z 1783 r.

otrzymał drewnianą boazerię, gdzie były „imitacją chińską ptaki różnego gatunku na drzewach siedzące i latające, tudzież motyle malowane przez Ścisła malarza exekwowane” (mowa o Janie Ścisła, współpracowniku Plerscha)¹⁶⁸. Panoramiczny widok Pekinu pędzla Plerscha pokrywał główną ścianę najważniejszego pomieszczenia na piętrze – „pokoju Najjaśniejszego Pana”, gdzie król zwykł pracować – odzwierciedlając gust i upodobania Stanisława Augusta w owym czasie¹⁶⁹. Dzieła Plerscha z Łazienek zaliczają się do najdoskonalszych polskich *chinoiseries* w pełnym tego słowa znaczeniu, a co więcej, są jedynymi tak dużymi malowidłami szczęśliwie zachowanym z tego okresu¹⁷⁰. Jedną z chińskich tapet w bawialni przedstawiała pejzaż z domami i sztafżem, a druga widok siedzib kompanii europejskich w Kantonie¹⁷¹. Temat tej ostatniej, szczególnie popularny w Europie w drugiej połowie XVIII w., chętnie podejmowały warszaty kantoniejskie produkujące tapety eksportowe¹⁷². Łazienkowski zespół architektoniczny w typie *chinoiserie* miał powiększyć się o projektowaną przez Dominka Merliniego Oranżerię, nakrytą falistym chińskim dachem, na kształt pawilonów chińskich w Sanssouci i Drottningholm wzorowanych na ondulowanym dachu lunévilskiego pawilonu *Trèfle* Emmanuela Héré (il. 73). Zamiast niej zrealizowano „w guście chińskim” pawilon Trou-Madame (1779), z pseudo-chińskim dachem (w miejscu dzisiejszej Nowej Kordegardy), zaadaptowany wkrótce na potrzeby teatru dworskiego.

Osiemnastowieczna *chinoiserie* przejawiała się nie tylko w wyposażeniu wnętrz i kolekcjonerstwie orientaliów, szczególne i trwałe miejsce znalazła w przestrzeniach parków i ogrodów. O ile w latach 70. XVIII w. w rodzimych realizacjach pojawiły się już motywy chińskie, to występowały jednak na równi z innymi formami. Sentymentalne parki utrzymane w stylu „angielsko-chińskim” wzbogacały się o wdzięczne altany i kioski „chińskie” projektowane przez Szymona Bogumiła Zuga. Powstawały one w Warszawie i okolicach – „na Książęcem”, na Solcu, w Mokotowie, w Górcach, Jabłonie, Arkadii i Puławach, towarzysząc sztucznym grotom i pseudogotyckim ruinom. Natomiast na terenie królewskich Łazienek gust chiński zdawał się panować niepodzielnie. Sporą ilość orientaliów i *chinoiseries* wyszczególniają też inwentarze Zamku Królewskiego, a jeszcze w roku

¹⁶⁸ Kwiatkowski 1967, s. 179–180; tenże, 2000, s. 45–46.

¹⁶⁹ Kwiatkowski 2000, s. 80.

¹⁷⁰ Na marginesie warto wspomnieć o zachowanej polichromii gabinetu chińskiego w pałacu Larischów w Cieszynie z 1796 r., której wykonanie przypisuje się Józefowi Mayerowi (sceny figuralne, medaliony z fantastyczną architekturą w guście chińskim, smoki i ptaki egzotyczne); zob. Rejduch-Samkowa, Samek 1974, s. 31, il. 147.

¹⁷¹ Brak wzmianki o źródle, z którego nabyto dwie tapety chińskie. O typologii i chronologii przedstawień kantoniejskich faktorii zob.: Crossman 1972, s. 259–265; Clunas 1984, s. 13–22. O wiele mniejszego formatu tapeta z widokiem portu w Kantonie zdobiła Apartament Chiński Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie, zob. rozdział 7.1.3. książki.

¹⁷² Wappenschmidt 1989, s. 53–54, 95–125.

1795 w zamkowym magazynie mebli przechowywano m.in. duże sztuki porcelany *imari*, sporo jedwabnych atlasów („satin des Indes”) i pekinów o chińskich motywach, kilka chińskich przedmiotów, w tym „une bibliothèque chinoise composée de six doubles tableaux en bas-relief, d’ivoire”¹⁷³.

Z zamiłowaniem do *chinoiserie* ostatniego króla związana jest osoba i dzieło Dominika Franciszka Estreichera (1750–1809), malarza i profesora krakowskiego uniwersytetu. Pasją tego ostatniego stało się mistrzowskie opanowanie specyficznej umiejętności imitacji laki, wykorzystującej inkrustację różnobarwną macicą perłową i metalem, nie znajdującej analogii w literaturze. Ozdobiony tą techniką stół ofiarował Estreicher Stanisławowi Augustowi, otrzymując w rewanżu od wdzięcznego monarchy złoty medal i sporą sumę (mebel ten wywieziono do Rosji w latach 80. XIX w.). Tajemnicza imitacja laki Estreichera o gęstym ornamentem geometrycznym i figuralnym, technologicznie zachwycająca precyzją wykonania i znakomitą efektem końcowym, jest absolutnym ewenementem, nie tylko na gruncie polskim¹⁷⁴. Opracowana przez Estreichera procedura zdaje się być wypadkową różnych technik, znacznie udoskonaloną, a przez użycie różnych odcieni macicy perłowej zbliża się do kosztownej, wysoko wśród kolekcjonerów cenionej *laque burgaute*¹⁷⁵. Autor uzyskiwał efekt przejrzystości m.in. stosując kilkakrotnie podgrzewanie pokrytego warstwami lakieru przedmiotu – taką technologię miał poznać w Rzymie od misjonarza Fra Paoli, który spędził wiele lat w Chinach. Niewykluczone, że w Rzymie Estreicher zapoznał się z *Trattato sopra la vernice* Filippa Bonanni (Bonanni 1720) i z *Mémoire sur le vernis de la Chine* Pierre’a d’Incarville SJ (d’Incarville 1760). Ta ostatnia pozycja, bardzo obszernie traktująca temat, ukazała się zresztą jako załącznik do najbardziej kompletnego osiemnastowiecznego podręcznika lakierniczego wydanego przez Jean-Félixa Wattina – *L’Art du peintre, doreur, vernisseur* (1772).

W ostatniej ćwierci XVIII w. nic już jednak nie mogło powstrzymać fermentu nowych idei i zasad stylistycznych. *Chinoiserie* i dekoracje w typie Pillemeta stawały się powoli *demodés*. Sam Pillement wyjechał do Portugalii, gdzie jeszcze

¹⁷³ „bibliotekę chińską na którą składa się sześć podwójnych, płaskorzeźbionych plakiet z kości słoniowej”. Niewykluczone, że opisany przedmiot pokrewny jest wspomnianym na s. 217–218 kuriozalnym „niskorznięciom”. Inwentarz 1795, s. 116–120, 131–133.

¹⁷⁴ Kilka przedmiotów wykonanych przez Estreichera znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Zob.: A. Bochnak, *Dominik Franciszek Estreicher w: PSB*, t. 6, Kraków 1948; Dzikowska 1963. Brak jakichkolwiek bliższych opracowań tego tematu, brak też próby analizy technologicznej.

¹⁷⁵ Charakterystyczną, błękitnozieloną i różową opalizację inkrustowanych fragmentów dekoracji zapewnia jej użycie muszli jednego gatunku ślimaka morskiego *Haliothis*. Tę wywodzącą się z Chin technikę, szczególnie popularną za dynastii Qing (1644–1911) i w Japonii w erze Edo (1603–1867) wykorzystywano do zdobienia raczej niewielkich przedmiotów, dbając o znakomitą jakość ich wykonania (chin. *lo tien*, jap. *aogai*).

w latach osiemdziesiątych malował egzotyczne rokokowe fantazje. Malowniczy egzotyzm „chińskich” galerii w Pałacu na Wodzie przetrwał tylko kilka lat (do 1788 r.). Pod koniec wieku spotkać można jeszcze w dekoracji poszczególnych rezydencji malowidła *à la chinois* obok arabskich malowideł *à la grecque*, jak to miało miejsce w warszawskim pałacyku Józefa Ankwicza przy ul. Dzikiej¹⁷⁶, czy w cieszyńskim pałacu Larischów, gdzie polichromie gabinetu chińskiego sąsiadują ze zdobieniami „sali egipskiej” i „sali rzymskiej”¹⁷⁷. Powoli jednak te pierwsze traciły na znaczeniu, by w przekonaniu ogółu odejść w niepamięć. Nie zawsze jednak tak się działo. W Narolu sporą kolekcję „chińszczyzny” zgromadził jeszcze na przełomie XVIII i XIX w. Feliks Antoni Łoś. W końcu stulecia ośmioboczną basztę przy dworze Meysztowiczów w Pojościu na Litwie przykryto wygiętym na kształt chińskiego dachem, upodabiając ją do popularnych realizacji ogrodowych¹⁷⁸. Traf chciał, że wówczas powstały dwa najlepsze przykłady neoklasycznych *chinoiseries* na ziemiach polskich. Spośród nich do naszych czasów zachował się jedynie łańcucki Apartament Chiński; wilanowskie wnętrza bezpowrotnie usunięto już po drugiej wojnie światowej.

6.2.2. *Chinoiserie* w Wilanowie po śmierci Augusta Mocnego

Po śmierci Augusta II dawna ulubiona siedziba Jana III Sobieskiego wraz z całym królewskim wyposażeniem, zgodnie z podpisanym trzy lata wcześniej kontraktem, powróciła do rąk Marii Zofii i Augusta Czartoryskich. Mocą tego dokumentu wszelkie ruchomości miały pozostać w pałacu, czego pilnował sam August Czartoryski¹⁷⁹. Z królewskiego wyposażenia pochodzą zapewne zachowane do dziś w Wilanowie, imitujące japońską lakę meble Martina Schnella noszące oznaczenie *AR* (*Augustus Rex*) – para czarnych sepetów, także niewielkie szkatuły i lakierowana na czerwono sekretera w stylu angielskim, będące znakomitymi przykładami wysokiego kunsztu saskiego lakiernika. Czerwoną sekreterę, wykonaną w drezdeńskim warsztacie Martina Schnella w latach 1727–1730, zidentyfikowała Anna Kwiatkowska w inwentarzu warszawskiego Pałacu Błękitnego z 1730 r.¹⁸⁰ Na mocy umowy z Augustem II Maria Zofia Czartoryska w zamian za dzierżawę Wilanowa użytkowała pałac wybudowany dla Anny Orzelskiej, który w razie zgonu monarchy przechodził w jej posiadanie wraz z ruchomościami (przy czym Czartoryska odzyskiwała królewsko wyposażony Wilanów). Dzięki temu bardzo korzystnemu dla Czartoryskich układowi dawna monarsza rezydencja wzbogaciła

¹⁷⁶ Berdecka, Turnau 1969, s. 106–107.

¹⁷⁷ Rejduch-Samkowa, Samek 1974, s. 31–32, il. 147. Zob. przyp. 543.

¹⁷⁸ Kałuski 2004, s. 55 i 56.

¹⁷⁹ Fijałkowski 1986b, s. 105, przyp. 66.

¹⁸⁰ Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 101.

się o doskonałej proveniencji meble. Przeszły one jednak istotne transformacje w dobie, gdy trudno było o „rzeczy ze starego laku”. Inaczej mówiąc, ich partie wewnętrzne, pokryte imitacją czerwonej laki, a niewidoczne na co dzień, na zlecenie Izabeli Lubomirskiej posłużyły za materiał do produkcji całkiem nowych mebli¹⁸¹. Pozostałością po umeblowaniu Augusta II może być zapewne saski stolik z blatem dekorowanym w technice *vernis Martin*¹⁸² (il. 74), choć pojawia się on w inwentarzach wilanowskich stosunkowo późno. W chinoiseryjnej dekoracji jego blatu architektoniczne motywy dalszego planu zostały zaczerpnięte z wpływowych dzieł Nieuhoffa i Kirchera. Typ dekoracji i ornamenty obramienia pozwalają znaleźć dla niego analogię we wzornikach Eliasa Baecka, jednego z najznamienitszych augsburskich rysowników w latach 20. XVIII w.¹⁸³ (il. 75).

Wobec utraty jedyne go w zasadzie dokumentu obrazującego stan zachowania wnętrza i mobiliów dekadę po śmierci Augusta II, jakim był inwentarz pałacowy z 1743 r. (spłonął podczas Powstania Warszawskiego), próba rekonstrukcji obecności *chinoiseries* w Wilanowie za Czartoryskich napotyka na zrozumiałe trudności. Z inwentarza tego fragmentarycznie korzystali badacze przedwojenni, częściowo i wybiórczo przytoczył go Skimborowicz w ilustrowanym przewodniku po Wilanowie, ale dane te w kontekście interesującego nas tematu są nader skąpe i w żaden sposób nie mogą obrazować analizowanego zjawiska. Rozproszone wskazówki archiwalne znajdują się w korespondencji Czartoryskich z oficjalistami i w dokumentacji rachunkowej¹⁸⁴. Książęca para kontynuowała dobrą passę królewskiej rezydencji, wzbogacając wnętrza pałacu, w szczególności osobiste apartamenty, o szereg portretów rodzinnych, francuskich mebli, sprowadzanych z Anglii zwierciadeł i szklanych żyrandoli¹⁸⁵. Z mecenate m jej wiązana jest unikatowa para zegarów podłogowych w lustrzanej obudowie sprzed 1735 r., wrocławskiego zegarmistrza Christopha Benjamina Königa, o bardzo charakterystycznej dekoracji¹⁸⁶. Obudowa zegarów, zdobiących pierwotnie apartament księcia Augusta Aleksandra w pałacu w Sieniawie (pojawiły się tam między 1751 a 1760 r.)

¹⁸¹ Szczegółowo na ten temat: Kwiatkowska 2005; Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 86–104.

¹⁸² Kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 66, kat. 256.

¹⁸³ Już Yamada, powołując się na G. Schulza, wskazywał na bajeczny charakter kompozycji o charakterze *chinoiserie* Baecka. Nazywał je „groteską, która stała się malowidłem”, jako że rozpatrywał je w kontekście długiego pobytu artysty w Italii; zob. Yamada 1935, s. 54–55.

¹⁸⁴ W sporej części zachowanej w archiwum Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie.

¹⁸⁵ Fijałkowski 1986b, s. 105–106.

¹⁸⁶ Oba zegary opublikowane są w: kat. wystawy, Wilanów 2000, s. 121–131, kat. 17 i 18. Zniszczone podczas II wojny światowej, po konserwacji ponownie ozdobiły Ścień Główną i apartament królowej Marii Kazimiery. Anna Kwiatkowska w nocie katalogowej wzmiankuje podobny „zegar kryształowy w ramach rżniętych, złocistych” z *Inwentarza generalnego* z 1696 r., zastrzegając jednak niemożność identyfikacji żadnego z opisywanej pary zegarów z pozostałością po Janie III; zob. kat. wystawy, Wilanów 2000, s. 123–124.

pokryta jest barokową i wczesnoregencyjną dekoracją ze szlifowanych płytek lustrzanych. Boki korpusu wykonano natomiast z angielskiej imitacji czarnej laki z reliefowymi motywami *chinoiserie*. Sceny te przedstawiają postaci Chińczyków, smoki, ptaki, motyle, owady i fantastyczne, latające stwory (il. 76). Zegary, będące znakomitymi przykładami nowatorskich rozwiązań technicznych i konstrukcji obudowy, łączącej teraz szafkę mechanizmu zegara z postumentem (kryjącym długie wahadło, zastosowane dopiero pod koniec XVII w.), trafiły do Wilanowa zapewne wraz z księciem Czartoryskim, który po śmierci żony większość czasu spędzał w podwarszawskiej rezydencji. Wymieniane są w inwentarzu z czasów Lubomirskiej (1793): „zegary stojące przy drzwiach w szafach zwierciadlanych z cyferblatami takimiż pozłacane, bijące kwadranse i godziny z Oleszyc przysłane, dnie okazujące każde na dwóch (sic !) lewkach złoc. 2, ... No 1^o w Sali Środkowej” (czyli w Sieni Głównej pałacu wilanowskiego). Inwentarz z 1832 r. odnotowuje je w apartamentach królewskich korpusu głównego. Spis przeprowadzony w 1867 r.¹⁸⁷ wskazuje na „dwa zegary weneckie, w szafach zwierciadlanych, stare popsute” stojące w dawnej Sypialni Króla. Tam też wzmiankuje je luksusowy przewodnik Skimborowicza i Gersona („dwa zegary lustrzane, gdańskie, błyszczą we dwóch kątach salonu”)¹⁸⁸.

Z mecenatem Czartoryskich może być wiązana niewielka, urodziwa konsola o złoconej, rokokowej podstawie z lat 40.–50. XVIII w.¹⁸⁹, będąca świetnym przykładem istniejącego w pierwszej połowie XVIII w. w zbiorach wilanowskich umeblowania w typie *chinoiserie*. W dekoracji blatu konsoli egzotyczne i obce sobie motywy etniczne włączone zostały w harmonijną całość (il. XXVIII). Efekt tej niezwyklej kompozycji został spotęgowany bardzo żywą kolorystyką, połyskliwą techniką imitacji laki, oraz użyciem w inkrustacji macicy perłowej (z niej wykonana jest łódź, wnęka i szczyt baldachimu oraz poszczególne elementy na bordiurze). Scena morska została obramiona szeroką bordiurą przedstawiającą siedzące postaci barwnie odzianych, noszących kolorowe pióropusze czarnoskórych (sic !) Indian, fantastyczne ptaki, krokodyle, węże, małpy i stwory morskie wśród bujnej, nie zawsze tropikalnej roślinności i owoców (róża w prawej górnej partii kompozycji, gałązki kwiatów wychodzące poza bordiurę na partię nieba w scenie środkowej). Barokowego przepychu dekoracji dopełniają późnoregencyjne i wczesnorokokowe ornamenty. Postać tubylca po lewej trzyma nad sobą okrągły parasol o wyraźnej

¹⁸⁷ Inwentarz 1867.

¹⁸⁸ Skimborowicz, Gerson 1877, s. 26.

¹⁸⁹ W dotychczasowych publikacjach konsola datowana jest błędnie na ok. 1730 r. W rzeczywistości w tym czasie powstał tylko jego blat, którego projekt przypisywany jest Josephowi Deyblowi; zob. kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 66, kat. 259, 257, 256 i 261; kat. wystawy, Kielce 1996, s. 206, kat. 906 i il. Nieprecyzyjnie sformułowana nota w tym ostatnim dezinformuje co do szczegółów przedstawianej sceny.

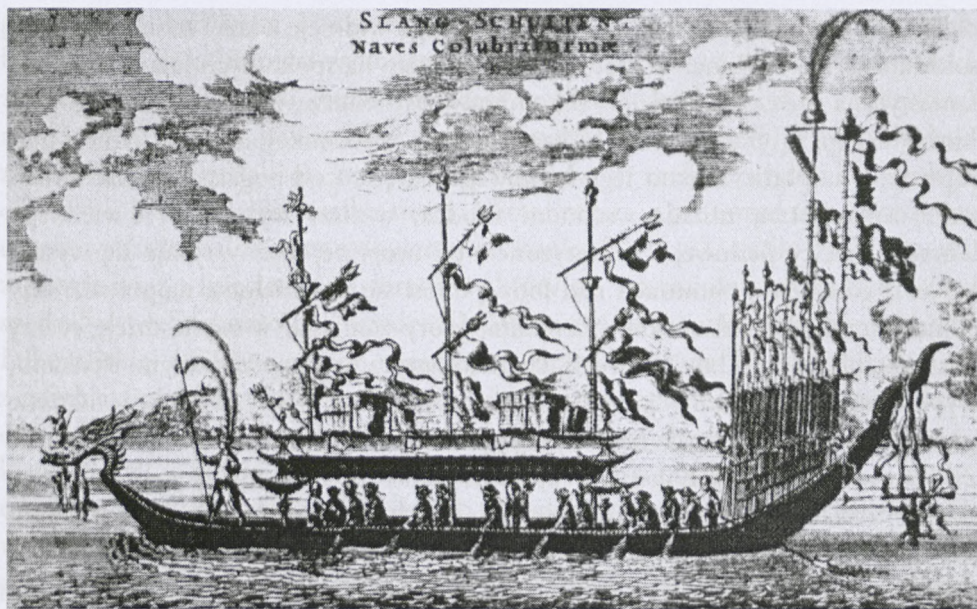
dalekowschodniej konotacji, nad głową drugiego widnieje z kolei baśniowa, parasolowata forma roślinna. W środkowym kartuszu, na spokojnych falach unosi się fantastyczna łódź, której dziób zakończony jest smoczą głową, a rufa ogonem. Liczną załogą są czarnoskórzy Indianie zdobni w różnokolorowe odzienie i pióropusze, a na podwyższeniu tego bajkowego okrętu, pod bogatym baldachimem z czerwoną kotarą zasiada wschodni władca, w niszy wykonanej z wielkiego kawałka macicy perłowej. Na horyzoncie tej utopijnej krainy rysuje się wysoki łańcuch górski, a w chmurach nad łodzią unosi się złotozielony, najprawdziwszy chiński smok. Już od czasów Nieuhoffa, który zamieścił w swym dziele ryciny z tak chętnie później kopiowanymi, charakterystycznymi, poszarpanymi skałkami, wyobrażano sobie Chiny jako fantastyczną górzystą krainę. Podobnie barwne przemieszanie egzotycznych nacji występuje w omawianym w wcześniej w rozdziale 2.1 panneau z kolekcji Loudon z Rijksmuseum. Przy analizie dekoracji wilanowskiego mebla nasuwa się skojarzenie z niezwykle barokowym *theatrum* jakim jest „Dwór Wielkiego Mogola”, stworzony dla Augusta II przez nadwornego złotnika Johanna Melchiora Dinglingera (1701–1707, Grünes Gewölbe, Drezno), również sporo zawdzięczający Nieuhoffowi¹⁹⁰. Centralnie zakomponowane postaci władców, podobne przemieszanie różnych motywów (baldachim u Dinglingera ma wyraźnie chiński kształt, a po bliższym przyjrzeniu się okazuje, że zdobiące go inskrypcje również są chińskie) i wreszcie użycie cennych materiałów sprawiają, że te tak różne w charakterze realizacje mają pokrewny, fantastyczny rodowód. Statek o chińskim kształcie z tronuującą postacią, mającą być zapewne chińskim cesarzem, zaiste może być reminiscencją niezwyklej gondoli uczestniczącej w regatach zorganizowanych na cześć młodego królewicza i następcy elektora saskiego, Fryderyka Augusta, odwiedzającego Wenecję w 1716 r. Wydarzenie to upamiętnił znany sztych Andrei Zucchiego wg rysunku Alessandra Mauro (il. 79). Źródłem jego inspiracji była rycina z Nieuhoffa, ukazująca bogato udekorowaną chińską dżonkę¹⁹¹, ona także mogła także posłużyć autorowi wilanowskiej kompozycji (il. tt). *La bizzarra e ricca Peotta* Zucchiego alegorycznie przedstawiała Chiny triumfalnie wiedzione przez Azję i niosące w darze cenne naczynia wypełnione przyprawami, herbatą i innymi rodzącymi się w tej ziemi prezentami. Natomiast brak tych przedmiotów w dekoracji sceny na blacie konsoli Deybla, sama łódź ma inny kształt, a na alegoryczny obraz Chin wskazują zupełnie inne elementy.

Księżna Izabela z Czartoryskich Lubomirska, przejmując oficjalnie w roku 1782 rezydencję wilanowską w spadku po matce, Marii Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej (po śmierci ojca, ks. Augusta)¹⁹², wraz z mężem, marszałkiem

¹⁹⁰ Por.: Impey 1977, s. 185–189.

¹⁹¹ Wskazał ją: Impey 1977, s. 79.

¹⁹² Majewska-Maszkowska 1976, s. 188.



tt. *Slang-Schuiten*, miedz. z *Legatio Batavica* Johanna Nieuhoffa (Amsterdam 1693, wyd. niderlandzkie).

wielkim koronnym Stanisławem Lubomirskim, była już właścicielką dwóch warszawskich pałaców¹⁹³, pałacyków w Bażantarni, Rozkoszy i Mokotowie. Już od śmierci matki (1771) okresowo zamieszkiwała w Wilanowie towarzysząc owdowi ojcemu, coraz częściej przebywającemu w podstołecznej rezydencji. Miała tam własny apartament mieszkalny w południowym skrzydle pałacu (dawniej zajmowany przez Marię Zofię Czartoryską), powiększony w latach 1775–1778 przez Szymona Bogumiła Zuga o apartament kąpielowy, czyli pawilon Łazienki¹⁹⁴, oficynę kuchenną i kordegardę. W latach osiemdziesiątych księżna rozpoczęła liczne przebudowy swoich rezydencji, w tym apartamentu wilanowskiego w skrzydle południowym; prac tych nie spowolnił nawet jej kilkuletni pobyt za granicą. Choć od 1791 r. jej główną rezydencją był Łańcut, nie powstrzymało to księżnej marszałkowej przed kolejną transformacją wilanowskiego apartamentu na parterze i pokoi na półpiętrze w latach 1792–1793, pod kierunkiem nieoce-

¹⁹³ M.in. pałacu przy Krakowskim Przedmieściu od strony Wisły, w miejscu dzisiejszego hotelu Bristol, wybudowanego (czy też przebudowanego) przez Augusta Czartoryskiego w latach 40. XVIII w. i ofiarowanego córce w posagu. W 1788 r. nabył go od teściowej Ignacy Potocki, brat Stanisława Kostki; zob. Majewska-Maszkowska 1976, s. 128–129. Drugim był niemal naprzeciw stojący większy pałac, dziś będący siedzibą Ministerstwa Kultury i Sztuki. Po ostatecznym przeniesieniu się księżnej do Łańcuta, przeszedł on na własność Aleksandry z Lubomirskich Potockiej, żony Stanisława Kostki Potockiego.

¹⁹⁴ Fijałkowski 1986b, s. 107–110.

nionego Zuga. Przebudowa objęła głównie nowo powstały salon na parterze, zwany Pokojem Wielkim oraz Sypialnię z zaprojektowaną przez Zuga monumentalną niszą na łóże i przyległymi pomieszczeniami, częściowo założonymi na planie owalu – garderobą i Gabinetem. Wilanowski inwentarz z 1793 r.¹⁹⁵, jedyny zachowany nie tylko z okresu rządów księżnej marszałkowej, ale z całego osiemnastego stulecia, ukazuje przepych odnowionych i świetnie wyposażonych przez Izabelę Lubomirską wnętrz, dosłownie na moment przed katastrofą. Począwszy od następnego roku księżna zaczęła wywozić zbiory z różnych swych rezydencji (w tym z Wilanowa, zdewastowanego jesienią 1794 r. podczas przemarszu wojsk polskich i rosyjskich), by ostatecznie ulokować je bezpiecznie w Łańcucie, z dala od dziejowej zawieruchy. Zabierano nie tylko ruchomości, ale i obicia, a nawet wykuto ze ścian wilanowskich komnat kamienne kominki (wprawiając zachowane stare)¹⁹⁶. Ogołocony z wartościowego wyposażenia pałac i zrujnowane dobra wilanowskie na podstawie podpisanej w Łańcucie w 1799 r. umowy przejęła, jako ekwiwalent corocznie wypłacanych sum posagowych, córka księżnej, Aleksandra, zamężna ze Stanisławem Kostką Potockim.

Zważywszy na liczne w XVIII w. zmiany właścicieli Wilanowa i dotkliwy brak inwentarzy z tego okresu, trudno jednoznacznie określić, jaka część obiektów pochodzi z przejętych przez Czartoryskich pozostałości po Augustie II, a jakie przedmioty są zakupami jego następców. Liczny zespół zachowanej w Wilanowie miśnieńskiej porcelany o orientalnej dekoracji może być wiązany z osobą i mecenatem Wettyna jedynie w bardzo ograniczonym zakresie. Po saskim władcy mogły pozostać pojedyncze sztuki, w tym oznaczone królewską „cyfrą” (wiązany monogram *AR* błękitem kobaltowym pod glazurą) duże wazony z pokrywami i wazon typu flet o dekoracji *Indianische Blumen*¹⁹⁷. Wazony te można wprawdzie odnaleźć dopiero w inwentarzu z 1832 r., co oznacza możliwość nabycia ich przez Stanisława Kostkę Potockiego, ale niewykluczone, że pochodzą ze schedy po Izabeli Lubomirskiej i drogą rodzinnych podziałów pozostały w Wilanowie. Jak trudne są dla historyków sztuki-muzealników ustalenia migracji przedmiotów na przestrzeni lat i jak mogą okazać się mylne pochopne skojarzenia, świadczy

¹⁹⁵ Inwentarz 1793.

¹⁹⁶ Praktykę wtórnego wykorzystania elementów wystroju wnętrz księżna stosowała już wcześniej. W 1781 r. z pałacu Lubomirskich w Warszawie wysłano obicia do ponownego użycia w Łańcucie; zob. Majewska-Maszkowska 1976, s. 134.

¹⁹⁷ *Artystyczne zbiory Wilanowa* 1979, s. 222, kat. nr 121, il. 121; *Wilanów* 1980, s. 87, 88, il. 94, 97; *Wilanów* 1993, s. 60–61, kat. 238, 239, 240, il. 238, 239. Ponieważ produkowane dla Augusta II wazony noszące monogram *AR* ofiarowywano też jako cenne prezenty królewskie, przedmioty te mogły pozostać w Wilanowie jako własność Czartoryskich, ale niewykluczone, że stanowią rzadką pamiątkę po umeblowaniu samego Augusta II. Być może, przywędrowały do Wilanowa w późniejszym czasie z innych rezydencji właścicieli – Czartoryskich, Lubomirskich, czy Potockich – drogą prostych skojarzeń z królewską siedzibą.

przykład rzadkiego lichtarza miśnieńskiego w formie trójnoga z ok. 1730 r., o mocno zainspirowanej japońską tradycją dekoracji¹⁹⁸ (il. 80). Odnotowany w roku 1832 lichtarz pochodził ze zbiorów Augusta Mocnego w Pałacu Porcelanowym (Holenderskim) w Dreźnie, ale do Wilanowa trafił rzeczywiście dopiero w XIX w., pozyskany ze zbiorów hr. Marcoliniego, dyrektora miśnieńskiej wytwórni (po 1814 r.). Wzorem dla niego mógł być lichtarz o identycznej formie, lecz z inną, kobaltową kolorystyką głów zwierzęcych i dekoracją w typie kakiemon na dłuższym, całym trzonie w kształcie łodygi bambusa. Ten wyrób japoński, zachowany w zbiorach British Museum w Londynie, datowany jest na lata 1670–1690. Podobnie, obecne w dzisiejszej kolekcji cztery półmiski miśnieńskie ze wzorem „żółtego lwa” noszą wprawdzie tzw. znak Johanneum – sygnaturę zbiorów Augusta II z drezdeńskiego Pałacu Porcelanowego (tak samo, jak powyższy lichtarz), ale można je zidentyfikować dopiero w inwentarzu z 1895 r., w Apartamencie Chińskim Stanisława Kostki Potockiego¹⁹⁹. Inwentarz ten notuje również po raz pierwszy garnitur trzech wazonów miśnieńskich z ok. 1730 r., z zieloną polewą i scenami *chinoiseries* w rezerwach w typie Johanna Gregoriusa Höroldta, również sygnowanych królewskim monogramem²⁰⁰ (il. XXX). Najwcześniej porcelana saska pojawia się w inwentarzu z czasów ks. Lubomirskiej (1793)²⁰¹, w kontekście wspomnianych wędrowek przedmiotów. Para miśnieńskich flaszek na sake o dekoracji w typie *kakiemon*, z ok. 1725 r., przechowywana była w momencie spisu w wilanowskim skarbcu (il. XXXI). Ewa Birkenmajer, sugerując trudności identyfikacyjne spowodowane zbyt lakonicznym opisem, wskazuje na numer 141 tego inwentarza, bądź na punkt piąty jego podrozdziału, o jakże znaczącej wymowie: „Porcelany Hińskie z Mokotowa odebrane”²⁰². Następnie, flaszki te dają się odnaleźć dopiero w inwentarzu z 1832 r. i późniejszych²⁰³. Nawet biorąc pod uwagę lakoniczne zapisy inwentarzowe, nierzadko zbiorcze w stosunku do „farfurów” czy „porcyllen”, musimy przyjąć, że nie wszystkie „miśnieńskie sztuki” w wilanowskich zbiorach muszą być bezpośrednią pozostałością po Wettynie. Byłoby to nawet dziwnym zbiegiem okoliczności, zważywszy na burzliwe losy rezydencji u schyłku XVIII w., nie oszczędzonej podczas drugiego rozbioru. Sporo zakupów obejmujących porcelanę miśnieńską dokonał Stanisław

¹⁹⁸ Wilanów 1980, s. 87, il. 91. Przykłady japońskich świeczników o takiej formie przytoczone są w: kat. wystawy, London 1990, s. 164–165. Por. japoński pierwowzór z lat 1670–1690 ze zbiorów British Museum o niemal identycznej podstawie: tamże, kat. i il. 142.

¹⁹⁹ Wilanów 1980, s. 87, il. 90; kat. wystawy, Warszawa 1993, s. 59, kat. 233.

²⁰⁰ *Artystyczne zbiory Wilanowa* 1979, s. 222, kat. nr 122, il. 122; Wilanów 1980, s. 88, il. 95 i 96.

²⁰¹ Zob.: Inwentarz 1793.

²⁰² Kat. zbiorów, Wilanów 1980, s. 87, gablota 21, nr 3; kat. wystawy, Warszawa 1999, s. 60, kat. 236 i 237.

²⁰³ Kat. wystawy, Warszawa 1999, s. 60, kat. 238–240.

Kostka Potocki, któremu przyszło budować kolekcję w bardzo trudnych czasach przełomu stuleci, ale zarazem w jedynym w swoim rodzaju momencie niebywalej podaży świetnych rzeczy z rozproszonych zbiorów arystokratycznych. Niemniej, powyższe założenie można by poniekąd odwrócić, gdyż przykładowo, saską konsolę Deybla notuje jako pierwszy dopiero inwentarz z 1867 r., a stolik saski – inwentarz z 1832 r. O ile lakierowana na czerwono sekretera Schnella występuje w inwentarzu pałacu z czasów Lubomirskiej²⁰⁴ (aczkolwiek „w sionce pod schodami”, co świadczyłoby, iż nie wszystkie *chinoiseries* były w guście księżnej), to saskich sepetów tego lakiernika próżno by tam szukać. Tymczasem wiadomo, że raczej nie opuszczały one Wilanowa stanowiąc pozostałość umeblowania po królu Augustcie, użytkowanego następnie przez Czartoryskich. Sepety występują dopiero w inwentarzu z 1832 r., jako dwie „szafki hińskie z wierzchu czarno, wewnątrz ponsowo lakierowane”, w pokoju pierwszym chińskim na piętrze. Fakt nie ujęcia poszczególnych obiektów w inwentarzach nie może definitywnie przesądzać o ich kwalifikowaniu jako późniejszych zakupów. Dla Wilanowa, jako rezydencji rodzinnej, naturalne były przesunięcia w lokalizacji przedmiotów, bądź ich wymiana w obrębie innych „domów” właścicieli, powodowane chęcią stworzenia jak najbardziej wygodnej i swobodnie aranżowanej przestrzeni mieszkalnej.

Trudności identyfikacyjne poszczególnych *chinoiseries*, z pewnością licznie zdobiących pałac wilanowski za Czartoryskich, pogłębiają peregrynacje samych przedmiotów, w całym stuleciu często zmieniających swe miejsce przechowywania, w ślad za wędrownkami właścicieli. Monografistka artystycznej działalności księżnej marszałkowej Izabeli Lubomirskiej, a także autor monografi wnętrza wilanowskich wielokrotnie wspominają o nieustannych w czasach księżnej przemieszczeniach ruchomego wyposażenia rezydencji²⁰⁵.

O wyposażeniu pałacu w Wilanowie pod koniec rządów księżnej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej mówi zachowany inwentarz z 1793 r.²⁰⁶ Lubomirska nie stworzyła w Wilanowie pojedynczego wnętrza o charakterze *chinoiserie* – tak typowego dla poprzedniej epoki gabinetu chińskiego, ale przekształciła w tym duchu wystrój swego apartamentu mieszkalnego, zgodnie zresztą z gustem epoki i z ewolucją tej mody dekoracyjnej. Jej prywatne *petits appartements*, wzorowane na francuskich i angielskich wnętrzach z ostatniej ćwierci XVIII w., otrzymały

²⁰⁴ Inwentarz 1793, poz. 315: „Biórko 1 stare chińsko lakierowane na dole 4. szufladami z zameczkami i kołkami mosiężnymi na wierzchu z drzwiczkami od spodu do góry zamykanymi z 7. szufladkami kryjówką 1. i dziesięcioma komórkami”.

²⁰⁵ Przykładowo, zob.: Inwentarz 1781, s. 23: „Na stole dużym czarnym o sześciu nogach stoją trzy wazy duże porceleny hińskiej z przykrywkami zewszystkim całe (Gabinet Nowy od Wisły)”. Adnotacja obok: „Do pałacu wielkiego wzięte 18 Feb. 1785 a na ich miejsca inne porcelanowe w kratki z pałacu tamtego postawione”.

²⁰⁶ Szerzej o modyfikacjach wnętrza za Izabeli Lubomirskiej, zob.: Fijałkowski 1977, s. 107–118.

wystrój charakterystyczny dla mody chińskiej. Wykorzystano w nim modną nowość, jaką stały się papierowe tapety (prawdziwe dziewięciometrowe rolki przeznaczone do kładzenia na zakładkę, a nie tylko zadrukowane plansze papieru, dowolnie zestawiane), produkowane w Anglii od początku XVIII w., ale znacznie ulepszone pod względem wzorniczym i wykonawczym we Francji, począwszy od lat 60. tego stulecia. W „Pokoju Wielkim nowo restaurowanym [...] nade drzwiami dwa supraporty z osobami chińskimi na murze malowane”²⁰⁷. Ściany „Pokoju Sypialnego nowo restaurowanego” księżnej marszałkowej zdobione były „obiciem papierowym białym z szlakami różnymi kolorami arabesko malowane w wazoniki i osoby hińskie”, „supraporty dwa nad drzwiami na murze [w] osobki hińskie malowane”, a nad obiema parami drzwi po bokach łoża, komunikującymi z Gabinecikiem i garderobą, znajdowały się „landszafciki chińskie malowane w paludamentach”²⁰⁸. W niewielkim Gabineciku przy niszy sypialnianej, ozdobionym białymi boazeriami, ściany wyklejono „angielskim papierem z lanszaftami chinskimi w osobki i kwiaty w wazonach na dnie farfurowym, szlaki zielone przeplatane, przy tych szlak drugi z rozów i innych kwiatów różnego koloru i gatunku”²⁰⁹. Jak podaje Bożenna Majewska-Maszkowska, w lutym 1791 r. sprowadzono z Paryża, wraz z innymi rzeczami, trzy rodzaje papierowych obić ściennych (dwa z nich w typie *chinoiserie*). Wraz z nimi przybyła „szafka okrągła hińska lakierowana takimże spodkiem”²¹⁰. Tapety o chińskich czy japońskich motywach, zwane podobnie jak tkaniny – *indiennes*, gdyż imitowały dalekowschodnią produkcję, miały we Francji i w Anglii już wówczas przeszło stuletnią tradycję. Moda na nie sięga końca XVII w., a w następnej epoce były w powszechnym użyciu²¹¹. Początkowo do dekoracji ścian używano oryginalnych tapet

²⁰⁷ Fijałkowski przypisuje autorstwo tych supraport, oraz wszystkich innych wówczas wykonanych malowideł Szymonowi Mańkowskiemu, na podstawie zachowanego kontraktu z 3 maja 1793 r. Fijałkowski 1977b, s. 114.

²⁰⁸ Pisownia oryginalna za: Majewska-Maszkowska 1976, s. 199. Stanisław Lorentz przypuszczał, że dekoracja ścienna jest wcześniejsza i w powstaniu tych supraport widział wpływ Jean Pillellementa, bądź też Jana Bogumiła Plerscha. Lorentz 1948, s. 4.

²⁰⁹ Majewska-Maszkowska 1976, s. 199.

²¹⁰ AGAD, Arch. Potockich z Łańcuta, sygn. 132: *Regestr rzeczy z zagranicy 1791*; przytacza: Majewska-Maszkowska 1976, s. 347–358, szczególnie s. 353.

²¹¹ Pośród ofiarowanych Ludwikowi XIV przez syjamskich ambasadorów prezentów znalazły się dwie duże rolki tapet chińskich. W 1693 r. skład handlowy *Blue Paper Warehouse* w Londynie reklamował zapas rozmaitych rodzajów *New Invented Japan Hangings-Figures* w różnych kolorach. Tzw. „papiery indyjskie”, czyli malowane tapety chińskie, były początkowo rodzajem gratyfikacji kapitanów okrętów Kompanii Indyjskich, ich prywatnym benefisem. Na potrzeby rynku europejskiego ustalono rozmiary tapet – ok. 3,60 m dł. na ok. 1,20 m szer. Chińczycy sami używali mniejszych rolek, do dekoracji jedynie poszczególnych partii ścian. Duże formaty były więc produkowane specjalnie dla Europejczyków. Ten rodzaj dekoracji i jego zachodnie imitacje cieszyły się wielką popularnością od końca XVII w., zob.: Jarry 1981, s. 54–56; Clunas 1984; Saunders 1994.

chińskich, wkrótce jednak europejska produkcja wielkoformatowych rolek wyparła chińskie importy. Niekiedy wtórnie naklejano chińskie gwasze na położoną już tapetę²¹². Motywy chińskie należały do stałego asortymentu produkujących tapety ośrodków europejskich w XVIII i XIX w., zmienił się tylko ich repertuar i technika druku. Historyczna kolekcja wilanowska pozostaje wzorcową dla tego rodzaju przykładów rzemiosła artystycznego, gdyż w obrębie niespełna dwóch stuleci możemy wyróżnić tam niemal wszystkie ich przykłady – od wczesnych gwaszy chińskich z epoki Qianlong do przemysłowych, ale luksusowych, grubych tapet europejskich drukowanych w scenki chińskie ze złoceńiami z lat 60. XIX w. Wzmianka w inwentarzu o „angielskim papierze z lanszaftami chińskimi” pokrywającym ściany Gabinetu może odnosić się rzeczywiście do tapet angielskich (choć zakupu dokonano we Francji), zyskujących na popularności we wnętrzach kształtowanych pod wpływem modnego stylu Thomasa Chippendale’a i projektów wnętrz Williama Chambersa.

Delikatne motywy kwiatowe, bądź barwne sceny rodzajowe, zazwyczaj na jasnym, pastelowym tle znakomicie nadawały się do eksponowania wyrazistych form umeblowania (taką dyspozycję wnętrza oddaje Chiński Pokój w stylu *chippendale* w Badminton House z połowy wieku). Zachowane fragmenty osiemnastowiecznych tapet z Muzeum Wiktorii i Alberta imitujących chińskie pierwowzory, przedstawiają wybór charakterystycznych motywów dekoracyjnych: klatek z egzotycznymi ptakami, fantazyjnie wygiętych gałęzi drzew okrytych kwiatami i nieco zagubionych w gąszczu flory i fauny drobnych postaci ludzkich²¹³. Jednakże w latach 80. większość producentów dawno już porzuciła motywy *chinoiserie*, prześcigając się we wprowadzaniu klasycystycznego wzornictwa. W zasadzie jedyną wytwórnią, która utrzymała zainteresowanie ofertą o dekoracji nawiązującej do motywów dalekowschodnich, była znakomita manufaktura paryska Jeana Baptiste Réveillona (działająca jako manufaktura królewska od 1783 r.), specjalizująca się w arabskach w typie *chinoiserie* – będących twórczym rozwinięciem szerokiej produkcji „scenek chińskich” (il. XXXV). Jej dekoratorzy umieli z wielką zręcznością, podziwianą przez europejską klientelę, wprowadzać elementy zaczerpnięte bezpośrednio z chińskich tapet – kwiaty piwonii, barwne ptaki: koguty, papugi, bażanty; porcelanowe wazy, koszyki z kwiatami – w kompozycje o charakterze antykizującym, z figurami mitologicznymi. Z manufakturą tą współpracowała od lat 80. XVIII w. równie słynna wytwórnia tkanin Christophe-Philippe’a Oberkampfa w Jouy-en-Josas, na której wzornictwie silnie zaważyły orientalne inspiracje. Efektem tej współpracy były m.in. pierwsze w dziejach dekoracji wnętrz

²¹² Zob. wyczerpujące studium na temat tapet chińskich w dekoracji wnętrz: Wappenschmidt 1989.

²¹³ McClelland 1924, s. 103–104.

skoordynowane wzorniczo serie tapet i tkanin, a szczególnie powodem cieszyły się motywy chińskie i bezpośrednio wzorowane na importach *les indiennes* o motywach kwiatowych. Dzięki mistrzowskiemu opanowaniu języka arabski „chiński” repertuar wytwórni Réveillon przetrwał po roku 1789, znajdując kontynuację w produkcji pod kierunkiem dziewiętnastowiecznych już spadkobierców firmy (Jacquemart & Bénard)²¹⁴. Wzmianka określająca tapetę w sypialni księżnej jako „obicie papierowe arabesko malowane” tym samym staje się istotną informacją, co do jej proveniencji. Z dużym prawdopodobieństwem możemy zatem wskazać wytwórnię Réveillon jako możliwe źródło paryskich zakupów Lubomirskiej z tego czasu.

W kontekście sprowadzonych przez Lubomirską obić papierowych warto wspomnieć, że współczesny inwentarz magazynu mebli zamku warszawskiego z 1795 r. ujmuje w osobnej specyfikacji „papier de la Chine pour tapisserie”, wyszczególniając rozmaite rodzaje: papieru „chińskiego” z motywami figuralnymi, naklejonego na płótno, „indyjskiego”, w końcu tkaninę imitującą tapety „indyjskie”²¹⁵. Wcześniej już, bo w 1787 i 1788 r., księżna sprowadziła z podróży do Anglii szereg obić, w tym malowanych na woskowanym płótnie²¹⁶. Pewną analogią do ewentualnego wyglądu tapety z Gabinetu może być znany z dokumentacji fotograficznej wystrój sypialni w Charlottenburgu w Berlinie, gdzie użyto eksportową tapetę kantońską z lat 80. XVIII w. (il. 85). Na takie porównanie pozwala jednak stopień wzajemnych powiązań i stosowanych motywów dekoracyjnych w produkcji chińskich tapet – często naśladowujących europejskie (same będące już wtórnymi wobec dalekowschodnich pierwowzorów). Popularną praktyką było też wklejanie w angielską tapetę typu *Print-room* chińskich gwaszy ze scenami figuralnymi – owych „lanszaftów chińskich”, o których mówi inwentarz z 1793 r.²¹⁷

Popularność chińskich motywów w dekoracji wnętrz spowodowała, iż używano ich także jako aplikacji w mniejszej skali. Tzw. „papierowe sztuki chińskie”, czyli figury wycinane z chińskich gwaszy i akwareli naklejano na lakierowaną boazerię, bądź też bezpośrednio na odpowiednio przygotowane ściany, o czym świadczy przechowywane w momencie spisu w skarbcu białostockiego pałacu „69 kart z chińskimi drzew i ludzi figurami, które strzyc się zwykli i przyklejać

²¹⁴ Wappenschmidt 1995, s. 130–131.

²¹⁵ Inwentarz 1795, s. 134. Te ostatnie sformułowania odnoszą się do charakterystycznego wzornictwa indyjskich perkali typu *chintz* i *calico*, wykorzystywanego zarówno w produkcji tekstylnych, jak i papierowych obić ściennych. Generalnie, mimo istniejącego wciąż importu, w tej epoce określenie „papier de la Chine” oznaczało bardziej już sposób dekoracji, niż samą proveniencję.

²¹⁶ Maszkowska, Jaroszewski 1972, s. 216.

²¹⁷ Wappenschmidt 1989, s. 60–63.

na obicia”²¹⁸. Niekiedy takie motywy aplikowano na tkaniny ściennie, jak np. w pałacu Rzewuskich w Rozdole, gdzie były „obicia na białym atlasie, z osóbkami różnemi papierowymi”²¹⁹. O podobnych dekoracjach mówi inwentarz nieistniejącego, warszawskiego pałacu Lubomirskich przy Krakowskim Przedmieściu, z roku 1781, opisując wygląd „Pokoju Karmazynowego od Wisły” – jednej z sal recepcyjnych parteru. Oto do ozdoby tej sali, wybitej karmazynowym adamaszkiem w białe kwiaty, wzięto z magazynu 177 sztuk „chińszczyzny w osóбки, kwiaty i zwierzęta do przyszywania na obicie”²²⁰, nie precyzując wszakże, czy „chińszczyzna” ta była papierowa, czy tekstylna. Do „strzyżenia” służyły wówczas także zużyte tkaniny, najczęściej ścinki z ubiorów szytych z bogatych, wschodnich, bądź naśladowujących je materii. Dzięki takim aplikacjom obijane tkaninami wnętrza zyskiwały egzotyczny charakter, a mało wygórowany koszt podobnej dekoracji pozwalał na częste zmiany. Analogicznie udekorowano ściany w Gabinetie Karmazynowym i w Buduarze na pierwszym piętrze wspomnianego pałacu. Książęce sypialnie ozdobione były obiciami z jedwabiu, bądź adamaszku „jedwabiami różnemi haftowanymi” w chińskie kwiaty, natomiast w Gabinetie Zwierciadlanym „zamiast obicia [były] papierowe sztuki, na których wyrabiane są skały, kwiaty, drzewa, ptaki, etc. z massy, różnemi kolorami cieniowane” w guście chińskim²²¹.

Generalnie rzecz biorąc, charakter *chinoiserie* niektórych pomieszczeń książęcego apartamentu w Wilanowie, jakkolwiek nie dominujący w oficjalnych wnętrzach, był odzwierciedleniem modnego nurtu egzotycznego, wyrosłego na fali sentymentalizmu. Lubiany przez księżną marszałkową egzotyzm wyraził się nawet w tak intymnym miejscu, jakim było mieszczące się na parterze w budynku Łazienki „kakatorium”, którego ściany były „w palmy malowane”²²². Wystrój apartamentu Izabeli Lubomirskiej z końca XVIII w. uległ likwidacji podczas generalnego remontu południowego skrzydła pałacu w początku lat siedemdziesiątych XIX w., przeprowadzonego za czasów Aleksandry Potockiej, wdowy po Augustynie²²³.

Jeśli chodzi o wyposażenie ruchome pałacu w Wilanowie, to na 258 stronach inwentarza z 1793 r. ujęto sporą ilość istotnych dla tematu przedmiotów, ale

²¹⁸ Kowecka 1991, s. 108. Analogicznie wykorzystywano odbitki graficzne, tworząc trwałą dekorację ścienną o charakterze popularnych w końcu XVIII w. gabinetów rycin. Takie „wystrzygane kopiersztychy” często bywały malowane od ręki i doraźnie używane, jak np. w jednym z radziwiłłowskich gabinetów w Białej Podlaskiej.

²¹⁹ Gębarowicz 1973, s. 250.

²²⁰ Inwentarz 1781, s. 29.

²²¹ Inwentarz 1781, s. 43. Przytacza fragmentarycznie: Majewska-Maszkowska 1976, s. 133. Papiery chińskie do dekoracji wymienia też inwentarz zamku warszawskiego: *Inwentarz magazynu mebli 1795*, s. 134 (*Papier de la Chine pour tapisserie*).

²²² Majewska-Maszkowska 1976, s. 93–94.

²²³ Fijałkowski 1986b, s. 153.

powyższe uwarunkowania zmiennej historii zbioru pozwalają na bardzo skromną ich identyfikację w dzisiejszej kolekcji. Charakterystyczny dla tej rezydencji kult jej założyciela sprawił, że większość późnobarokowego wyposażenia, przeważnie z czasów saskich, pozostała w korpusie głównym. Przez szacunek dla tradycji tę część pałacu pozostawiono niezamieszkałą. Odwiedzający te wnętrza w końcu osiemnastego stulecia podrozni wspominali o rzucającej się w oczy różnicy między „starym” a „nowym” gustem²²⁴. Oprócz wzmiankowanych mebli odziedziczonych po poprzednich właścicielach, z czasów księżnej Lubomirskiej pochodzi angielski zegar podłogowy z obudową imitującą lakę w kolorze granatowym, zdobioną reliefowymi pejzażami w typie *chinoiserie*, będący jednym zachowanym z pierwotnie istniejącej pary²²⁵. Z osobą księżnej niemal odruchowo chciałoby się wiązać szereg przedmiotów stylowo pochodzących z drugiej połowy XVIII w., aczkolwiek notowanych o wiele później. Nawet biorąc pod uwagę reguły dziedziczenia i wędrowny tryb życia właścicieli, ich przynależność do kolekcji Izabeli Lubomirskiej w obecnym stanie badań musi pozostać hipotetyczna. Niemniej, prócz pozostałości po saskim umeblowaniu pałacu, do zbiorów *chinoiseries* księżnej marszałkowej możemy dopisać angielski stolik do gry z ok. 1760 r., z imitacji czarnej laki ze złoceniami, parawan – również pokryty imitacją laki, stanowiące komplet angielskie biurko z nadstawką (il. 77) i okrągły stolik z końca XVIII w., malowane w wielobarwne, fantastyczne smoki, ptaki i maskarony na czarnym tle²²⁶. Zachwyty Lubomirskiej nad sztuką angielską, z którą zetknęła się ona podczas podróży do Anglii w 1787 r., zaowocował trwałymi realizacjami z ostatniego dwudziestolecia życia księżnej²²⁷. Jednakże, podobnie jak wszystkie jej fascynacje, nie szedł w parze z próbą zdobycia szerszej wiedzy. Bezpośrednim efektem tej podróży były nie tylko angielskie zakupy, ale przede wszystkim powstałe u schyłku XVIII w. wnętrza łańcuckie, wzorujące się na nowych, wyspiarskich sposobach aranżacji wnętrz.

Do wyposażenia pałacu wilanowskiego z epoki Czartoryskich i wczesnego okresu księżnej mogą także nawiązywać dwie typowe *chinoiseries* z połowy XVIII w. – odnotowany w inwentarzu z 1793 r. francuski kałamarz, którego pojemniczki z białej porcelany miękkiej, bogato okute w brąz złożony o motywach *rocaille*, spoczywają na lakierowanej tacce zidentyfikowanej jako robota Martina Schnella²²⁸ (il. XXXVI) i ażurowe *pot-pourri* na podstawie ze złożonego brązu, łączące miśnieńską i francuską porcelanę z czarkami z czerwonej chińskiej laki (il. XLII),

²²⁴ Jan Eryk Biester w: *Polska stanisławowska* 1963, t. 2, s. 218.

²²⁵ Kat. wystawy, Wilanów 2000, s. 134–135, kat. 20.

²²⁶ Wszystkie te meble opublikowane są w: kat. wystawy, Wilanów 1991, s. 68–69, kat. 262, 263, 265.

²²⁷ Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1972, s. 214.

²²⁸ Kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 61, kat. 241, il. 241; Kopplin 2005 i 2006.

po raz pierwszy ujęte w inwentarzu dopiero w 1832 r. Modne rokokowe gabinety zdobione były wielką ilością podobnych przedmiotów, których delikatne formy i połączenie różnorodnych, w tym egzotycznych materiałów, świetnie wpisywały się w styl Ludwika XV. Analogią do wilanowskiego kałamarzyka może być pokrewny mu wyrób ze zbiorów The Getty Museum w Malibu, choć wzbogacony o dwuramienny lichtarz i porcelanową grupę figuralną, przytoczony tu jedynie sygnałnie. Pojemniczki i figurki są tam określone jako chińskie z okresu Kangxi i datowane na ok. 1700 r., podczas gdy sama tacka z ok. 1750 r. uchodzi za francuską imitację laki w typie *verniss Martin*. Inną analogią, bardziej oddaloną w formie, może być kałamarz francuski z połowy XVIII w. sprzedany na aukcji Sotheby's w Londynie (13 VI 2001, poz. kat. 285), o większej tacce, wyposażony w dwa ramiona świecznika i porcelanowe kwiaty, ale pozbawiony naczyniek. Być może, wilanowski kałamarz jest tożsamy z opisanym w inwentarzu z 1781 r. pałacu Izabeli Lubomirskiej „w Warszawie, przeciw pałacu Ogińskich stojącego”, na stronie 9: „kałamarzykiem chyńsko lakierowanym”.

W kontekście wilanowskiej tradycji *chinoiserie* interesujące jest to, że Izabela Lubomirska musiała być emocjonalnie związana z charakterystyczną dla późnego rokoka sentymentalną modą chińską, skoro dała jej wyraz w najbliższym otoczeniu – przede wszystkim we własnej sypialni i gabinecie. Wybór takiej formy artystycznej nie mógł być podyktowany jakimikolwiek ograniczeniami, a jedynie osobistym zamiłowaniem. Już wcześniej, w nieistniejącym pałacu Stanisława Lubomirskiego przy Krakowskim Przedmieściu, przebudowanym za rządów Izabeli Lubomirskiej²²⁹, wiele pomieszczeń dekorowanych było w guście chińskim, przede wszystkim obiciowymi tkaninami atlasowymi, zdobionymi wspomnianymi „sztukami chińskimi”. Będąc jedną z najbogatszych dam w Europie, o znakomitych międzynarodowych koneksjach, dysponująca ogromną fortuną Sieniawskich, Czartoryskich i Lubomirskich, księżna marszałkowa zawsze śledziła aktualne mody, do końca życia podążając za ich najnowszymi przejawami (o czym świadczy chociażby klasycystyczny wystrój apartamentów łańcuckich powstałych w końcu XVIII w.). Wnętrza *à l'indienne*, czy *à la chinoise* tak powszechne w połowie stulecia, znalazły się w przebudowanym pałacu warszawskim Lubomirskich na Krakowskim Przedmieściu i w pałacyku księżnej na Mokotowie²³⁰. Natomiast moda chińska w swym tradycyjnym kształcie była już w latach 80. XVIII w. przebrzmiałym zjawiskiem, więc nie można w tym kontekście interpretować

²²⁹ Zob. przyp. 33.

²³⁰ Interesujące byłoby zestawienie ich charakteru i rangi z wnętrzami powstającymi równolegle na zamówienie podobnie lubującego się w *chinoiseriach* kuzyna – Stanisława Augusta Poniatowskiego. Inwentarz Zamku Królewskiego z 1795 r. wymienia ogromną ilość przedmiotów w typie *chinoiserie*, sąsiadujących z wyrobami dalekowschodnimi. Zob.: Inwentarz 1795; Majewska-Maszkowska 1976; Mańkowski 1976; Bernatowicz 2000.

wnętrz wilanowskich. Na estetyczną formację Izabeli Lubomirskiej mogła mieć wpływ chęć swoistej rywalizacji z nader bliskim jej w swoim czasie kuzynem Stanisławem Augustem, wytrawnym miłośnikiem *chinoiserie*. Nie dzieliła ona jednak pasji kolekcjonerskiej ani z nim, ani z zięciami Potockimi. Nie pretendowała też do roli znawcy sztuki, za jakiego uchodził Stanisław Kostka Potocki. Przy zakupach kierowała się emocjami (o czym wielokrotnie zaświadcza korespondencja tego ostatniego z żoną, towarzyszącego niekiedy księżnej w wojażach), aczkolwiek starannie unikała przepłacania, chętnie korzystając z okazji. Jej mecenat artystyczny był zbudowany na prestiżu wytwornej miłośniczki sztuki, a nie znawczyni, jaką z kolei stała się u boku męża jej córka, Aleksandra. Izabela Lubomirska była pozbawiona pasji gromadzenia za wszelką cenę i nie przywiązywała się do przedmiotów²³¹. Mimo posiadania takiej fortuny, księżna objawiała dość szczególny zmysł oszczędności, by nie rzec skąpstwa. Z jednej strony rzeczywiście oszczędnie gospodarowała, dbając o powtórne wykorzystywanie wielu sprzętów i elementów dekoracji wnętrz, a z drugiej nie wahała się przed cyklicznymi, kosztownymi adaptacjami swoich rezydencji.

Wymienione w 1781 r. obicia z apartamentu księcia marszałka w warszawskim pałacu przy Krakowskim Przedmieściu wysłano w tym samym roku do powtórnego użycia w Łańcucie. M.in. stary adamaszek w zielono-białe pasy z sypialni zastąpiono nową, modną tkaniną – karmazynowym atłasem haftowanym w chińskie kwiaty²³². W Wilanowie takim spektakularnym świadectwem apodyktycznego „zmysłu oszczędności” księżnej było wykorzystanie wewnętrznych płycin z drzewiczek wspomnianych kabinetów Martina Schnella do stworzenia pary całkiem nowych mebli, wykonanych na miejscu przez lokalnych rzemieślników²³³. Pokryte imitacją czerwonej laki i reliefowymi złoceniami w typie *makie* płyciny drzwiowe wprawiono w niskie szafki na krótkich nóżkach naśladujących kształty mebli chińskich w angielskiej redakcji, pokryte czerwonym lakierem i malowanymi złotem ornamentami (il. 78). Nie był to koniec perypetii wybitnych schnellowskich mebli. Następną transformację, o wiele mniej brutalną, przeżyły za czasów Stanisława Kostki Potockiego, który nakazał wprawdzie rekonstrukcję wewnętrznych, czerwonych płycin kabinetów (wykonaną w 1821 r. nader zręcznie przez warszawskich pozłotników Fischera i Rotha)²³⁴, ale dopuścił się ingerencji w ob-

²³¹ Charakterystykę mecenatu i zbiorów księżnej dała: Majewska-Maszkowska 1976, s. 287–293.

²³² Inwentarz 1781.

²³³ Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 86–96, kat. 1a/b i 2a/b; te same 2006, s. 93–99.

²³⁴ AGAD, Archiwum Gospodarcze Wilanowskie, Anteriora 302, fragment kontraktu S.K. Potockiego z pozłotnikiem Fischerem i malarzem Rothem: „odnowić powierzchnie zewszystkiem dwie wielkie czarne szafy tak iżby ich lakier, tak co do dna jako też malowań równał się najświeższym, które się w zbiorze znajdują, wewnątrz zaś tych szaf przekopiować jak najlepszym

rębie oryginalnych podstaw. Znacząca redukcja wysokości tych mebli spowodowana była ich nową rolą ekspozycyjną w Apartamencie Chińskim, zajmującym niskie wilanowskie piętro. Po wyjęciu środkowej części podstaw kabinety spoczęły na podwójnej ramie i niskich nóżkach i do niedawna tak właśnie były ekspozowane. Obecnie po konserwacji, uzupełnione o istniejące oryginalne partie podstaw (por. il. XXXVII) stanowią rzadki przykład kompletnej pary mebli znakomitego saskiego lakiernika, wykonanych dla jednej, konkretnej rezydencji i do dziś w niej przechowywanych (mimo fizycznego rozdzielenia wewnętrznych partii drzwi, ale te również są zachowane w doskonałym stanie).

Tak lubiany nurt egzotyczny wyraził się bodaj najpełniej w realizacjach ogrodowych księżnej Lubomirskiej. Jej mokotowskie ogrody służyły ze starannie zaaranżowanej scenerii w stylu angielsko-chińskim z bogatym programem domków, kiosków i pawilonów, często o egzotycznej architekturze, zgodnie z propagowanym przez francuskich filozofów kultem natury, egzotyki i przeszłości. Współcześni wymieniają „Altanę Chińską”, „Dach Chiński”, „mostki chińskie”, nawet „namiot turecki [...] z posadzką marmurową włoską [...] wewnątrz w arabeski pomalowany” i „szalas okrągły indyjski, którego ściany ułożone są ze stojących pniów brzozowych, a dach piramidalny okryty trzciną i sitowiem, wewnątrz zaś malowane w sposobie indyjskim”²³⁵. Egzotyczne rośliny, drzewa i ptaki dopełniały tego *dépayement*. Akwarela Zygmunta Vogla przedstawiała mokotowską Altanę Chińską jako sześcioboczną konstrukcję ażurową, wspartą na słupach i przekrytą łamanym dachem o zadartych w górę krawędziach²³⁶. Niewielki, lecz elegancki i wyrafinowany pałacyk na Mokotowie w Warszawie zdobiły liczne przedmioty o dalekowschodniej proveniencji, ekspozowane na równi z wyrobami w typie *chinoiserie* pochodzącymi z manufaktur europejskich. Opisuje je Kajetan Skrzetuski w poemacie z 1774 r. *Zabawy przyjemne i pożyteczne*, napisanym z okazji imienin księżnej marszałkowej, fetowanych w Mokotowie:

„Saskie, japońskie, chińskie porcelany,
W dzbanach i wazach piękne zdobią ściany,
Tu na kitajce dziwnie ręka biegła
Girlandy z kwiatów w kilka węzłów sprzęgła.

lakierni tablice drzwiów, które z nich wycięte zostały, z tą różnicą, że ich złożone malowania niewypukło malowane, lecz płasko byź mają”. Znakomitą, wirtualną rekonstrukcją pierwotnego wyglądu wnętrza kabinetów Schnella daje: Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 86–87, kat. 1; s. 92–93, kat. 2.

²³⁵ Majewska-Maszkowska 1976, s. 170, 185. Szczegółowy opis mokotowskich ogrodów księżnej marszałkowej podał Szymon Bogumił Zug w *Ogrodach w Warszawie i jej okolicach* (1784).

²³⁶ Kat. wystawy, Poznań 2000, s. 30, il. 1. Akwarelę Vogla reprodukuje: Józef Piotrowski, *Albumy fotograficzne*, t. 6, „Rzeźby i obrazy”, kat. A–1094, Lwów 1936.

Tak zaś w naturze udane kolory,
Że dziełem samej być się zdają Flory²³⁷.

Rywalizujące ze „stylem powązkowskim” (określenie Bernoulliego) założenie mokotowskie opisał jednak w 1781 r. graf Ernest A. Lehndorff jako nużące obfitością świątyń, grot i pawilonów, a sam dom według niego „odznaczał się przesadnym przepychem”²³⁸. Stworzona w Wilanowie około roku 1784, w innym duchu, tzw. „dzika promenada” była już nieregularnym ogrodem krajobrazowym w stylu angielsko-chińskim, malowniczo ukształtowanym z krętymi ścieżkami i kaskadą, zaprojektowanym dla księżnej przez Zuga²³⁹. Wykorzystał on wiele najstarszych drzew rosnących w tej południowej części założenia wilanowskiego, którego centrum kompozycji stanowił staw pochodzący jeszcze z czasów Sobieskich, jako że park powstał w miejscu dawnego królewskiego folwarku.

Kontekstu omawianych w dalszej części książki realizacji późnoklasycyistycznych wnętrz w typie *chinoiserie* w pałacu wilanowskim za Aleksandry i Stanisława Potockich nie można poruszać bez przywołania wcześniej powstałego Apartamentu Chińskiego stworzonego w Łańcucie. Apartamenty Chińskie w Łańcucie i Wilanowie łączy postać księżnej marszałkowej Izabeli Lubomirskiej. Łańcucka rezydencja była urządzana przez marszałkową wieloetapowo, a sam Apartament Chiński powstał pod koniec XVIII w. i był wzorowany na współczesnych wnętrzach angielskich. Angielskie *chinoiseries* tego okresu występowały najczęściej w elementach wnętrz urządzonych w duchu klasycyzmu, takich jak kominki, meble, architektoniczne oprawy okien i drzwi, obramienia dekoracji malarskich. Ze zmianą w wyrazie i charakterze wnętrz szły w parze innowacje formalne. Chętnie stosowano wielkoformatowe tapety ścienne, o dużych motywach figuralnych i roślinnych, pokrywające całość ścian, bądź wyznaczoną przestrzeń, bez wcześniejszych podziałów na poszczególne, niezależne od siebie panneaux. Niekiedy utrzymana w konwencji *gravitas* dekoracja tych późnych wnętrz przechodziła ze ścian na sklepienia, jak zaświadcza znany z przekazów przykład nieistniejącej już Sala Cinese w Castello di Rivoli, pod Turynem, zrealizowanej około 1790 r.²⁴⁰ Chłodne, symetrycznie i regularnie komponowane klasycystyczne wnętrza, o chwalebnie ascetycznej dekoracji z ukłonem w stronę antycznej harmonii form, z definicji swej nie pozwalały na bez troskie spiętrzenie arabesek, ażurowych rocaillowych ornamentów i wschodnich motywów. O ile w poprzedniej epoce *chinoiseries* traktowane z nieźrównaną lekkością i wytworną fantazją stanowiły element

²³⁷ Majewska-Maszkowska 1976, s. 162. Cyt. za: Kajetan Skrzetuski, *Mokotów w: tegoż, Zabawy przyjemne i pożyteczne*, Warszawa 1774, t. 9, cz. I.

²³⁸ Ernest A. Lehndorff w: *Polska stanisławowska* 1963, s. 31.

²³⁹ Majewska-Maszkowska 1976, s. 178–182; Fijałkowski 1983, s. 120.

²⁴⁰ Honour 1961, il. 121, opis s. 270.

dekoracyjny unifikujący wnętrza, to w dobie klasycyzmu ich pojawienie się w detalach zdobniczych nie zawsze bywało uzasadnione kompozycyjnie. Chińskie i antykizujące motywy występowały tam na równoprawnych zasadach, jak mauretańskie i egipskie, oraz znane już ze wcześniejszych realizacji tahitańskie i tureckie, zestawiane w duchu romantycznej syntezy stylów i popularnego w ostatniej ćwierci XVIII w. nurtu egzotycznego, prefigurującego orientalne fascynacje romantyków.

Zgodnie z tymi zasadami, łańcucki salonik należący do Apartamentu Chińskiego księżnej otrzymał antykizującą dekorację o motywach nawiązujących do malarstwa pompejańskiego, a pozostałą część (sypialnię i łazienkę) pokryto dość jednolitą w charakterze ornamentyką, o motywach geometrycznych nawiązujących do wzorów chińskich, wykonaną w technice klejowej. Integralną część wystroju sypialni stanowiły skromnie oprawione oryginalne chińskie malowidła, przedstawiające widoki pałaców cesarskich w Pekinie i ich wnętrza – gwasze na papierze, zawieszane na tle specjalnie wydzielonych ze ścian barwnych obramień, o wyraźnie klasycyzującym charakterze (il. 81). Inwentarz zamku łańcuckiego z roku 1805 wymienia: „ryssonków kolorowych, wyobrażających ubiór Appartamentów Chińskich we wnętrzu cztery”, oprawione za szkłem, w ciemnych ramach „roboty sycerskiej wiedeńskiej”. Dziś gwaszy jest sześć i wg Łucji Sobeckiej właśnie dla nich zaaranżowano wnętrze Apartamentu Chińskiego²⁴¹. Brak niestety źródeł do sprawdzenia ich proveniencji, mogła je zakupić osobiście księżna Izabela Lubomirska, bądź też mógł je przywieźć ze swych wojaży zięć księżnej, Jan Potocki.

Na podobnej zasadzie w ściany łazienki wkomponowano plansze z kaligraficznymi znakami imitującymi pismo chińskie, wykorzystując ich efekt dekoracyjny. Na tle tej bogatej, ale wysublimowanej dekoracji, doskonale prezentuje się do dziś komplet modnych wówczas mebli angielskich, imitujących drewno bambusowe. Formą nawiązują one do geometrycznych, ażurowych plecionek pokrywających ornamentem ciągłym nie tylko ściany, ale i sufit pomieszczenia. Przy takim wystroju niezwykle silnie działa użyty we wnętrzu kolor, nasycony i kontrastowo zestawiony. Proste, ramowe podziały geometrycznej dekoracji o układzie pasowym, stosowanie na równych zasadach różnych modusów historyzujących dekoracji („pompejańskie”, chińskie), prostota i funkcjonalność mebli w typie Chambersa, a także oprawa kominka pozostają typowe dla estetyki klasycyzmu. Całości dopełnia dalekowschodnia porcelana i tkaniny. Charakter Apartamentu Chińskiego bliski jest powstającym w drugiej połowie XVIII w. realizacjom angielskim, które Lubomirska, wraz z towarzyszącym jej zięciem, Stanisławem Kostką Potockim, mogła zobaczyć podczas ich wspólnej podróży do Anglii w 1787 r. Sam wystrój łańcuckich pomieszczeń przypomina niektóre detale wnętrza amfilady królewskich sypialni w pawilonie w Brighton, powstałych na

²⁴¹ Kat. wystawy, Poznań 2000, s. 84, kat. 52, 53.

początku drugiej dekady XIX w. (tzw. Yellow Bow Rooms autorstwa Roberta Jonesa)²⁴². Analogiczna jest żółta kolorystyka ścian i dyspozycja chińskich gwaszy w namalowanych na ścianach obramieniach (swą intensywną kolorystykę pokoje z Brighton zawdzięczają jednak żółci kadmowej, nieznaney w czasach powstania łańcuckiego apartamentu).

Nieco wcześniej, bo w latach osiemdziesiątych XVIII w., urządzono na parterze łańcuckiego pałacu Apartament Turecki. W przyjętej dużo później nazwie czytelna była aluzja do mody *turquerie*, znakomicie uzupełniającej nurt sentymentalno-romantyczny. Turbany, woale, jedwabne szale o ciepłych, nasyconych barwach, niskie sofy i poduszki, na których pozowały sawantki w ostatniej ćwierci XVIII w. były prefiguracją orientalnych fascynacji romantyków w następnym stuleciu. Tendencje te dotarły do nas za pośrednictwem Francji, skąd księżna nieustannie czerpała nowe wzorce i inspiracje do swojej bardzo ożywionej działalności budowlanej. Muzealny charakter tych pomieszczeń widoczny był od razu w bardzo licznie tam nagromadzonych, najlepszych zespołach zbiorów – malarstwa, rzeźby starożytnej i chińszczyzny²⁴³. Parafrazując Woltera można by więc rzec i o łańcuckich apartamentach:

„J'ai vu ce salon magnifique
Moitié turc et moitié chinois
Où le goût moderne et l'antique
Sans se nuir ont uni leur lois.”²⁴⁴

²⁴² Na temat podróży do Anglii zob.: Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1972.

²⁴³ Majewska-Maszkowska 1976, s. 291.

²⁴⁴ List Woltera do Charles-Jean-François Hénault z 15 II 1748 r., opisujący *Kiosque à la turque* Stanisława Leszczyńskiego w Lunéville (*Correspondance de Voltaire*, t. 2, 1739–1748, Paris 1965, s. 1047). Cytują: Ostrowski 1972, s. 161; Holzhausen 1982, s. 107.

7. *Chinoiserie* w Wilanowie w XIX wieku

7.1. *Chinoiserie* w Wilanowie za czasów Stanisławostwa Potockich

7.1.1. Źródła i uwarunkowania chińskich zainteresowań Stanisława Kostki Potockiego

Obszerny Apartament Chiński powstał w Wilanowie za czasów Stanisława Kostki Potockiego. Można przyjąć z dużą dozą prawdopodobieństwa, iż idea stworzenia kolekcji chińskiej i pomysł nadania jej odpowiedniej oprawy towarzyszyły Potockiemu już od momentu objęcia Wilanowa w 1799 r. Dzień 5 maja 1803 r., gdy wygłaszał on (jako jeden z członków-założycieli) na posiedzeniu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk odczyt „O sztuce u dawnych”, którego tekst później ogłoszono drukiem¹, nie był żadną cezurą w dziejach wilanowskiej kolekcji orientaliów. Potocki od dawna interesował się już różnymi formami daleko-wschodniej wytwórczości, skoro w *Sztuce u dawnych* (1815) podawał przykłady dzieł pochodzących z własnej kolekcji. Wielkim dokonaniem, a zarazem odbiciem osobistych zainteresowań naukowych Stanisława Kostki Potockiego było uzupełnienie wywodu Winckelmanna o brakujące w jego mniemaniu rozdziały traktujące o sztuce wschodnich cywilizacji, stanowiące zresztą najlepszą i najbardziej oryginalną część pracy (*O sztuce u Chińczyków*, *O sztuce u Indianów*).

Takie zainteresowania były jednak wyjątkowe na tle stanu wiedzy i świadomości orientalistycznej Polaków początku XIX w. Mimo powszechnego dążenia do rozwijania „studiów wschodnich” w największych europejskich ośrodkach

¹ Wykład ten został włączony do wstępu trzypomowej pracy: Potocki 1815b, będącej nie tyle tłumaczeniem, co twórczym spolszczeniem i uzupełnieniem dzieła: Winckelmann 1764.

uniwersyteckich nauka polska nie skorzystała z możliwości, jakie dawała propozycja niemieckiego orientalisty-sinologa Juliusa von Klaproth pragnącego objąć w 1810 r. katedrę w Wilnie. Odpowiedź w tej kwestii ówczesnego rektora – Jana Śniadeckiego – jest żywym odzwierciedleniem lekceważącego osądu kulturowych osiągnięć liczącej dwadzieścia pięć wieków cywilizacji chińskiej, przeprowadzonego z pozycji diderotowskich i herderowskich². „Na zainteresowanie Chińczykami odpowiedział [on], że lepiej studiować naprawdę oświecone ludy Europy czy antyku, aniżeli badać nic nie znaczące resztki ludów pograżonych obecnie w strasznym barbarzyństwie”³. Śniadecki wyjaśnił to w liście z 14 V 1810 r. do Adama Kazimierza Czartoryskiego, oświeconego orientalisty-amatora, którego syn był wówczas kuratorem uniwersytetu wileńskiego: „Zjawił się w Petersburgu Niemiec, który chce nas koniecznie w Wilnie uczyć po chińsku i persku, obiecując nam cuda orientalnej mądrości. Zostawujemy sobie te przysmaki na czas późniejszy, to jest nauczywszy się wprzód tego, co umięją w Europie”⁴. Nawiasem mówiąc, Klaproth już kilka lat później wykładał w paryskim Collège de France⁵. Ostatecznie wileńską katedrę języków starożytnych objął puławski bibliotekarz, wywodzący się ze znanej rodziny gdańskich orientalistów Gottfried Ernest Groddeck, udatnie łącząc ją z językami Wschodu. Orientalistyka, z której zasłynęło środowisko wileńskie, rozwinęła się bujniej dopiero pod koniec pierwszej ćwierci XIX w.

Postawa Potockiego zdecydowanie wykraczała poza ten schemat, chociaż i on wyznawał prymat antycznych ideałów sztuki i literatury, a dzieła chińskie postrzegał

² Ciosem, który zdarł maskę chińskiego „oświeconego despotyzmu” i religijnie usankcjonowanej moralności konfucjańskiej, tak apologetyzowanych przez Leibniza i Voltaire’a, był bezlitosny osąd Diderota w *Histoire philosophique et politique des deux Indes et Tableau de la Chine selon ses détracteurs* (Paris 1772; dzieło miało aż trzy wydania do 1781 r.). Europa przyswoiła sobie odtąd ideę opresyjnego i głęboko skorumpowanego cesarstwa o chorobliwie wyrafinowanym ceremoniale i obliczu podwójnej tyranii – ze strony państwa i rodziny. Wizja ta znalazła potwierdzenie u Herdera, w jego *Ideen zur Philosophie der Menschheit* (1784–1785). Ten ostatni, twierdząc m.in., że wrodzony charakter Chińczyków jest niezdolny do jakichkolwiek zmian, utrwalił obraz nieruchomego, zatrzymanego w rozwoju już tysiące lat temu Państwa Środka. Jego teza o próżnym szukaniu żywej kultury we współczesnych mu Chinach, gdyż znaleźć tam można jedynie kulturalne ruiny, w konsekwencji zaowocowała utrwalonym aż po wiek XX paternalistycznym przekonaniem o aktualnie „dziecięcym” etapie rozwoju Chin. O ile Chiny Herdera były mumią, to wychowanych w bezwzględnym posłuszeństwie Chińczyków postrzegał on jako automaty, czy wręcz marionetki. To niewydolne intelektualnie i militarnie imperium w opinii filozofa miało zabierać europejskie srebro, w zamian zatruwając mieszkańców naszego kontynentu milionami funtów herbaty (pod koniec życia Herder złagodził swój osąd, znajdując uznanie dla chińskiej tolerancji, cierpliwości i oświeconych rządów). Zob.: Diderot 1772; Herder 1784–85; Hsia 2004, s. 25–31.

³ Cyt. za: Dziekan 2000, s. 112.

⁴ Cyt. za: Reychman 1964, s. 263; tam szerzej o początkach polskiej orientalistyki, s. 226–265.

⁵ Zob. Kornicki 2000. Autor omawia m.in. wcześniejsze artykuły monograficzne dot. dzieła i osoby Klaprotha, autorstwa wybitnego badacza dziejów orientalistyki, Hartmuta Walravensa.

jako wyroby odległej, „dzikiej” niekiedy cywilizacji, zaskakujące odmiennością i „pracowitością” wykonania. Nie chciał i nie mógł Potocki, będąc ukształtowanym pod wpływem tradycji oświeceniowej, zrozumieć zasad rządzących sztuką i estetyką chińską, ani też nie rozgraniczał sztuki od rzemiosła. Jego „chińskie muzeum”, utworzone na przekór aktualnym modom świadczy jednak o ogromnej pasji, chęci poznania i dociekliwości w studiowaniu fascynujących go obcych kultur.

Nie bez znaczenia będzie tu przypomnienie postaci innego Pilawity, Jana Potockiego, kuzyna Stanisława Kostki i Ignacego Potockich, żonatego z trzecią siostrą żon obu braci, Julią Lubomirską. Ten „wędrownik, literat, dziejopis”, jak nazwał go pierwszy biograf, Michał Balicki, nie znalazł zrozumienia u współczesnych, którzy bardziej zapamiętali go jako roztargnionego dziwaka, autora wybornych „Parad” (1792), czy „Cyganów z Andaluzji”. Etnograf-amator, badacz ludów stepowych, Potocki został kierownikiem naukowym poselstwa Gołowkina do Chin w 1805 r., wiele sobie po tej wyprawie obiecując. Jednym z towarzyszących mu w drodze uczonych był wyżej wzmiankowany von Klaproth, z którym już wcześniej wyprawił się na Kaukaz⁶. Jan Potocki, jedyny ówczesny orientalista polski, równie bezskutecznie jak badacz niemiecki próbował zaszcześcić na rodzimym gruncie bardziej naukowe zainteresowanie Wschodem. Jego dorobek naukowy podsumował i docenił Lelewel, mówiąc: „szedł w mało znane swym ziomkom przestrzenie”⁷. Erudycyjna orientalistyka w Polsce stawiała swe pierwsze kroki, początkowo w dziedzinie językoznawstwa i filologii, głównie bliskowschodniej. Zabawiał się nią wuj Jana Potockiego, oświecony artystokrata Adam Kazimierz Czartoryski, układając *Słowniczek wyrazów przejętych do mowy polskiej*

⁶ Zob. relację z wyprawy do Chin samego Potockiego: Potocki 1935. Z nowszej literatury: Kajdański 2005, s. 109–126, 145–154. Autor dowiódł, że odnaleziony przezeń w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie egzemplarz mapy Chin z początku XVII w. służył Potockiemu i Klaprothowi w tej podróży. Jest to wielkoformatowa chińska odbitka na bibule, z datą 1605. Kajdański jest przekonany, że właśnie taka sama mapa była niegdyś w posiadaniu Jana III Sobieskiego. Zob.: Kajdański 1985b; Kajdański 2005, s. 153.

⁷ Jak dalece polihistoryczna postawa Jana Potockiego odstawiała od ogólnego ówczesnego poziomu orientalistyki świadczy fragment z *Podróży*: „Skorzystałem z kilkugodzinnego postoju, ażeby zrobić przegląd mojej biblioteki. Dostrzegam – ku wielkiemu żalowi – że nie zabrałem ze sobą autorów, którzy w tych stronach byłiby mi najbardziej przydatni, jak choćby de Guignes, d’Herbelot, Petis de la Croix, Abu al-Ghazi i inni. Na szczęście zrobiłem wyciąg ze wszystkich tych pisarzy: jest to atlas chronologiczny, którym będę się niekiedy posługiwał. Składa się on z trzydziestu siedmiu map historycznych, które zaczynają się od roku 2000 przed naszą erą, sięgają zaś aż do naszych czasów. Każda z map przedstawia polityczny stan świata w końcu każdego stulecia; na marginesie figurują imiona panujących. Między mapy wstawiony jest opis wydarzeń w porządku chronologicznym. Każda część świata ma swój osobny atlas zawierający trzydzieści siedem map. Atlas samej tylko Azji kosztował mnie pięć lat żmudnej pracy; on to właśnie zdobył mi uznanie abbé Barthélemy’ego. Rozmowy z tym sławnym mężem były dla mnie prawdziwą rozkoszą. Atlas ów towarzyszy mi w podróży po Azji” (Potocki 1959, s. 275).

z języków wschodnich (ogłoszony w „Czasopiśmie Naukowym Ossolińskich”, 1828)⁸. Wielkie zasługi na polu orientalnej hipologii położył siostrzeniec Jana-podróżnika – Waław Rzewuski, założyciel i współwydawca periodyku „Les Mines de l’Orient”/ „Fundgruben des Orients”⁹. Jednak wszyscy ci badacze-amatorzy nie wychodzili poza orbitę krain mahometańskiego Lewantu. Kulturami Dalekiego Wschodu nikt się u nas nie zajmował, prócz niestrudzonego Jana Potockiego (którego pamięć uczcił Klaproth, nazywając jego nazwiskiem odkryty przez wyprawę niemiecką archipelag u wybrzeży chińskich; nazwa ta zniknęła z map za rządów Mao), a „sztuce u Chińczyków i u Indów” uwagę poświęcił jedynie Stanisław Kostka Potocki¹⁰. Oprócz szerszego studium poświęconego „sztuce u Chińczyków” (rozd. IV, t. 1 *Winkelmana polskiego*) opublikował on w 1815 r. w „Pamiętniku Warszawskim” *Rys chronologii, religii, języka Chińczyków*. Na zainteresowania kuzyna z pewnością wywarł niebagatelny wpływ Jan-podróżnik¹¹, jemu też kolekcja wydaje się zawdzięczać sporo eksponatów, szczególnie o charakterze etnograficznym – tkaniny, fragmenty ubiorów, obuwie, fajki i inne „ciekawostki”, licznie odnotowane już w inwentarzu z 1832 r.

Stworzony w Wilanowie zbiór „curiosów dalekowschodnich” obfitował nie tylko w dzieła sztuki, ale i w setki głównie chińskich przedmiotów codziennego użytku o względnych walorach artystycznych, za to niekiedy wielce osobliwych. Kolekcjonerstwo tego typu nie było kaprysem arystokraty o naukowych ambicjach. Stanisław Kostka Potocki należał do pokolenia pionierskiego, którego encyklopedyczny etos wymagał postawy badacza wobec wszelkich zjawisk artystycznych z jakimi się stykał. Głęboka erudycja i świadoma postawa estetyczna pozwalały mu na podejmowanie prób krytyki i systematyzacji poszczególnych dziedzin wiedzy. Wiedza Stanisława Kostki Potockiego i jej wykorzystanie w spolszczonej przezeń winckelmanowskiej historii sztuki były wyrazem zupełnie innego niż dotąd podejścia do kolekcjonerstwa, gdyż każdy zbiór traktowany był przez niego jako model dydaktyczny. Potocki rozpoczynając prace nad *Sztuką u dawnych* miał już spore doświadczenie kolekcjonerskie, cieszył się opinią znawcy rzeczy i sztuk pięknych, a owocem licznych podróży było, określając to słowami André Malraux – bogate „muzeum wyobraźni”. Na jego warsztat naukowy składała się też bardziej trwała substancja, jaką była konsekwentnie i z rozmachem budowana biblioteka. Sam spis jej blisko 70 działów, reprezentujących niemal wszystkie znane ówczesnie dziedziny życia i nauki, daje pojęcie o przenikliwym umyśle

⁸ Reychman 1964, s. 244–257.

⁹ Reychman 1964, s. 260–262; Ostrowski 1986, s. 194. O słynnym rękopisie Rzewuskiego *Sur les Chevaux Orientaux...* zob.: Reychman 1965; *Podróż do Arabii...* 2004.

¹⁰ Kierujące nim pobudki autor przedstawił w przedmowie do swej pracy, zob.: Potocki 1992, s. 16–19. Por. Wasilewska-Dobkowska 2002.

¹¹ Kajdański 2005, s. 145.

i nieustannej ciekawości świata jej właściciela¹². Początkowo młodzieńczy zapal i uleganie modnym maniom zaowocowały stworzeniem kilku zbiorów, przez całe dalsze życie ich twórcy systematycznie wzbogacanych. Tak było z kolekcją rycin, malarstwa, gemm i waz antycznych. Na potrzeby rosnącego zbioru malarstwa powstała w Wilanowie w 1802 r. Galeria Gotycka, wkrótce już niewystarczająca, przewidziano także osobną ekspozycję rzeźby¹³. Dzięki wrodzonej predylekcji Stanisława Kostki do systematyzacji nabywanej wiedzy dysponujemy dziś znakomitym materiałem do badań nad kształtowaniem się jego kolekcji i gustu, w postaci licznych spisów tematycznych zbiorów, czy wyszczególnionych list zakupów. Etapem wieńczącym kolekcjonerski trud było stworzenie odpowiedniej oprawy zbioru, wedle autorskiej koncepcji właściciela, z wykorzystaniem szczegółowej wiedzy z danej dziedziny. Tak też było z kolekcją chińszczyzny, dla której Potocki szczególnie starannie dobierał miejsce i sposób ekspozycji. W rezultacie powstał zbiór niezwykle, wymykający się wszelkim porównaniom przez swą ostentacyjną egzotykę i całkowitą odmiennosc od tego, co zwykło się w muzeach oglądać. Kreacja Apartamentu Chińskiego była ostatnią przygodą kolekcjonerską Stanisława Kostki Potockiego, której nawet śmierć nie położyła kresu. Pokoje chińskie w Wilanowie zostały bowiem ukończone kilka lat później staraniem żony i syna zmarłego hrabiego, realizujących konsekwentnie wytyczne „polskiego Winkelmana” i jak on, ogarniętych rodziną już namiętnością do rzeczy rzadkich i pięknych.

Idea urządzenia tych pomieszczeń, wyrosła jeszcze na gruncie oświeceniowo-sentymentalnego egzotyizmu, przerodziła się szybko w chęć stworzenia zbioru o naukowym charakterze. Jego dydaktyczną rolę dostrzegli już współcześni, o czym zaświadcza listy Ludwika Kropińskiego i Juliana Niemcewicza do Potockiego¹⁴. Nie od rzeczy będzie tu przypomnienie wolnomularskiej aktywności Stanisława Kostki Potockiego, Wielkiego Mistrza Wielkiego Wschodu Narodowego w Księstwie Warszawskim, którego wybitny talent oratorski zyskał mu sławę i tytuł *princeps eloquentiae* oraz przez wiele lat piastowany urząd Wielkiego Mówcy¹⁵. Jego kolekcjonerska pasja zrodziła się z racjonalizmu „wieku rozumu”. Podbudowana rzetelnym aparatem naukowym, łączyła w świetle prezentowanych powyżej

¹² Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. akt Wil. kat. 5, rękopiśmienny katalog biblioteki S.K. Potockiego.

¹³ Swe artystyczne zbiory i kolekcję pamiątek po Janie III Sobieskim St. K. Potocki udostępnił zwiedzającym pałac wilanowski już w 1805 r, zapoczątkowując tym samym istnienie pierwszego w Polsce muzeum sztuki i publicznej galerii (starsza Świątynia Sybilli Czartoryskich była w zasadzie panteonem pamiątek narodowych, a nie placówką muzealną).

¹⁴ Rudnicka 1967, s. 98, przyp. 80; Warszawa, AGAD, Archiwum Publiczne Potockich [cyt. dalej APP], nr 265/III i nr 365/III.

¹⁵ Has 1982; Małachowski-Łempicki 1929.

rozważań naukowe zamiłowanie do gromadzenia i systematyzacji wszelkiej wiedzy z ezoterycznymi tradycjami wolnomularstwa, a także z przekonaniem, iż każda wiedza prawdziwa (a więc zdobyta bezpośrednim poznaniem, doświadczeniem) jest częścią boskiej tajemnicy. Uczony jest więc kapłanem, wybrańcem, a jednocześnie spoczywa na nim społeczny obowiązek pozytywnego oddziaływania na otoczenie. Osiągnięcie oświecenia nie ogranicza się tutaj jedynie do własnej osoby, wspólny dla wszystkich braci system etyczny nakazuje w ramach duchowego doskonalenia pracę na rzecz społeczeństwa. Zasługi Potockiego – prezesa rządu, senatora, wojewody, ministra wyznań religijnych i oświaty, autora wielu publikacji o krytycznym i naukowo-poznawczym charakterze – w dziedzinie polityki, działalności społecznej, naukowej i patriotycznej – zostały już w innych opracowaniach szczegółowo omówione¹⁶. Natomiast nie zwrócono dotąd uwagi na hipotetyczne masońskie koneksje jego kolekcjonerstwa, możliwe do odczytania w zakresie teorii oraz praktycznej realizacji. Oświeceniowy nurt erudycyjnego orientalizmu czerpał przecież z tradycji nauk tajemnych, iluminizmu i kabalistyki. Studia nad językami orientalnymi, będące pierwotnie atrybutem ludzi wykształconych, w większości iluminatów, „zlaicyzowały” się dopiero w dalszej fazie, dając podwaliny nowoczesnym filologiom bliskowschodnim¹⁷.

7.1.2. Pierwszy „gabinet chiński” Stanisława Kostki Potockiego. *Chinoiseries* w jego prywatnych pokojach

Pierwsze wzmianki o „gabinecie chińskim”, urządzonym przez współpracującego ze Stanisławem Kostką Potockim architekta, malarza i dekoratora Wojciecha Jaszczolda, pochodzą z roku 1813¹⁸. Nie wiemy, czy było to jedno specjalnie wydzielone pomieszczenie, czy może aneks do amfiladowych pokoi mieszkalnych Potockich. Prawdopodobnie chodzi tu o część prywatnych pomieszczeń na piętrze południowego skrzydła pałacu, o których mówi Wojciech Fijałkowski, opisując m.in. „Gabinet Wojewody”¹⁹, „Pokój stołowy”, zwany w drugiej połowie wieku „Pokojem akwarelowym”, „Pokój z Figurami Hińskimi” czyli późniejszy „Salon w guście chińskim”, oraz „Pokój Zielony Sypialny”²⁰. Jak wyglądały te prywatne apartamenty wojewody, możemy domyślać się na podstawie kontraktu Potockiego z malarzem i dekoratorem Wojciechem Kicińskim, z dnia 30 sierpnia 1821 r.²¹,

¹⁶ Grochulska 1985, s. 158–170, tam obszerna bibliografia.

¹⁷ Reychman 1964, s. 239–240.

¹⁸ Fijałkowski 1986b, s. 123, przyp. 13.

¹⁹ Wymiennie nazywany „Gabinetem Hrabiego” – nazwy te odwołują się do tytułatury S.K. Potockiego.

²⁰ Fijałkowski 1986b, s. 163.

²¹ Zob.: Aneks 3.

spisanym na kilkanaście dni przed nagłym zgonem hrabiego. O ich wyposażeniu mówią także kontrakty z warszawskimi pozłotnikami Fischerem i Rothem z tego samego roku²² oraz inwentarz z 1832 r., wyszczególniający m.in. wilanowskie zbiory dalekowschodnie²³. Kiciński zobowiązywał się w kontrakcie do skończenia robót „przed końcem novembra r.b.”. Miał wykonać prace pozłotnicze i malarskie, uzupełniając istniejący wystrój pokoju sypialnego zielonego „hińskimi ornamentami”, „okręgami na kształt cyfer hińskich” odmalowanymi „jak w ponsowym pokoju”, „dobrem srebrem” na „obiciu jako i na frankach”, w pokoju białym miał odmalować „kratkę kolorową”, a w żółtym gzymsy i sztukaterie. Wykonać też miał we wszystkich pomieszczeniach rozety sufitowe, ale to już wedle osobno sporządzonej umowy. Honorarium Kicińskiego za powyższe prace miało wynieść osiem czerwonych złotych. Z adnotacji w umowach z wykonawcami wynika, że hrabiemu osobiście zależało na pilnym ukończeniu robót, a więc i na szybkiej możliwości pełnego korzystania z tych pomieszczeń („za umówioną cenę odmaluje [...], a to w jak najrychlejszym czasie tak ażeby ten pokój w jesieni mógł być mieszkalnym”). Sporządzony pięć lat później samodzielny *Inwentarz Hińszczyzny* zasadniczo powtarza zawartość inwentarza z 1832 r.²⁴ Zachowany w Wilanowie zespół owej „chińszczyzny”, mimo iż z czasem uległ znacznemu przetrzebieniu, nadal liczebnie przewyższa możliwości ekspozycyjne Apartamentu Chińskiego w korpusie głównym pałacu. Pogłębiająca się fascynacja „osobliwościami Dalekiego Wschodu” i nieustająca pasja kolekcjonerska Potockiego zaowocowała umieszczeniem dużej części tego zbioru w prywatnych pokojach hrabiego²⁵.

Opracowania traktujące o wnętrzach pałacu wilanowskiego i jego dziejach nie poruszają kwestii rozmieszczenia poszczególnych elementów bogatego zbioru orientaliów, zadowolając się cytowaniem inwentarzy. Oczywiście jest, że przedmioty zmieniały dosyć często swe miejsca, widać to przy analizie porównawczej inwentarzy, zwłaszcza z drugiej połowy XIX w. Różnice te ukazuje samo zestawienie zachowanej dokumentacji fotograficznej z ok. 1914 r. (zdjęcia Mieszkowskiego)

²² Warszawa, AGAD, AGWil, Anteriora 305, *Kontrakty i Rachunki J W Wojewody*, s. 93, 99, 101, 103, 105, 133.

²³ Warszawa, AGAD, AGWil, Zarząd Muzeum w Wilanowie, sygn. akt 168, *Inwentarz 1832* (wymienia ponad półtora tysiąca pozycji).

²⁴ Warszawa, AGAD, AGWil, Zarząd Muzeum w Wilanowie, sygn. akt 170, *Inwentarz Hińszczyzny 1837*.

²⁵ Podobnie jak ich poprzednicy, Potoccy tradycyjnie pozostawili najstarsze komnaty centralnego korpusu pałacu niezamieszkałe, z ograniczeniem się tam tylko do pielęgnowania zarówno pamięci monarchy i wielkiego wodza, jak i pozostałych po nim nielicznych pamiątek. Właściciele pałacu zamieszkiwali skrzydła boczne, tam dowolnie aranżując wnętrza. Jediną znaczącą zmianą była przeprowadzona przez S.K. Potockiego przebudowa Wielkiej Sieni w guście neoklasycyzmu. On też zaanektował dla potrzeb dynamicznie rozwijającego się pokazowego Apartamentu Chińskiego dawne pokoje królewiczowskie na pierwszym piętrze korpusu głównego.

ze stanem z lat 30. XX w. (zdjęcia Poddębskiego). Niemniej, zbiory „chińszczyzny” zawsze wzmiankowano w odniesieniu do wnętrza tzw. Apartamentu Chińskiego. Tymczasem w Wilanowie za Stanisławostwa Potockich mogły istnieć także inne pomieszczenia przystosowane do pełnienia funkcji reprezentacyjnej i wyposażone w imponujące *chinoiseries*. Spośród zachowanych do dziś zespołów nie dających się w sposób przekonywający lokalizować, nadal pozostaje intrygującym cykl sześciu plansz dekoracyjnych z chińskimi scenami rodzajowymi²⁶ (il. 82). Zbliżone wymiary plansz. (ok. 250 x 90 cm każda) są zbyt duże, aby mogły znaleźć swe miejsce w „części wystawowej”. Wynikająca z ich charakterystycznej formy funkcja jest czysto dekoracyjna, a całkowite zakomponowanie przestrzeni nie pozwala na wykorzystanie ich jako tła do ekspozycji jakiegokolwiek zbioru, podobnie jak to uczyniono w amfiladowych pokojach chińskich. Na plansze te o bardzo zbliżonych rozmiarach, utrzymane w kolorystyce stylizowanej na czerwoną lakę, z dominantą cynobru i żółci, zdobione w górnych partiach motywem lambrekinowym, naklejono po trzy gwasze chińskie²⁷. Są one wyciętymi fragmentami oryginalnych chińskich tapet, jakich używano w dekoracji o charakterze Print-room wielu europejskich rezydencji. Trzeba podkreślić tutaj, że sprowadzane z Chin wielkoformatowe papierowe okleiny ściennie były produkowane wyłącznie dla Europejczyków. W chińskich domach można było spotkać jedynie małe panneaux tego rodzaju, dekorujące jedną ze ścian. Delikatna i subtelna kolorystyka kwater, przedstawiających klasyczne dla chińskiego malarstwa rodzajowego tematy z codziennego życia społeczności, jest typowa dla osiemnastowiecznej chińskiej produkcji warsztatowej (il. 83), natomiast wprowadzające dysonans ostre barwy obramień są już dziełem rodzimych artystów. Autorzy plansz wykazali niezrozumienie treści obrazów, bądź potraktowali je niefrasobliwie, dowolnie łącząc sceny poszczególnych etapów produkcji porcelany z przedstawieniami prac przy uprawie ryżu, scen handlowych i rodzajowych. Zestawione na zasadzie czysto estetycznej, nie mogą być połączone w żaden logiczny ciąg na poszczególnych planszach.

²⁶ Trzy omawiane tu plansze zostały (wraz z częścią zbioru malowideł i drzeworytów chińskich z wilanowskiej kolekcji) opublikowane w: kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 24–35. Zob. też: Zasławska 2000, s. 86–91, il. 18–23.

²⁷ W europejskiej terminologii nie ma jednoznacznego określenia techniki chińskich malowideł rzemieślniczych, w których nierzadko udział partii drzeworytu konturowego, prócz tego, że niewielki, jest trudny do rozpoznania, bądź wręcz niemożliwy (co wynika ze specyficznej techniki drzeworytu chińskiego). Często linie drzeworytu przykryte są warstwą gwaszu, bądź tuszu. W literaturze obcojęzycznej wymiennie stosowane są określenia: „akwarela”, „gwasz” oraz „drzeworyt podmalowany tuszem i farbami wodnymi” – kiedy widoczny jest kontur odbitki. Dwa pierwsze terminy odnoszą się jednak zasadniczo do technik europejskich i nie oddają w pełni zabiegów stosowanych przez chińskie warsztaty rzemieślnicze, które opracowały do perfekcji sposoby reprodukcji przedstawień malarskich w tradycyjnej technice drzeworytu konturowego, podmalowanego ręcznie tuszem i farbami wodnymi; zob. Wappenschmidt 1989, s. 32–34.

Świadczy to o niemożności dokonania integralnej oceny chińskiego rzemiosła ze strony europejskich odbiorców i ciągłym jeszcze, bezrefleksyjnym traktowaniu go jako niewyczerpalnego źródła pozyskiwania egzotycznych efektów dekoratorskich. Tym samym te eklektyczne plansze spełniają podstawową definicję *chinoiserie*. Tzw. sceny przemysłowe były z upodobaniem przedstawiane na eksportowych tapetach chińskich obok różnych przykładów produkcji rzemieślniczej²⁸. Pierwsza seria widoków obrazujących proces powstawania ceramiki została namalowana dla cesarza Qianlonga (1736–95), co zostało odnotowane przez cesarskiego nadzorcę produkcji porcelany, Tang Yinga²⁹. Z masowej produkcji podobnych serii, składających się zazwyczaj z 24 scen i przeznaczonych głównie dla cudzoziemców, słynął w XIX w. portowy Kanton³⁰. Wzór takiego dzieła powstał już w poprzedniej epoce i jest nim wspomniana wcześniej *Gengzhitu – Księga ryżu i jedwabiu* (wyd. ok. 1697 r.), na którą składają się sceny rodzajowe i poematy cesarza Kangxi sławiące dwa najważniejsze dla Chin aspekty gospodarki – uprawę ryżu i produkcję jedwabiu. Ilustrator książki, reprezentujący tradycję malarstwa literatów Jiao Bingzhen zrewolucjonizował te przedstawienia, wprowadzając do swoich kompozycji zachodnią perspektywę. Ścisłe współpracował on z Castiglionem w Cesarskiej Akademii Malarstwa. Nowatorstwo formalne scen z *Gengzhitu* Bingzhena, uznanych za mocno zokcydentalizowane, a przez to egzotyczne sprawiło, że były chętnie wykorzystywanym wzorem m. in. w zdobieniu porcelany³¹. Na możliwą genezę wilanowskich panneaux pewne światło rzuca zapis z inwentarza zamku warszawskiego z 1795 r. Otóż we wspomnianym dziale opisującym *Papier de la Chine pour tapisserie* znajdujemy na końcu taką wzmiankę: „deux livres in folio de papier de la Chine, représentant les manoeuvres de la fabrique de porcelaine, en figures peintes”³². Plansze te, z całą pewnością będące oryginalnymi chińskimi drzeworytami, mogły być sprowadzone do Europy celem posłużenia w rozmaitych kompozycjach dekoratorskich, niewykluczone, że w podobnych do wilanowskich układach tapet medalionowych. Chińscy wykonawcy nie połączyliby tak beztrudnie zupełnie różnych scen, tematycznie ze sobą nie związanych. Tradycyjna i specyficzna technika drzeworytu chińskiego wymaga

²⁸ Wappenschmidt 1989, s. 50–54.

²⁹ Por. osiemnastowieczny album chiński ze scenami produkcji porcelany opublikowany w: kat. wystawy, Leeuwarden 1990 i pochodzący z tej samej epoki album ukazujący „drogę herbaty” – z górzystych plantacji na statki europejskich przybyszów: Baptiste 2002.

³⁰ O ikonografii „przemysłu” herbacianego i porcelanowego zob.: Clunas 1984, s. 23–32; Shelagh J. Vainker, *Ceramics for use* w: Rawson 1992, s. 213; Harrison w: kat. wystawy, Leeuwarden 1990; s. 5–11. Por. wielkoformatową tapetę z widokiem Kantonu z Pokoju Bawialnego w Białym Domku w Łazienkach.

³¹ Watson, Ho 1995, s. 34; Kangxi, Bingzhen 2003.

³² „Dwie księgi in folio na papierze chińskim przedstawiające czynności w fabryce porcelany, w figury malowane”. Inwentarz 1795, s. 134.

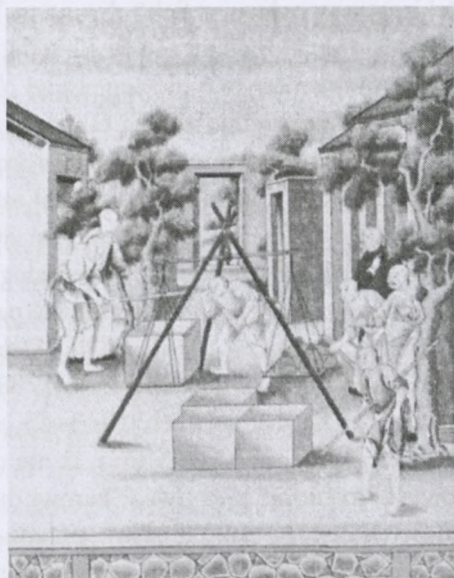
zszycia wszystkich mających być zadrukowanymi kart papieru, a następnie nanoszenia metodą klockową na każdą z kart poszczególnych kolorów (kolejne karty pliku przyciska się tamponem na leżącą płasko matrycę, w której wymienia się tylko idealnie dopasowane formy przy druku poszczególnych barw). Zszycie ułatwia manewrowanie całym plikiem, a sam proces produkcyjny jest niezwykle sprawny i szybki³³. Wzmiankowane „księgi in folio” mogłyby być takimi właśnie zszytymi kompletami, a ich format odpowiada mniej więcej wymiarom gwaszy na zachowanych tapetach medalionowych. Brak jednak wzmianki o zakupie podobnych ksiąg z papieru chińskiego przez Potockiego. Na wilanowskich planszach wszystkie gwasze są obramowane bordiurami o motywach roślinnych. Te ostatnie są odbitkami drzeworytniczymi kolorowanymi już w Europie, o czym świadczą zastosowane rozwiązania chromatyczne, wspólne dla koncepcji całego paneau i znamienne braki precyzji wykonania. Wykorzystanie tzw. widoków przemysłowych i krajobrazów chińskich, mających w sobie sporą dozę romantycznego nastroju, jest typowe dla trzeciego okresu w dziejach *chinoiserie*. Malowidła chińskie w zbiorach wilanowskich są dziełem zawodowych malarzy-rzemieślników zwanych *tsiang-ren*³⁴. Prowadzili oni warsztaty lub sklepy oferujące prace w niemal każdym stylu, malowali także ekrany i obrazy dla celów wyłącznie dekoracyjnych. Nierzadko cechował ich talent i niezwykła zręczność w uprawianej profesji. Analizując jakość wykonania wilanowskich gwaszy i ich subtelny koloryt możemy przyjąć, że powstały one w końcowym okresie Qianlong (1736–1796) i na tle zbiorów europejskich są wczesnym, dość rzadkim zespołem. Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie posiada zbiór bardzo podobnych akwareli chińskich z tego samego czasu³⁵. Najlepszą analogię stanowi natomiast oryginalna osiemnastowieczna tapeta medalionowa o identycznym układzie dekoracyjnych malowideł, spośród których są sceny tożsame z wilanowskimi, znajdująca się w Berlinie w Kunstgewerbemuseum (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz)³⁶. Mamy tam do czynienia z zespołem malowideł chińskich, przedstawiających w dwóch formatach, owalnym i prostokątnym, sceny rodzajowe, w tym obrazujące poszczególne etapy produkcji porcelany. Część tych scen powtarza się w kompozycjach wilanowskich i berlińskich – np. scena ważenia herbaty na il. uu i vv. Inną jeszcze analogią do kompozycji plansz wilanowskich jest dekoracja pokrywająca ściany

³³ Autorka miała okazję poznania chińskich technik ksylograficznych z autopsji; w ustaleniu szczegółów technicznych procesu produkcyjnego dopomógł pan Stanisław Tworzydło.

³⁴ W przeciwieństwie do malarzy-literatów, wywodzących się z wyższych i wykształconych warstw społecznych. Czytelny podział struktury społecznej, tematyki podejmowanych dzieł, ich rozpowszechnienia i typu odbiorcy malarstwa chińskiego na przestrzeni wieków podaje: Miklós 1987, s. 34–35.

³⁵ Clunas 1984, s. 24–25, il. 6–7, 30–31, il. 8 a–g.

³⁶ Göres 1999, il. na s. 147.



uu. *Scena ważenia herbaty*, medalion środkowy z tapety papierowej w typie Print-room, Chiny, drzeworyt, późny okres Qianlong (1780–1796). Muzeum-Pałac w Wilanowie.



vv. *Scena ważenia herbaty*, medalion środkowy z tapety papierowej w typie Print-room, Chiny, drzeworyt, późny okres Qianlong (1780–1796). Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Salonu Chińskiego Błękitnego w pałacu w Schönbrunn w Wiedniu (il. 84), z tą różnicą, że drzeworyty chińskie o jednolicie niebieskim tle (stąd nazwa pomieszczenia) zostały naklejone na pasy tapety w typie angielskiej *chinoiserie*, o motywach kwitnących gałęzi, ptaków i kwiatów. Taki rodzaj tapety przyjęto określać w literaturze mianem *Print-room*. W podobnym układzie, z wykorzystaniem chińskich scen rodzajowych jako medalionów pośrodku dekoracji zdobnej w szlaki kwiatowe, zakomponowano kantońską *Print-room-Tapete* z lat 80. XVIII w., zdobiącą ściany sypialni w berlińskim Charlottenburgu, a także analogiczną do wilanowskiej i berlińskiej tapetę z późniejszego *Japanisches Zimmer* w pałacu we Freienwalde, na Pomorzu Zachodnim (od 1945 r. – Chociwel)³⁷. Dekoracja ta pochodziła z czasów przebudowy pałacu przez Davida Gilly, z lat 1798–1799. Oba wnętrza spłonęły w trakcie działań wojennych w latach 1943–45, ale zachowała się ich dokumentacja fotograficzna, zob. il. 85 i 86. Mimo, iż nie dysponujemy żadnym potwierdzeniem źródłowym, to biorąc pod uwagę zarówno wymienione analogie stylistyczne, jak i zbieżność chronologiczną, możemy przypuścić, że chińskie sceny rodzajowe na sześciu zachowanych w Wilanowie *panneaux* pochodzą z wcześniejszej tapety w typie kantońskim, być może obecnej w dekoracji apartamentów wilanowskich w czasach Izabeli Lubomirskiej, przed objęciem Wilanowa przez Potockich. Zespół tzw. „scen przemysłowych” jest starszy od innych malowideł i drzeworytów z kolekcji Stanisława Kostki Potockiego, a wycięcie gwaszy i wtórne ich wykorzystanie mogłoby świadczyć o zniszczeniu ich pierwotnej kompozycji. W wilanowskim inwentarzu z 1793 r. spotykamy wzmianki o papierowych tapetach i obiciach z tkanin, dekorowanych scenami z Chińczykami, choć nie dają się one zidentyfikować z żadnymi zachowanymi dziełami.

Problematyczne pozostaje wskazanie miejsca przeznaczenia wysokich *panneaux*, które mogłyby zmieścić się jedynie w pomieszczeniach parteru. Wilanowskie piętro (a więc i Apartament Chiński Potockiego) jest dla nich o wiele za niskie. Być może stanowiły one fragment wystroju nieistniejących już wewnątrz, owego pierwszego „pokoju chińskiego” Stanisława Kostki Potockiego, bądź trafiły do Wilanowa z innej rezydencji właścicieli.

7.1.3. Pokazowy Apartament Chiński Potockiego na piętrze w środkowej części pałacu³⁸

Właściwy Apartament Chiński Potockiego w korpusie głównym pałacu był tworzony etapami, dołączano do niego poszczególne pomieszczenia w miarę powiększania się kolekcji. W końcu pierwszej ćwierci XIX w. zajmował już całą

³⁷ Wappenschmidt 1989, s. 62–63, tabl. 50, il. 101.

³⁸ Zob. osobne opracowanie: Zasławska 2000.

środkową część piętra od strony ogrodu, czyli trzy główne pomieszczenia w amfiladzie oraz dwa gabineciki w alkierzu od strony oranżerii. Odpowiadające tym ostatnim pomieszczenia w drugim alkierzu (tzw. Gabinet Farfurowy i Gabinecik) nie otrzymały „chińskich” dekoracji, choć stanowiły dalszy ciąg ekspozycji³⁹. Wobec faktu, że wystrój Apartamentu uległ likwidacji, próba odtworzenia ich wyglądu jest utrudniona, ale bynajmniej nie niemożliwa. Niniejszy rozdział jest kontynuacją wcześniejszej analizy zawartości tego zbioru dokonanej przez autorkę w oparciu o zachowane źródła ikonograficzne i spisy inwentarzowe⁴⁰. Na potrzeby zbiorów wschodnich stworzono całkowicie nowy i oryginalny wystrój plastyczno-architektoniczny pokoi chińskich, o niepowtarzalnym klimacie, w duchu panującego w ostatniej ćwierci XVIII w. klasycyzmu. Nowy, emanujący spokojem form i powściągliwością dekoracji styl, pełen rezerwy, niekiedy nawet pedantyczny, pozornie mniej nadawał się do przekazania wizji Kitaju, niż kwieciste, asymetryczne ornamenty rokokowe.

Wejście do Apartamentu Chińskiego, jak podają inwentarze, sąsiadowało z wejściem do jednego ze skrzydeł biblioteki. „Z sioneczki wstępnej, wyklejonej jak inne pokoiki, papierami chińskimi z wyobrażeniami kraj ten wystawiającemi, oraz opatrzonej latarnią i taflami na szkle, nowym już sposobem niedawno sporządzonemi, wchodzi się do pokoju większego”⁴¹. Jest nim, opisany w inwentarzu z 1832 r. – „Pokój pierwszy wchodząc od strony Oranżeryi, ściany w landszwyfty hinskie i drzewa bambusowe, sufit w obłoki, ptaki, motyle latające i galerię bambusową, posadzka zaś olejno w dessinie malowane przyozdobiony”. Pomieszczenie to otrzymało najbardziej swobodną w charakterze dekorację malarską, zdominowaną przez naturalistyczne przedstawienia egzotycznej roślinności, z powtarzającym się motywem wysokiej łądygi, sięgającej na całą wysokość pokoju (il. 87 i 88). W płaszczyzny pomiędzy pionowymi akcentami bambusowych pędów wkomponowane zostały w układzie symetrycznym malowidła chińskie. Te charakterystyczne podziały ścian są widoczne na zdjęciach z dokumentacji konserwatorskiej wykonanej w 1955 r. przed usunięciem warstwy malarskiej i tynków wierzchnich (il. 89 i 90). Podwójny gzyms o delikatnym profilowaniu jest pokryty w całości dekoracją malarską, przy czym w górnej części przybiera ona charakterystyczną formę kimationu, gdzie motywem przewodnim staje się stylizowany chiński ideogram *shou* oznaczający długowieczność.

³⁹ „Wychodząc z tej chińszczyzny, mamy jeszcze dwa ostatnie pokoiki poświęcone na zbiory porcelany saskiej, szkła i wyroby z porcelany bez polewy (biscuits)”. Cyt. za: Skimborowicz, Gerson 1877, s. 124. Ponad 600 nowo przybyłych pozycji szkieł, fajansów i porcelany europejskiej ekspozowanych w obu tych gabinetach wymienia *Dalsza Kontynuacja Inwentarza Gabinetu Hińskiego* (podrozdział inwentarza z 1832 r.).

⁴⁰ Zasławska 2000, s. 74–93.

⁴¹ Skimborowicz, Gerson 1877, s. 123–124. Zob.: Aneks 4.2.

Dekoracja sufitu, potraktowana podobnie jak w łańcuckim apartamencie księżnej marszałkowej, przybrała formę ośmiokąta zamkniętego ażurową, bambusową kratką, okoloną pasem geometrycznego ornamentu. Biegący na suficie wzdłuż ścian szlak składa się z naprzemiennych elementów mocno stylizowanego liścia i gałązki. W wolnych od geometrycznych zdobień narożach widnieją wizerunki dalekowschodnich feniksów. Fantastyczne feniksy (cytowane wyżej „ptaki”) zdobią wraz z realistycznie przedstawionymi motylami wolną przestrzeń sufitu. Odtworzone z entomologiczną dokładnością egzotyczne motyle są rozrzucone nieregularnie na płaszczyźnie, skupiając się na jednej tylko partii malowidła. Precyzja ich wykonania, dostrzegalna nawet na zdjęciach obejmujących całość wnętrza, pozwala wysunąć sugestię, że artysta wykonujący te malowidła posłużył się bądź wzornikiem, bądź też, co jest bardziej prawdopodobne, bezpośrednio kolekcją motyli. Zbiory takie, podobnie jak zbiory minerałów, muszli, okazów anatomicznych czy botanicznych, wchodziły w zakres popularnego w XVIII stuleciu typu kolekcjonerstwa naturalistów⁴². W omawianym wnętrzu możemy wyodrębnić zespół drzeworytów chińskich wykonanych w typowej dla chińskiej produkcji warsztatowej technice drzeworytu konturowego, podmalowanego ręcznie farbami wodnymi z barwników naturalnych, oraz zespół gwaszy. Do pierwszego należą cztery zachowane do dziś (z sześciu pierwotnie istniejących, jak możemy ustalić dzięki dokumentacji fotograficznej) drzeworyty noworoczne o tematyce pór roku, o identycznych wymiarach 109 x 58 cm, wyodrębnione w opisie pomieszczenia jako „obrazy z figurami na blejtramach drewnianych sztuk 6. Jedna na żelaznym blejtr.” (il. 91). Wykazują one analogię z luksusowymi drzeworytami produkowanymi w Suzhou (dawniej: Gusu). W pierwszej połowie ery Qing ośrodek ten zasłynął z wielkoformatowych i nader starannie wykonanych odbitek, w których czytelne są stylistyczne wpływy sino-okcydentalizmu – choćby w postaci stosowania się do zasad zachodniej perspektywy. Dominowały przedstawienia pejzażowe, choć lubianym tematem przedstawień bywał motyw „piękności”, pięknych kobiet wyobrażanych z dziećmi, w otoczeniu pomyślnych symboli noworocznych. Cykl taki, jak np. *Damy z chłopcami w eleganckim ogrodzie* mógłby odpowiadać naszym planszom, chociaż sugestywny dobór roślin wskazywałby raczej na te ostatnie, jako figuracje czterech pór roku. Pokrewne popularnym drzeworytom noworocznym *nianhua*, odbitki z Suzhou różniły się od nich przede wszystkim o wiele większym rozmiarem: około 1 m na 50 cm i grubszym, luksusowym papierem.

Drugą grupą był nie zachowany zespół krajobrazów chińskich, naklejonych tym razem bezpośrednio na ściany, zgodnie z praktyką epoki wykorzystywania chińskich malowideł jako tapet. Analiza zdjęć konserwatorskich pozwala na

⁴² Pomian 1996, s. 276. Zob.: Seba 1734–1765, t. 4, *Motyle*.

stwierdzenie, iż technicznie, tematycznie i niekiedy wymiarowo były one zbliżone do zachowanych w większości malowideł użytych w dekoracji Pokoju Chińskiego Jadalnego, dawnego Pokoju Cichego. Jeden z widoków architektonicznych maskował boczne drzwi prowadzące do dwóch gabinetów (tzw. dawne Pokoje Locciego). Każdy z tych obrazów był obramowany ciemnym, kontrastowym pasem koloru, bezpośrednio na ścianie. Barwny ornament geometryczny z nałożoną kontrastową bordiurą zdobił drewnianą posadzkę. Charakterystyczna dyspozycja opisanej dekoracji ściennej, wprawdzie podporządkowana zasadom symetrii, ale nie pokrywająca regularnie ścian, pozostawiająca wyraźne „puste” powierzchnie, sugeruje specjalne wyposażenie wnętrza, przewidziane dla tych pomieszczeń już na etapie koncepcji. O istnieniu w tym pokoju przepastnych szaf mieszczących część orientalnej kolekcji Potockiego mówią inwentarze oraz zachowana dokumentacja ikonograficzna. Przesunięcie drzeworytów w górę, niemal pod sufit niskiego wilanowskiego mezzanina, a także dobór ich formatów dowodnie wskazuje, że szafy o identycznych gabarytach musiały znajdować się w takim właśnie układzie w pierwszym Pokoju Chińskim, otwierającym amfiladowy ciąg Apartamentu Chińskiego. Na fotografii Poddębskiego widoczna jest para sepetów saskich Martina Schnella, noszących inicjały *AR* (il. 88). Sąsiadująca z nimi niska szafka, w której drzwiczki wprawione są płyciny z lakowanego drewna o nieustalonej proveniencji, została wykonana przez wilanowskich rzemieślników na polecenie Stanisława Kostki Potockiego. Wykorzystując zakupione w Paryżu płyciny z czarnej laki sporządzono na potrzeby ekspozycji w pokojach chińskich parę niskich szaf, parę szaf witrynowych (na fotografii w Pokoju Chińskim Jadalnym) oraz parawan. Obecność w tych pomieszczeniach wymienionych mebli potwierdzają oba najwcześniejsze, wspomniane inwentarze⁴³.

W „Pokoju pierwszym” eksponowano bogate zbiory ceramiki chińskiej, japońskiej oraz europejskiej, naśladującej wyroby dalekowschodnie. Przy czym kolekcja ta, rzecz jasna, nie wolna była od fałszerstw i imitacji⁴⁴. W oszklonej szafie widocznej na zdjęciu z 1933 r., stojącej pomiędzy sepetami, prezentowano obok brązów wyroby z kamionki. Tzw. „ziemie chińskie” były przedmiotem kolekcjonerstwa Potockiego (inwentarze wymieniają sporą ich ilość), ale sąsiadowały z nimi na ekspozycji współczesne wyroby angielskie i cenna kamionka böttgerowska. Z kolei w *Winkelmanie polskim* porcelana chińska została rozróżniona od japońskiej, obie zaś od porcelany saskiej⁴⁵.

⁴³ Kwiatkowska 1993, s. 65–69; Warszawa, AGAD, Anteriora 302, s. 238: „Obrachunek z podróży paryskiej [...]: 12 Obrazów starego Laku, Stół i plaki do Komody takowej”.

⁴⁴ Zwrócił na to uwagę już Wiktor Czajewski w swoim przewodniku po Wilanowie: „W ogóle z porcelaną chińską trzeba tu być ostrożnym. Wiele bowiem znajduje się tu imitacji pomiędzy licznymi, bardzo cennymi oryginalnymi okazami”; zob. Czajewski 1893, s. 89.

⁴⁵ Potocki 1992, t. 1, s. 151–158.

Sąsiadujące z pierwszym pokojem dwa „gabinety chińskie” otrzymały bardziej narzucającą się w charakterze dekorację, na którą składały się wypełniające szczelnie powierzchnię ścian drewniane panneaux, jedwabne ekrany i całopostaciowe przedstawienia chińskich dam (il. 92). Ostra, zróżnicowana kolorystyka i wszechobecny ornament geometryczny, nawiązujący do chińskich wzorów, z powodzeniem zacierają nierówny poziom artystyczny użytych w owych wnętrzach malowideł chińskich, oraz ich bardzo słabych naśladownictw.

Kolejnym pomieszczeniem w amfiladzie był „Pokój drugi środkowy okna na ogród mający, w którym: ściany w lamperie drewniane w filonki ponsowo, żółto i niebiesko z napisami hińskimi, sufit w belki kolorów i napisów takichże, posadzka pracowicie olejno z napisami hińskimi odmalowane, ozdobiony” (il. 93 i 94). W wystroju dominowały proste podziały geometryczne ścian, wykorzystujące efekt kontrastu barw podstawowych, przy bogatej dekoracji belkowanego stropu (il. 95 i 96). Wojciech Fijałkowski wspomina, iż przy konserwacji tego pomieszczenia w 1955 r. ze stropu i ścian zdjęto dekoracje w postaci płótna malowanego we wzory chińskie oraz dwubarwną boazerię⁴⁶. Czajewski tak opisuje owo wnętrze: „Pokój o trzech oknach od ogrodu, umeblowany jak chińska sypialnia. Duże łóżko, naśladowanie bambusa, okryte zieloną lekką gazą z pościelą; przy nim na stołeczku para butów i pantofli chińskich, oto główna przyczyna, dlaczego otrzymał nazwę *Sypialni Chińskiej*. W ogóle cały charakter pokoju przybrany w szaty jaskrawe. Gęste belkowanie, czerwono malowane w gzygzaki chińskie, meble przeważnie czerwono lakierowane. Na środku stoi biurko czerwone z trzciniową imitacją i złoceniami”⁴⁷. W inwentarzu z 1832 r., szczegółowo opisującym ten ostatni mebel i jego zawartość, znajduje się o tyleż interesująca, co enigmatyczna wzmianka: „[...] na drugiej pułce: koszyków z kości słoniowej okrągłych z przykryciami i kolorowemi kwiatkami szczególnego wyrobu: z których jeden przez Wiadomą Osobę J. W. Hrab: Pana zepsuty”⁴⁸. Większość sprzętów w tym pomieszczeniu to wyroby miejscowe. W umowie ze stolarzem Jędrzejem Simmlerem z dn. 26 sierpnia 1821 r., a więc spisanej niemal tuż przed śmiercią Potockiego, jest mowa o wykonaniu „mebli na fason hiński dokładnie naśladowujący drzewo bambusowe a to stosownie do umówionego deseni” – stolików, krzesel i dwu łóżek. Przy czym jedno z tych łóżek miało być wykonane już przed końcem września, co zawarował sobie zleceniodawca. Inwentarz z 1832 r. opisuje „łóżko olszowe w formie chińskiej zrobione z siennikiem i materacem włosinnym, kotarą

⁴⁶ Fijałkowski, Cydzik 1998, s. 60.

⁴⁷ Czajewski 1893, s. 92. Mowa o wyżej wzmiankowanym biurku S.K. Potockiego, którego projekt zachował się w archiwum.

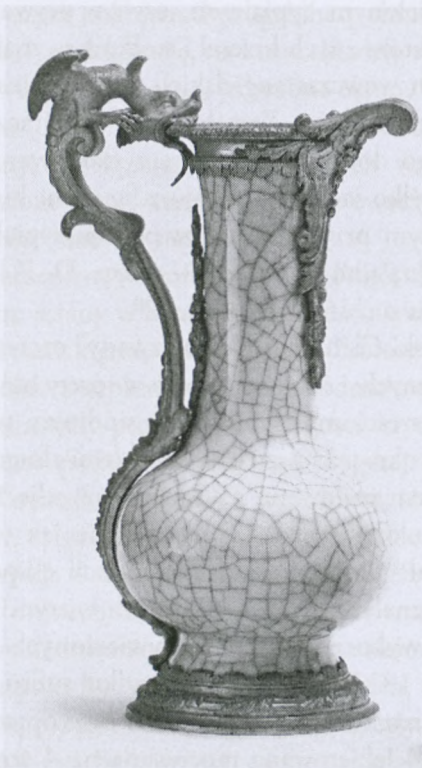
⁴⁸ Najprawdopodobniej chodzi o osobę Aleksandra, syna S.K. Potockiego, za którego czasów powstał inwentarz.

cycową⁴⁹ w Pokoju Zielonym Sypialnym, czyli w prywatnej sypialni hrabiego. Zachowane do dziś niektóre z tych krzesel i stołków są znakomitą imitacją bardzo modnych i popularnych wówczas angielskich mebli, zainspirowanych sztychami Chambersa z ubiegłego stulecia. Zamiłowanie do otaczania się chińszczyzną zaprowadziło Potockiego do intymnego wręcz traktowania własnej pasji kolekcjonerskiej, skoro nie tylko jadał w „pokoju z figurami hińskimi”, zasiadał przy „biórku hińskim stojącym przy drzwiach w pokoju sypialnym”, bądź przy stole do pisania „ze stojącą [na nim, lakowaną – przyp. D. Z.] szkatułką hińską”, ale i sypiać pragnął w łóżku o chińskim kształcie⁵⁰.

„Pokój Trzeci Hiński Cichym oddawna zwany” otrzymał dekorację malarską o motywach geometrycznych: „ściany ponsowo w rozety hińskie złożone malowane, landszaftami hińskimi sześcioma wklejanemi, siódmym wiszącym na blejtramic żelaznym, nad którymi, oknami i drzwiami hińskimi złotemi napisami a posadzka olejno w kolory w labirent malowane”. Widoczny na zdjęciach strop jest realizacją późniejszą, z drugiej połowy wieku. Tu, podobnie jak w „Pokoju pierwszym”, dekoracja ścienna została podporządkowana funkcji ekspozycyjnej (il. 97 i 98). W pomieszczeniu tym znalazła się para wysokich witryn i jedna niższa, wykonanych w Wilanowie z wykorzystaniem przywiezionych z Paryża lakowanych panneaux. Inwentarz z 1832 r. opisuje „w środku sufitu lustro wielkie hińskie wiszące, ozdobione czterema jajkami strusimi w brąz oprawnymi, w środku tegoż miska drewniana czarno lakierowana mocowana na 4 sznurach”, będące zachowaną do dziś dekoracją (il. 99), godną zaiste prawdziwego „gabinetu osobliwości” (widoczne jest na zdjęciach Mieszkowskiego i Poddębskiego). W pokoju tym eksponowano dalszy ciąg ogromnego zbioru porcelany i kamionki, szereg wyrobów z laki, kości słoniowej, jedwabiu. W jednej z witryn znajdowały się „wazoni i wazoniki porcelenowe koloru zielonkawatego z pokrywami brązowymi”, „z uszkami brązowymi”, bądź „w brąz oprawne”, mogące być identyfikowane

⁴⁹ Mowa tu o drukowanej bawełnie perkalowej, zwanej z niem. *Zitz*. Ang. i franc. *chintz* wywodzi się od *chints*, fonetycznej transkrypcji słowa określającego w jęz. hindi „różnorodność”. Tak nazywano wyrabianą tradycyjnie w Indiach tkaninę bawełnianą, gęsto zadrukowaną fantastycznymi motywami kwiatów, drzew i ptaków, o śliskiej, połyskliwej powierzchni (apretowanej woskiem). Wielobarwne, kwieciste bawełny importowane do Europy w XVI i XVII w. nazywano też często wymiennie i niesłusznie *calico* (*kaliko*), od nazwy portu na indyjskim Wybrzeżu Malabarskim – Calicut, gdzie zaopatrywali się w XVII w. europejscy kupcy. *Calico*, w odróżnieniu od *chintz*, cechuje się matowym wykończeniem i powtarzającym się niewielkim wzorem kwiatowym, bądź geometrycznym. Tkaniny te zrewolucjonizowały europejski rynek tekstylny w zakresie mody. Przymiotnik „cycowy” stosowany był także w XVIII w. na określenie tapet o dominujących motywach floralnych. Szybko rosnąca popularność chintzu w Europie, a szczególnie w Anglii, spowodowała zakaz jego importu w XVIII w. i rozwinięcie własnej produkcji tego typu tkanin. Zob.: Guy 1998; Crill 2008.

⁵⁰ Warszawa, AGAD, Anteriora 305, s. 153, Umowa ze stolarzem Simmlerem.



ww. Wazon seladonowy, porcelana *cracklé*, Chiny, okres Yongzheng (1723–1736), okucia, brąz złocony, Europa (Francja?), 1 poł. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie.

z zachowanymi do dziś wazonikami chińskimi z okresu Yongzheng⁵¹, a pochodzącymi być może jeszcze z kolekcji księżnej marszałkowej (il. 103). Rocaillowe i klasycyzujące ozdoby ze złoconego brązu, jakimi opatrywano piękne, proste kształty chińskiej porcelany o seledynowym szkliwie *ge-yao*, to pozostałość mody poprzednich stuleci. Ciężkie okucia miały zdobić, ale i poniekąd chronić kruche i delikatne wyroby (il. 101, 102 i ww). Przedmioty te zyskiwały na ogół nową funkcję, jak w przypadku pary czajniczków *imari* z il. 106, które zamieniono na lampki oliwne. Podobnie postępowano przy cennych przedmiotach z laki (il. 107). W pokoju tym ponownie wykorzystano chińskie malowidła w charakterze małoformatowych tapet, naklejając je bezpośrednio na ściany. Zbliżone formaty tych obrazów (ok. 90 x 90 cm) i kontrastowych obramień wprowadziły pewną symetrię i pozwoliły nadać wnętrzu bardziej uporządkowany charakter (il. 104). W dwóch pozostałych gabinetach kończących amfiladę eksponowano „meble lakierowane na lakę czarną i czerwoną”, oraz bogatą kolekcję szkła i ceramiki europejskiej.

⁵¹ Kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 38, kat. 46.

W Apartamencie Chińskim znalazły swe miejsce także dekoracyjne ekrany i panneaux z egzotycznymi scenami rodzajowymi, portretami, bądź przedstawieniami mitologicznymi i symbolicznymi. Zwarty zespół zachowanych tapet i malowideł chińskich, nie znajdujący analogii w polskich zbiorach, w pełni zasługuje na osobną publikację. Poszczególne jego fragmenty, nierozdzielne z wystrojem wnętrz, zostały jednak włączone przez autorkę do rozważań na użytek niniejszej pracy. Trzeba wspomnieć tu o jeszcze jednej wielkoformatowej planszy, o zbliżonych do tapet medalionowych rozmiarach i analogicznej dekoracji na cynobrowym tle, tym razem z przedstawieniem chińskiej damy z dwoma chłopcami. Kompozycja została tu wzbogacona o dwa barwne półkola – w dolnym wymalowano kadzielnice o formie orientalizującej, w górnym wiszące naczynie z kwiatami, ozdobione dwiema figurkami skrzydlatych smoków (il. 105). Przedstawienia pięknych kobiet wraz z towarzyszącymi dziećmi są swoiście zakodowanymi życzeniami, obfitującymi w popularne w kulturze chińskiej symbole i atrybuty. W przywołanej planszy chłopiec niesiony przez kobietę na ręku trzyma wysoko w rączce gałąź cynamonowca – *gui* (znak ten oznacza też w jęz. chińskim „znakomity”, „sławny”), do którego przyczepione są tradycyjne organki ustne – *sheng* (znak ten w piśmie odnosi się również do narodzin). Drugi chłopiec również wysoko unosi gałąź z przekwitłym kwiatem lotosu, pełnym dojrzałych ziaren. Obrazami takimi, należącymi do kategorii przedstawień przynoszących szczęście, dekorowano z upodobaniem domostwa chińskie. W tym wypadku niosą one życzenie narodzin licznych i wybitnych synów (tytuł, ile jest ziaren w lotosie). Chińska formuła: „zerwać gałąź cynamonowca”, do której odnosi się symbol *gui*, oznacza osiągnięcie statusu urzędnika państwowego, czyli dojście do upragnionego w dawnych Chinach szczebla kariery administracyjnej.

Niemal identyczne przedstawienie kobiece, minimalnie różniące się szczegółami twarzy, kolorytem i dekoracją ubioru, obecne jest w dużym cyklu wizerunków chińskich dam, umieszczonych pierwotnie we wspomnianych gabinetkach nad alkierzem północnym, komunikujących się z „Pokojem chińskim pierwszym”⁵² oraz w „Pokoju drugim środkowym”. Ten interesujący zespół dziewiętnastu zachowanych panneaux dekoracyjnych przedstawia wytworne chińskie elegantki. Zachwycające subtelną grą barw i wiotką, konturową gracją wizerunki pięknych Chinek zostały umiejętnie włączone do dekoracji narożnego „Gabinetu chińskiego” na pierwszym piętrze, ponad Garderobą Królowej, gdzie ich urodę podkreślały specjalnie wykonane (jak można przypuszczać, przez Kicińskiego) obramienia (il. 106, 107, 108, 109, 110, 111, XXXVIII). Podobizny te są doskonałymi przykładami warsztatowego malarstwa chińskiego z okresu Qianlong, tworzącymi zespół o znacznych walorach artystycznych i poznawczych. Niespotykana poza

⁵² Zespół częściowo opublikowany przez autorkę w: Łazarska 1993, s. 27–28, kat. 3–18; Zasławska 2000, s. 91–93, il. 25–31.

tym w wilanowskim zbiorze wysoka jakość i precyzja wykonania tych malowideł pozwala datować je na lata 1765–1795. Możliwą, choć odległą w formie inspiracją dla tego typu przedstawień był znany cykl *Dwunastu Piękności* z późnego okresu Kangxi (1709–1723, Muzeum Pałacowe w Pekinie), namalowany przez anonimowego artystę dla księcia Yinzhen, przyszłego cesarza Yongzhenga⁵³. Niewykluczone, że podobne przedstawienia zdobiły „Pokój [...] z figurami hińskimi”, sąsiadujący z sypialnią Stanisława Kostki Potockiego, w którym inwentarz z 1832 r. wymienia jeszcze „latarnię wiszącą hińską”, widoczną na zdjęciach archiwalnych i na il. XLIII. Odnośnie naszych dam to samo źródło podaje: „W Gabinetecie drugim od strony Oranżerii ściany i sufit w kolory malowane, na pierwszych: figur hińskich na bleytrach żelaznych wiszących – 10, w pokoju drugim środkowym [...] obrazów papierowych Dam hinskich – 8, obrazów papierowych Dam na grubym papierze – 2”⁵⁴.

Poza chińskiej elegantki z il. XXXIX wykazuje zadziwiające podobieństwo do europejskich przedstawień wywodzących się z antycznej ikonografii Polihymni, z charakterystycznym *gestus melancholicus*⁵⁵. Trudno wskazać konkretne europejskie źródło ikonograficzne tego przedstawienia, wątpliwa jest także świadomość autora, co do wymowy alegorycznej europejskiego pierwowzoru. Niemniej, zastosowanie tego schematu kompozycyjnego dowodzi przenikania wpływów malarstwa jezuitów na dworze Qianlonga do środowisk malarzy cechowych. Przykład ten jest interesującym wyznacznikiem oryginalności tego zespołu w zbiorze wilanowskim.

Dwa wizerunki pięknych dam, wzorowanych na tradycyjnych chińskich malowidłach, można znaleźć na kartach *China monumentis illustrata* Athanasiusa Kirchera, dzieła wydanego w 1667 r. (il. 25). W zbiorach Biblioteki Wilanowskiej znajduje się interesująca praca: *Cérémonies et coutumes religieuses des peuples idolâtres...*⁵⁶, wymieniona we wspomnianym katalogu Stanisława Kostki Potockiego z 1814 r., w dziale *Histoire des religions, des cultes & des ordres religieux*. W tomie II, części pierwszej, poświęconej Chinom i Japonii, na stronie 264 widnieje rycina przedstawiająca orszak pogrzebowy dostojnika chińskiego. Na pierwszym planie niesione są, jako sztandary, podobizny eleganckich kobiet, w charakterze i w formie przedstawienia nader bliskie obecnym w kolekcji wilanowskiej. Wizerunki te, jak i niesione w procesji za nimi wyobrażenia zwierząt, pejzaże i elementy architektury, były zapewne odbitkami drzeworytniczymi na papierze, przeznaczonymi do

⁵³ Kat. wystawy, London 2005, kat. nr 173, il. s. 258–261.

⁵⁴ Oba wzmiankowane w inwentarzu z 1832 r. „Gabinety chińskie”, należące do Apartamentu Chińskiego zostały urządzone w tzw. Pokojach Locciego.

⁵⁵ Por.: Kaleciński 2004, s. 53–56.

⁵⁶ Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. W 41786, I–IV; *Cérémonies & Coutumes religieuses des Peuples Idolâtres, Représentées par des Figures dessinées de la main de Bernard Picart: Avec une Explication Historique, & quelques Dissertations curieuses*, Amsterdam 1728, s. 264, 265. Pozycja ta została zakupiona przez Potockiego w Londynie w 1787 r.

udziału w ceremonialnej kremacji. W sztuce naszego kontynentu pełna gracji sylwetka smukłej młodej kobiety stała się jednym z piękniejszych motywów *chinoiserie*, zwanym „Long Eliza” (nazwa będąca zniekształceniem hol. *lange eleizen*), początkowo spotykanym w dekoracji fajansów holenderskich z przełomu XVII i XVIII w. (il. XLIX), a w następnym stuleciu spopularyzowanym w angielskich drukowanych tapetach⁵⁷. Geneza tego motywu artystycznego świadczy tyleż o sile wzajemnych wpływów, co o kompletnym niezrozumieniu intencji wykonawców: wiotka postać „Długiej Elizy” to nic innego, jak przekształcona przez chińskich rzemieślników wizja Europejki – „wysokiej kobiety”.

7.1.4. Charakterystyka zbioru sztuki orientalnej Stanisława Kostki Potockiego

Przy realizacji własnej koncepcji wystroju wewnątrz „w guście chińskim” Potocki dawał nader szczegółowe wytyczne wilanowskim wykonawcom. Jako przykład bardzo indywidualnego podejścia do kolekcji, traktowanej całościowo, może służyć chęć uzupełnienia drzewiczek kabinetów saskich Martina Schnella, opisanych w rozdz. 4.1.3. i 4.2. Nie była to purystyczna koncepcja muzealnicza, jako że oryginalne płyciny, aczkolwiek zachowane, nie powróciły na swoje miejsce, ale zostały zastąpione kopiami autorstwa warszawskich pozłotników, Fischera i Rotha. Kabinety przeniesione do „pokoju pierwszego chińskiego” miały odtąd w nowo powstałym muzeum chińskim Stanisława Kostki Potockiego służyć pomieszczeniu części bogatego zbioru porcelany i „ziem różnych”. Funkcja ta nie byłaby jednak możliwa bez częściowych zmian ich wnętrza. Potocki usunął oryginalne schnellowskie szufladki, polecając wykorzystać je w nowo wykonanym biurku „do pisania z czerwonego laku”, będącym hybrydą oryginalnych części starszych mebli i nowych uzupełnień (il. XL). Prócz licznych naśladownictw chińskich mebli z wykorzystaniem elementów autentycznych, wykonywania napraw i bieżącej konserwacji zbiorów, niekiedy w obrębie wilanowskiej kolekcji wchodziło w grę wręcz kuriozalne „ulepszanie” oryginalnych wyrobów. Charakterystyczne pod tym względem są poszczególne punkty kontraktu ze wspomnianymi wyżej pozłotnikami, z dnia 19 kwietnia 1821 r.: „[...] 2* Stół do pisania w pokoju sypialnym czarno ze złotem wylakiernić podług wskazanych wzorów; [...] 4* Figurę porcelanową białą trzymającą dziecko ile możności bogato przyozdobić złotem; 5* U czterech wazów białych na kształt butelek delikatnie pozłocić otaczające je z kwiatów ozdoby; 6* Bióro do pisania z czerwonego laku przyozdobić w kratkach bocznych złotymi kwiatkami lub jaką inną hińską ozdobą, jaka wskazana będzie, tegoż dokonać w miejscach górnych nad kratką i między szufladkami.” Wspomniana w punkcie 4.

⁵⁷ Jacobson 1999, s. 136, il. 137.

figura porcelanowa to wizerunek popularnej buddyjskiej bogini miłosierdzia Guanyin, zachowanej do dziś w zbiorach⁵⁸, podobnie jak biurko z punktu 6., widoczne na archiwalnych zdjęciach Mieszkowskiego i Poddębskiego w Pokoju Chińskim Sypialnym (il. 94). W Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie znajduje się rysunek projektowy tego mebla, rysowany tuszem, z naniesionymi ołówkiem poprawkami, co do kształtu nóżek, prawdopodobnie przez samego Potockiego⁵⁹. Statuetka Guanyin „bogato złotem przyozdobiona” (il. 112) jest być może opisywaną w inwentarzu z 1832 r. „figurką porcenellową z dzieckiem na postumencie”, znajdującą się w prywatnym gabinecie hrabiego (w tzw. „pokoju w rozety malowanym”, inaczej „Gabiniecie Wojewody”), następnie, wraz z innymi porcelanowymi białymi figurkami, przeniesioną do „Hińskich pokojów”, jak zaświadcza notatka na marginesie spisu. Jak wyglądała pierwotnie ukazuje zdjęcie analogicznej figury z porcelany Dehua (ten sam model), z kolekcji antykwarycznej we Florencji – il. 113. Fakt przyozdobienia białej porcelany malaturą, mimo iż dziś wydaje się nam nadużyciem, był bezpośrednim nawiązaniem do wyglądu polichromowanych figur porcelanowych wykonywanych w Chinach na eksport do Europy. Podobny, duży wizerunek Guanyin trzymającej dziecko, w wyłocnych szatach i uczesaniu, zdobi jeden z pokoi Pawilonu Chińskiego w Drottningholm. Ustawione są tam na konsolach przyściennych figury porcelanowe na przemian z glinianymi pagodami polichromowanymi (il. 114). Z analogiczną, intrygującą, choć znaną od dawna praktyką przyozdabiania, a zarazem poprawiania wyrobów dalekowschodnich spotykamy się w wilanowskiej kolekcji w wypadku czterech chińskich wazonów z biało-niebieskiej porcelany pochodzących prawdopodobnie z przełomu XVIII i XIX w., pokrytych około połowy XIX w. imitującą lęką barwną polichromią (il. XLVI) – czarną, brązową i zieloną. Nie wiemy wszakże, kto i gdzie ową polichromię wykonał, a także czy wazony te zostały zakupione do zbioru w takiej już, przekształconej formie. O ile pierwotne przedmioty, dość typowe dla szerokiej produkcji eksportowej prezentowały przeciętny poziom wykonawstwa, to wtórnie „ulepszone”, pokryte staranną malaturą w typie pejzażowym ze scenkami chińskimi, pozostają wyjątkowo rzadkim świadectwem jakże dosłownego wyrażenia przez właścicieli „gustu chińskiego”. Wymagał on nadania tym przedmiotom specyficznego wyrazu, bardziej zapewne odpowiadającego wystrojowi wnętrza, w jakim były eksponowane.

Oprócz kilku spisów zakupów, wykazów i niekiedy zbyt lakonicznych umów z wykonawcami⁶⁰, dotyczących części zbioru chińszczyzny z czasów Potockiego,

⁵⁸ Maleszko-Sobkowiak 1993, s. 44, il. 121.

⁵⁹ Warszawa, AGAD, Anteriora 305, s. 181. Zob: Zasławska 2000, s. 76, il. 3 i 4.

⁶⁰ Zachowane w Archiwum Głównym Akt Dawnych kontrakty St. K. Potockiego z malarzami, stolarzami, pozłotnikami i architektami, mimo częściowego przebadania, wymagają jeszcze dokładnej analizy.

najwcześniejszym dokumentem pozostaje wzmiankowany inwentarz z 1832 r. Nieocenionym źródłem do badań nad procesem kształtowania się bardzo różnorodnej i bogatej kolekcji Potockiego stał się *Pamiętnik Interessów samego J. O. Stanisława Kostki Senatora i Wojewody*, prowadzony w latach 1797–1812 i wielokrotnie cytowany w publikacjach poświęconych zbiorom wilanowskiemu⁶¹. Potocki notował w nim co ważniejsze zakupy i wydatki, a lektura *Pamiętnika* pozwala nam często zorientować się w zmianach zachodzących tak w wyglądzie i wyposażeniu wnętrza wilanowskiego pałacu (rachunki za „robotę”), jak i w nowych nabytkach. Prócz zakupów antykwarycznych czy też okazjonalnych podczas licznych podróży zagranicznych, Potocki odwiedzał także aukcje i wyprzedaże. Na stronie 110 *Pamiętnika*, pod datą 1804 r. – „Kupna na tandecie po Rogalińskim” – widnieją dwa spisy rozdzielone jakże charakterystycznymi dla Potockiego–kolekcjonera nagłówkami: „Na rzecz Naszą” i „Na rzecz Moją”. Ten pierwszy odnosi się do zakupów pomnażających istniejące zbiory malarstwa i rzemiosła artystycznego, zaś drugi, wskazujący na istnienie bardzo osobistego stosunku do „prywatnej” początkowo pasji zbierackiej, wyszczególnia (z jednym wyjątkiem) chińskie i japońskie przedmioty⁶². W roku 1808, w rozdziale *Pamiętnika* zatytułowanym „Expensa na kupna [...] w podróży do Paryża i Baionny [...] przedmiotów chińskich i japońskich” widnieje ok. 50 przedmiotów w dziale *Laki dawne, brązy i ziemie chińskie*, a ponad 40 w dziale *Porceleny dawne japońskie i chińskie i różne ziemie*, nie licząc wcześniej do Warszawy wyekspediowanych dwóch garniturów porcelanowych. W owym roku w Paryżu Potocki zakupił dwanaście tablic pokrytych czarną laką ze złoceniami, o nieustalonej proveniencji, które posłużyły do wykonania na miejscu przez wilanowskich stolarzy kompletu mebli (il. XLI)⁶³. Płyцина z ilustracji wykazuje analogię do lakowych panneaux użytych w dekoracji Sala Cinese w Palazzo Reale w Turynie; być może zakupione przez Potockiego mają wspólny rodowód z lakami włoskimi. Jedna z wówczas wykonanych niskich szaf widoczna jest na zdjęciu LXV. Oprócz *Pamiętnika Interessów*, również zachowana korespondencja przynosi wiadomości o powiększaniu się kolekcji. Uzupełniały ją podarunki od różnych osób, jak choćby od pewnego Bieńkowskiego, który Stanisławowi Kostce Potockiemu ofiarował „na kolendę wazon chiński, któremu przyzwoiciej będzie w pięknym a liczonym wilanowskim zbiorze obok swoich kompatriotów zostawać, niżeli samotnemu w moim domku tęsknić”⁶⁴. Zarówno *Pamiętnik*, jak i korespon-

⁶¹ Warszawa, AGAD, AGWil., Anteriora 302, *Pamiętnik Interessów Samego J. O. Stanisława Kostki Potockiego, Senatora i Wojewody*. Ten rękopis, będący ważnym źródłem do dziejów kolekcjonerstwa w Polsce przełomu XVIII i XIX w., prócz artykułu Ireny Malinowskiej nie doczekał się jeszcze szerszego krytycznego opracowania, zob.: Malinowska 1972.

⁶² Warszawa, AGAD, Anteriora 302, *op. cit.*, s. 110.

⁶³ Kwiatkowska 1993, s. 65.

⁶⁴ Zielińska 1972, s. 119.

dencja świadczą o bardzo szerokich kontaktach Potockiego z artystami, koneserami i pośrednikami handlowymi w różnych centrach artystycznych Europy⁶⁵.

Jako że celem pracy nie jest przeprowadzenie szczegółowej analizy zbioru pod kątem katalogowym, autorka ograniczy się tutaj do konkretnego przykładu dla wskazania tych dziedzin rzemiosła orientalnego, które w szczególnie sposób znalazły uznanie twórcy zbioru wilanowskiego, bądź też są reprezentatywnym przykładem mechanizmu formowania się kolekcji. Będzie nim wspomniany powyżej, odnotowany w *Pamiętniku* zakup „na tandecie po Rogalińskim” składający z znakomitych rzeczy. Częściowo enigmatyczny zapis brzmi: „Na rzecz Moją: taca hińska czerwona; taca także czarna; stół chiński czerwony; miseczek dwie czarnych hińskich; pagodów cztery z gliny; szesnaście pagodów alabastrowych; smok czyli żaba; wazon wyciskany *en fontaine* jap.; dwa [nieczyt.] jap.; muszla hińska; flasz dwie czerwonych w srebro oprawnych; tryktrakt chiński; portret Denhoffa i inne rzeczy”. Cztery pierwsze pozycje odnoszą się do wyrobów z laki, które Potocki bardzo cenił, pisząc iż „nie masz pono rzeczy, której by nie lakierowali Chińczykowie”, a wywód swój skonkludował następująco: „Widok ich [laków chińskich – przyp. D. Z.] jak użycie jest równie przyjemnym, zgoła sa one częścią znakomitą sztuki chińskiej, której, jak rzekłem, wyrównać dotąd danem Europie nie jest”. Podobnie jak w innych wypadkach, także i tu relacja kolekcjonera pozostaje bezcennym świadectwem osobistego znawstwa, a zarazem i gustu epoki. Potocki opisał szerzej zarówno procedury technologiczne, jak i kryteria kolekcjonerskie, celnie podkreślając różnicę pomiędzy aktualną chińską produkcją eksportową a „pięknością dawnych laków”: „kupcy kantońscy mało co mają ich gotowych i czekają zwykle przybycia europejskich okrętów, by naprędce wygotowali nakazane sobie prace. Dlatego też nie wyrównywają oni tonkińskim, japońskim, nankińskim jako też dawnym lakom”⁶⁶. Potocki-znawca, szukając owych „dawnych laków”, nabywał do kolekcji znakomite przykłady lak japońskich, które zdawał się cenić najbardziej, choć pisał o nich konsekwentnie jako o chińskich. Świetnym przykładem takich japońskich wyrobów z laki dekorowanej w wypukłych technikach *takamakie* i *makie*, prószonych złotem i srebrem jest wspomniana na końcu spisu w *Pamiętniku* rzadka kasetka do tryktraka z końca XVII w.⁶⁷ (il. LVII). Innym przykładem opisywanych niuansów dekoracyjnych mogą być nabyte do zbiorów autora przy innej okazji szkatuły japońskie z il. 115 i LVI.

Następną po wyrobach z laki pozycją są „pagody z gliny” – nic innego, jak zachowane do dziś w Wilanowie sporej wielkości siedzące, bądź mniejsze stojące postaci Chińczyków wykonane z niewypalanej gliny, zdobione nader realistyczną

⁶⁵ Na ten temat zob.: Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1968; Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1972; Malinowska 1972; Voisé 1972; Zielińska 1972.

⁶⁶ Potocki 1992, t. 1, s. 149.

⁶⁷ Kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 70, kat. 279 i il.



xx. Zhongli Quan z wachlarzem ożywiający zmarłych, figurka na cokole, steatyt, Chiny, XVIII/XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie.



yy. Li Tieguai z tykwą, figurka na cokole, steatyt, Chiny, XVIII/XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie.

polichromią, o ruchomych główkach i rękach (il. LI i LII). Pozostają one spadkobiercami wielowiekowej tradycji „pagód”, „pagodów” czy „magotów”, towarzyszących europejskiej *chinoiserie* od samego początku jej dziejów⁶⁸. Już w drugiej połowie XVII w. sprowadzano do Francji wielką ilość tych figur, głównie z Chin; wymienia je w ilości 549 sztuk sporządzony w 1673 r. królewski *Inventaire général du mobilier de la Couronne*. Wykonane z drewna, papieru bądź jedwabiu, niektóre bywały bogato odziane w „suknie indyjskie ze złotego brokatu, srebrne jedwabie”⁶⁹. Kolejno, po glinianych, autor wymienia następny swój zakup aukcyjny: szesnaście „pagodów alabastrowych”. Chodzi tu o figury wykonane ze steatytu (słonińca), miękkiego i tańszego materiału, który od wieków zastępuje w Chinach tradycyjnie bardzo wysoko ceniony nefryt, a których sporo zachowało się w wilanowskiej kolekcji. Przykładem mogą tu być dwa posążki – Zhongli Quan i Li Tiequai – popularnych bohaterów opowieści mitologicznych i ludowych (il. xx i yy). Wykonane ze słonińca, owego „kamienia mydłanego”, były barwione i zaopatrzone w specjalne podstawy. Sam Potocki dał znakomite wyjaśnienie terminu „pagody”: „To zaś ich figurki kamienne, które w Europie mamy, są najczęściej kolorowanymi, zwykle z rodzaju marmuru *jadon* i *ierre de lard*, czyli *lardé* zwanymi [...]. Lepszemi

⁶⁸ Szerzej o tym zob.: Shuang 2001; Kisluk-Grosheide 2002b.

⁶⁹ Kisluk-Grosheide 2002b, s. 177–178.

są gliniane, którym Europejczycy miano pagodów nadali. Są to te, u których śmiesznym sposobem trzęsą się zwykle głowy i ręce. Często się wielka naturalność i prawda w wyrazie ich głów znajduje, do czego niemało im dopomagają śklące się werniksem naturalne kolory, któremi są ożywione”⁷⁰. Dziś owe „pagody”, czy „lalki chińskie” są ozdobą muzealnych i prywatnych kolekcji, w tym tak renomowanych, jak Peabody Essex Museum czy królewskie zbiory Elżbiety II. Importowane z Chin, lub wykonywane na miejscu w różnych technikach (przeważnie jednak bywały gliniane, gipsowe, kamienne, porcelanowe bądź brązowe, w wielu wypadkach pokrywane malaturą) podobne figury nader licznie zdobiły w poprzednim stuleciu większość „chińskich” wnętrz różnych rezydencji. W Pawilonie Chińskim w Drottningholm zachowała się cała ich kolekcja – od niewielkich, stołowych, kilkunastocentymetrowych do pary „mandarynów” wielkości naturalnej⁷¹. Terakotowe „pagody” do dziś stoją w Chińskiej Sypialni w Claydon House (ukończonej w 1769 r., ze snycerską dekoracją zainspirowaną wzornikami Chambersa)⁷². Postaci kiwających głowami mandarynów, być może podobnych do figur z Drottningholm, odnotował w dawnym pałacu Potockich w Peczarze na Ukrainie Marian Kałuski⁷³. Charakterystycznym rysem wilanowskiej kolekcji była właśnie obecność wielkiej ilości glinianych, kamiennych, czy porcelanowych figur Chińczyków, licznie zapelniających pokoje chińskie na piętrze pałacu, jak zaświadcza *Inwentarz Hinszczyzny* z 1837 r. Stanowiły one przypomnienie mody osiemnastowiecznej i spora ich część musiała pochodzić z rozproszonych, wcześniejszych kolekcji. „Figury chińskie duże, gliniane lakierowane”, siedzące i stojące na „stoliczkach do ściany przybitych” wcześniej zdobiły m.in. gabinet księżnej marszałkowej Lubomirskiej w mniejszym pałacu warszawskim. W wypadku uszkodzonych, księżna wymieniała je na inne pomiędzy swymi rezydencjami. Natomiast wspomniany kontrakt Stanisława Kostki Potockiego z Fischerem i Rothem z 19 kwietnia 1821 r. zawiera dodatkowe klauzule dotyczące reperacji pagód: „Dno od pagody siedzącej czerwono z brzeżkiem złotem wymalować i jak najdokładniej co do ruchu też pagodę naprawić”, „dwie porcelanowe białe pagody ze wszystkim odświeżyć złotem kolorami”⁷⁴. Znamienne jest polecenie naprawy mechanizmu – wszak na jego działaniu zasadzała się tak przyciągająca zarówno młodych, jak i starych magia podobnych figur. Nie wahali się naprawiać tych kruchych przedmiotów, których liczba stale wzrastała w kolekcji, również następcy Potockiego w XIX w. Ucieszne „pagody”, szczególnie popularne wśród kolekcjonerów w XVIII i w XIX w., licznie pojawiały się wszędzie tam, gdzie potrzebna

⁷⁰ Potocki 1992, t. 1, s. 139.

⁷¹ Alm 2002, s. 186–189, 275.

⁷² Gruber 1999, s. 300, tam ilustracja.

⁷³ Kałuski 2004, s. 55.

⁷⁴ Warszawa AGAD, AGWil., Anteriora 305, s. 103 i 105.

była szczypta egzotyki. Porcelanowe bądź gliniane chińskie figurki zachęcać miały m.in. klientów delikatesowych sklepów korzennych do zakupu herbaty i innych dalekowschodnich specjałów⁷⁵.

Kontynuując wywód o „pagodach”, tak pisał dalej autor *Winckelmana polskiego*: „Cenili przedtem wielce lubownicy tych fraszek figurki mianowicie porcelanowe chińskie, tak nazwane magots, czyli bałwany. Śmieszna, naturalna, a czasem życiem tchnąca postać jest ich zaletą”. W tym miejscu Potocki daje interesujący przypis, naświetlający zmienną fortunę przedmiotów podlegających zarówno deprecjonującym je kaprysom mody, jak i bezwzględnyemu regułom historii: „Bałwan takowy miernej wielkości siedm tysięcy franków książę d’Aumont zapłacił. Przeszedł on po śmierci jego w ręce handlarza ciekawości Lebrun zwanego, który go za 50 luidorów nabył. Widziałem go na koniec w zbiorze porcelan pana St. Foy, co go za kilkanaście luidorów kupił w czasach rewolucyjnych. Uchodził on za najpiękniejszy w swoim rodzaju, jakoż pocieszny jego widok wzbudzał do śmiechu”⁷⁶. Los porcelanowej „pagody” znanego kolekcjonera sztuki chińskiej Louisa Marie Célèste d’Aumont poruszył Stanisława Kostkę Potockiego, który sam nabył do zbiorów piękną *chinoiserie* tego typu – siedzącą figurę magota miśnieńskiego według modelu Johanna Joachima Kändlera z ok. 1762 r., widoczną na il. LIV. Owym handlarzem ciekawości był Jean Baptiste Pierre Lebrun, malarz, krytyk sztuki, autor książek o malarstwie, marszand obrazów i mąż portrecistki Elisabeth Vigée-Lebrun, który odegrał istotną rolę w historii konserwacji królewskich obrazów z Luwru w dobie rewolucji. W tym burzliwym okresie przez jego ręce przeszła ogromna ilość najrzadszych przedmiotów z różnych kolekcji europejskich, które zazwyczaj starannie opisywał w wydawanych drukiem katalogach⁷⁷. Niewykluczone, że w czasie paryskich

⁷⁵ Por. powieść T. Dołęgi-Mostowicza: *Kiwony*, Warszawa 1987 (druk w odcinkach 1932).

⁷⁶ Potocki 1992, t. 1, s. 177–178.

⁷⁷ Jakże charakterystyczne są tytuły wydawanych przezeń katalogów, np.: *Catalogue d’objets rares et curieux: du plus beau choix de tableaux des écoles d’Italie, de Flandres, de Hollande, d’Allemagne et de France; de dessins montés et en feuilles des mêmes écoles, des plus grands maîtres; de terres cuites, ivoire, figures et bustes de marbre antique et moderne; de vases, coupes et colonnes de porphyre, granit, serpentín, albâtre, antiques et modernes; de tables de mosaïque antique, de granit, vert antique et autres; antiquités égyptiennes, grecques, etrusques, romaines, en or, argent, bronze: d’armures anciennes de différens peuples, de statues et bustes de bronze moderne; ... de porcelaines d’ancienne première sorte du Japon; de vieux laques du Japon; de riches meubles du célèbre Boule et dans son genre; d’une collection de pierres gravées en relief et en creux; agates herborisées...*, Paris 1791 („Katalog rzeczy rzadkich i ciekawości: najpiękniejszy wybór obrazów szkół włoskich, flandryjskich, holenderskich, niemieckich i francuskich; rysunki oprawione i luźne tych samych szkół, największych mistrzów; terakoty, przedmioty ze słoniowej kości, figury i biusty marmurowe starożytne i współczesne, stoły z mozaiki antycznej, granitowe, zieleni antyczna i inne; starożytności egipskie, greckie, etruskie, rzymskie, w złocie, srebrze, brązie; zbroje dawne rozmaitych ludów, posagi i biusty brązowe współczesne; ...porcelany dawnego pierwszego gatunku z Japonii, stare laki japońskie, meble bogate

pobytów Potocki mógł dokonywać zakupów do wilanowskich zbiorów m.in. u Lebrun'a.

W czasach Potockich magot miśnieński bynajmniej nie zdobył Saskiego Gabinetu Chińskiego, ale zawsze był eksponowany w Apartamencie Chińskim na piętrze⁷⁸. Na marginesie tych rozważań nie można zapomnieć, że porcelana saska o wschodnich motywach dekoracji, sama będąca znakomitą formą *chinoiserie*, sąsiadowała tam z chińską i japońską w jak najbardziej harmonijny sposób i nikomu to wówczas nie przeszkadzało. Porcelanie poświęcił zresztą sam Potocki spory ustęp w „Sztuce u Chińczyków”, opisując ze znawstwem jej technologię, dzieje, podział i różnorodny nazewnictwo⁷⁹. Swój wywód opatrzył jednak uwagą, iż „ciężko jest rozpoznać porcelanę japońską od pięknej chińskiej”, puentując zarazem problem dziewiętnastowiecznych atrybucji i bardzo mylnych na ogół zapisów inwentarzowych.

Potockiego fascynowały też ogromne rozmiary niektórych chińskich i japońskich wazonów porcelanowych; m.in. takie przywiózł z Anglii w 1787 r.⁸⁰ W Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, w jednym ze zbiorów korespondencji różnej Potockich znajduje się odręczny rysunek dwóch wazonów chińskich u dołu niedatowanego listu, otrzymanego przez Stanisława Kostkę Potockiego od monachijskiego bankiera. Rysunki są bardzo słabo widoczne, naszkicowane ołówkiem, prawdopodobnie ręką samego Potockiego⁸¹. O podobnych wazonach pisał w *Winkelmanie polskim* w następujących słowach: „formy wazów chińskich są prostymi, mało rozmaitemi, lecz przyjemnymi oku i dobrze przysposobionymi do wielkich ogromów i rozmaitych ozdób, któremi są okryte tak dalece, iż takowe wazy są zawsze świetną i poważną mimo swej pstrości ozdobą”, podkreślając jednocześnie „oryginalny, a prawdziwie wschodni charakter” idealnie dopasowanej do formy dekoracji⁸². Reminiscencją tych fascynacji może

słynnego Boullé'a i w jego rodzaju; kolekcja kamieni rytych w reliefie i wklęsło, agaty mszyste...”); *Choix des tableaux les plus capitaux de la rare et précieuse collection recueillie dans l'Espagne et dans l'Italie, par m. Lebrun, dans les années 1807 et 1808: après avoir exposé à la vue du public l'ensemble de cette collection, qui a été généralement admirée, m. Lebrun n'a rien voulu vendre séparément, malgré les offres connues qui lui ont été faites...*, Paris 1810 („Wybór obrazów najznacniejszych z rzadkiej i cennej kolekcji zebranej w Hiszpanii i w Italii, przez p. Lebrun, w latach 1807 i 1808: po tym, jak wystawił był na widok publiczny całość owej kolekcji, która była ogólnie podziwiana, p. Lebrun niczego nie chciał sprzedać osobno, mimo uczynionych mu znanych ofert...”).

⁷⁸ Kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 62, kat. 244.

⁷⁹ Potocki 1992, t. 1, s. 151–157.

⁸⁰ Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1972, s. 215. W liście do żony z 10 lipca 1787 r. Potocki pisze o czterech zakupionych wazach japońskich. Warszawa, AGAD, Archiwum Publiczne Potockich [cyt. dalej: APP], 262/1.

⁸¹ Warszawa, AGAD, AGWil. Anteriora 298, s. 26. Niepublikowany.

⁸² Potocki 1992, t. 1, s. 156–157.

być opis wilanowskiej kolekcji pióra Hipolita Skimborowicza z 1877 r.: „Niektóre z tutejszych naczyń porcelanowych chińskich i japońskich, znacznie przechodzą wielkością swą okazy podobne znajdujące się w pałacu japońskim w Berlinie i w innych zbiorach zagranicznych”⁸³. Przykładem może być tutaj znakomitej klasy owoidalny wazon chiński z nakrywą, o pięknej dekoracji figuralnej z postaciami wróżek unoszących się na wzburzonych falach morskich (il. XLIV), pochodzący ze zbiorów St. K. Potockiego, choć odnotowany dopiero w inwentarzu z 1837 r.⁸⁴. Wprawdzie w omawianym spisie akurat podobne naczynia nie występują (choć kolekcja obfituje w tzw. duże sztuki – głównie wazy i talerze, szczególnie eksportowe japońskie *imari*), ale znajdziemy tam wzmiankę o „wazonie wyciskany *en fontaine* Jap.”. Jest to rzadki i cenny przykład japońskiej porcelanowej kafetery typu *imari* (Arita) z końca XVII w., o reliefowej dekoracji z przedstawieniem na brzuścu siedmiu bogów szczęścia – m.in. Daikoku, Ebisu i Hotei, oraz z buddyjskimi emblematami na szyjce⁸⁵. Dziś przedmiot ten wymaga konserwacji, ale il. XLV ukazuje jego sobowtóra w pełnej krasie, stanowiąc dlań znakomitą analogię. Na brzuścu naczynia ukazany jest z lewej dosiadający ogromnej ryby Ebisu, a z prawej Hotei ze swym wielkim workiem⁸⁶. Do tego właśnie naczynia najprawdopodobniej odnosi się opis samego właściciela zamieszczony w „Sztuce u Chińczyków”, mówiący o „posiadanym wazie” z postacią „ich Neptuna, co siedzi na rybie” (Aneks 3). Określanie kafetier jako „fontann” (z racji posiadanego wylewu w formie kurka) było praktykowane już w spisach siedemnastowiecznych, choć czasem stosowano je wymiennie wobec innych zbiorników stawianych pośrodku stołu. Wczesne porcelanowe naczynia tego typu, importowane z Chin i Japonii, naśladowały kształtem europejskie wyroby metalowe. Jeden z takich przedmiotów został wzmiankowany w inwentarzu skarbcza żółkiewskiego Sobieskich z 1734 r. Ostatnim przedmiotem w spisie⁸⁷ odwołującym się do większego zespołu w wilanowskim zbiorze „chińszczyzny” jest tajemniczo brzmiąca „muszla chińska”. To cenne naczynie, wyróżnione wzmianką w albumie Skimbo-

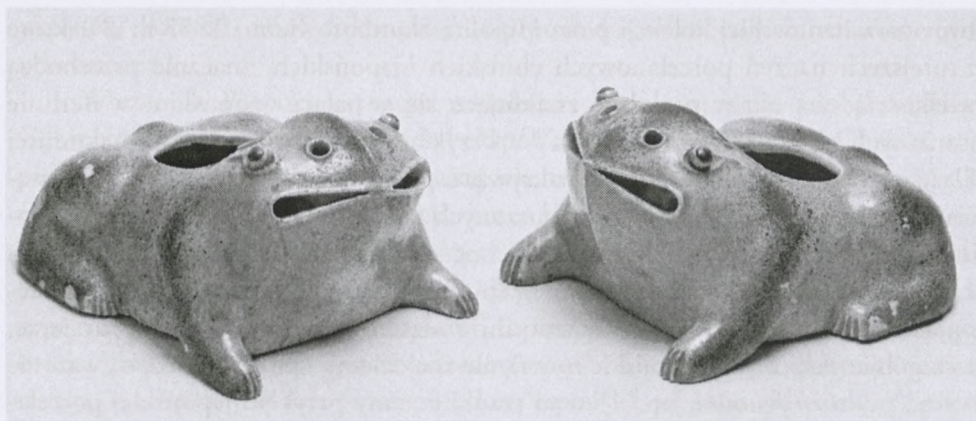
⁸³ Skimborowicz, Gerson 1877, s. 124.

⁸⁴ Artystyczne zbiory Wilanowa 1979, poz. i il. 175; kat. zbiorów, Wilanów 1980, s. 259.

⁸⁵ Niepublikowany. Dzbaneł na kawę z identyczną dekoracją znajduje się w zbiorach British Museum w Londynie. Reprodukuje go: Soame R. Jenyns, *Japanese Porcelain*, London 1965, s. 57, il. 28A, wywodząc jego kształt z formy duńskiej srebrnej kafetery. Analogiczny do wilanowskiego przedmiot został sprzedany na amsterdamskiej aukcji Sotheby's w 2004 r., zob.: kat. aukcyjny, Amsterdam 2004, s. 6, lot 13.

⁸⁶ W tradycji chińskiej jego imię brzmi Budai (inna transkrypcja: Putai) i utożsamiany jest z żyjącym w X w. n.e. słynnym z opowieści „mnichem z workiem”. Uważa się go też za jedną z reinkarnacji Buddy przyszłości – Maitreï; zob.: Eberhard 1996, s. 288–289.

⁸⁷ Do kolekcji dalekowschodniej nie odnoszą się bowiem umieszczone tam flaszki z rubinowego szkła w srebrnej oprawie, ani portret Denhoffa.



zz. Para żab-spluwaczek, kamionka, emalie naszkliwne typu *famille verte*, Chiny, okres Kangxi (1662–1722). Muzeum-Pałac w Wilanowie.

rowicza⁸⁸, wykonano w tak lubianej przez Potockiego technice emalii kantońskiej (il. LV). W Wilanowie zachowała się cała kolekcja tych osiemnastowiecznych emalii chińskich, popularnych na dworze Qianlonga i do dziś wielce cenionych na rynku kolekcjonerskim, których pozyskanie przypisuje się głównie autorowi *Sztuki u dawnych* (Aneks 4). Jeszcze bardziej enigmatycznie brzmi pozycja: „smok czyli żaba”. Być może dotyczy ona niezachowanego brązowego odlewu popularnego chińskiego *quilina*, „przynoszącego synów” mitycznego jednorożca, jaki widać na il. v. Mianem „smoka” określono już taki wizerunek w inwentarzu skarbcza żółkiewskiego z 1738 r. (zob. rozdz. 3, Aneks 5, poz. 4). Natomiast „żaby”, to zachowane w kolekcji porcelanowe... spluwaczki (il. zz), w żaden sposób z kolei nie przypominające smoka.

Obok niewątpliwych dzieł sztuki Dalekiego Wschodu Stanisław Kostka Potocki nabywał do swych zbiorów prawdziwe „osobliwości”, mające zilustrować jego poglądy na tradycję artystyczną Chin. Misternie wydrążone kule z kości słoniowej, fajki i cybuchy, słomiane kapelusze, pantofelki, jedwabne szaty i latarnie chińskie sąsiadowały z lekkimi mebelkami z gruszy imitującymi bambus, z ogromnymi wazonami i cennymi talerzami w typie *Imari* rodem z Chin i Japonii, a wszystko to na tle bogatych dekoracji wykorzystujących chińskie malowidła i oszałamiających różnorodnością kształtów, barw i złocień. O tym, że Potocki więcej cenił rzemieślniczą perfekcję wyrobów chińskich, niż ich arcyzm, płynący

⁸⁸ Misa ta została pokazana już na warszawskiej Wystawie Starożytności w 1856 r., wraz z innymi emaliami chińskimi i tam opublikowana po raz pierwszy: *Katalog wystawy starożytności* 1856, nr 778; następnie w: Skimborowicz, Gerson 1877, s. 124 (Skimborowicz poświęcił emaliom kantońskim dość dużo miejsca, co świadczy o ich pozycji w hierarchii kolekcjonerskiej); Wilanów 1980, s. 255, gabłota 78, nr 5.

wszak z zasad odmiennych od europejskich, świadczy fragment z *Winkelmana polskiego*: „Zadziwiającym co do ukończenia i pracy, a często smakownymi są rźnięcia Chińczyków z słoniowej kości. Robią oni kule czasem dość ogromne, których się niekiedy dwadzieścia i więcej zamkniętych jedna w drugiej znajduje, wszystkie tak subtelnie przedrażone, że je do koronek porównać można, a to wyrobione w kwiaty i kratki i inne im właściwe ozdoby, praca zadziwiającej cierpliwości i zręczności”⁸⁹.

Ta fascynacja godnymi podziwu umiejętnościami chińskich rzemieślników znalazła odzwierciedlenie w poszukiwaniu przykładów do własnej kolekcji, o czym świadczy znajdująca się w aktach prywatnego archiwum Stanisława Kostki Potockiego bardzo ciekawa oferta paryskiego antykwariusza Davala. W niedatowanej notatce (prawdopodobnie pochodzącej z okresu podróży paryskiej Potockiego w 1808 r.) antykwariusz słusznie zachwala niezwykłą latarnię chińską w kształcie ogromnej ażurowej kuli z kości słoniowej, „d’un travail très fin” i w znakomitym stanie zachowania. Boczne skrzydła, jako „pavillons de forme sixtogone” ozdobione zostały emaliowanymi głowami ptaków, trzymających w dziobach rzeźbione plakietki z kości słoniowej. Latarnia, wyceniona na 4000 ówczesnych franków, co było zawrotną sumą, miała być darem cesarza Qianlonga dla Henri-Léonarda Bertina, ministra Ludwika XV, przywiezionym do Francji przez jezuitę Josepha-Marie Amiota, muzyka, poetę i artystę (Bertin otrzymał tekę ministerialną w 1762 r., natomiast Amiot przybył do Europy dziesięć lat później). Bertin, zaiste, był wielkim amatorem sztuki chińskiej, a jego kolekcja uchodziła za najlepszą we Francji. Przekonany o chińskich zaletach moralnych i filozoficznych eksponował swe sinofilskie i fizjokratyczne poglądy wobec króla. Interesując się nie tylko zagadnieniami natury artystycznej, sprowadził z Chin glinę kaolinową, chcąc porównać ją z pokładami ziemi znalezionej w okolicy Saint-Yrieix, w celu uruchomienia produkcji twardej porcelany⁹⁰. Obiekt podobnej klasy, jak wymieniona latarnia był prawdziwą rzadkością na rynku antykwarycznym, a fakt oferowania go Potockiemu plasuje go już w gronie poważnych kolekcjonerów. W dalszej części notatki przewidujący Daval umieścił jeszcze dwa inne przedmioty – o wiele tańszą ażurową kulę chińską, „également d’un travail précieux”, lecz dwa razy mniejszą od poprzedniej i zawierającą wewnątrz jedenaście mniejszych kul, oraz „un Vase de Chine tout noir incrusté en moules de Magellan” („wazon chiński, całkiem czarny, inkrustowany muszlami Magellana”). Natura ostatniego przedmiotu skłania do uznania go za spotykaną w Chinach odmianę porcelany całkowicie pokrytej bardzo ciemnym kobaltem, zdobionej pod polewą inkrustacją z grawerowanej macicy perłowej, bądź też za wyrób w typie wysoko cenionej *laque*

⁸⁹ Potocki 1992, t. 1, s. 143–144.

⁹⁰ Pinot 1906–1907.

burgauté, również dekorowany analogiczną inkrustacją i mogący pochodzić z warsztatów japońskich lub koreańskich. Określenie „vase” bardziej jednak wskazuje na naczynie porcelanowe. Stopień opanowania przez Stanisława Kostkę Potockiego arkanów znawstwa uwidocznił się w stosownym opisie takich przedmiotów, z których jeden zapewne oferował Monsieur Daval: „Piękną jest bardzo i rzadką porcelana tak ciemnobłękitna, że się prawie czarną wydaje, nasadzona pod polewą macicą perłową w sposób, iż powierzchnia jej zupełnie jest gładką. Widziałem pięć waz takich dosyć wielkich w Paryżu, przyozdobionych figurami, drzewami, budowami, skałami, zadziwiającego ukończenia i pracy. Ze wszystkich porcelan chińskich ta mnie najwięcej swoją przyjemną osobliwością i rodzajem roboty uderzyła”⁹¹. Znawstwo kolekcjonera upoważniło go w tym miejscu do wyrażenia nie tylko swej wiedzy, ale i gustu. Co ciekawe, upodobanie do dekoracji macicą perłową przejęła także Aleksandra Potocka, o czym świadczy zapis syna, Aleksandra, u dołu zachowanego w zasobach archiwalnych spisu wyszczególniającego jego orientalne i „chińskie” zakupy w Paryżu: „Toutes sortes de choses en nacre, pour Maman” („Szereg rzeczy z macicy perłowej, dla Mamy”; zob. Aneks 4.2).

Powierzchnię drugiej kuli, zawieszonej na łańcuchu z tego samego materiału, pokrywała dekoracja reliefowa z motywami kwiatów, ptaków i motyli. W zbiorach wilanowskich zachowała się do dziś podobna kula o szesnastu mniejszych pośrodku, nie odpowiadająca wszakże opisowi z oferty Davala⁹² (il. 116). Datowana na okres Daoguang (1821–1850), odnotowana została w po raz pierwszy w inwentarzu z 1832 r., ale jej pojawienie się w zbiorach należałoby łączyć raczej z osobą Stanisława Kostki Potockiego, żywo zainteresowanego pozyskaniem przykładów do wszystkich opisywanych przez siebie dziedzin wytwórczości chińskiego rzemiosła. Datowanie dziewiętnastowiecznych wyrobów z kości słoniowej napotyka na znaczne utrudnienia, zważywszy na dobry stan zachowania obiektów i minimalne w zasadzie możliwości oceny chronologicznej pod kątem zróżnicowania typu dekoracji. W tym przypadku ostrożne datowanie może być rezultatem sugestii płynącej z daty pojawienia się kuli w zbiorze, ale nie wolno zapominać, że nie zachowały się inwentarze z czasów Stanisława Kostki Potockiego, gdzie szereg przedmiotów mógł być wcześniej ujęty. Nie mamy, niestety, żadnego potwierdzenia, co do losów oferty Davala, dziś w zbiorze nie ma odpowiadających im przedmiotów.

W częściowo analizowanej już przez autorkę kolekcji drzeworytów chińskich (wspomniane tapety medalionowe i wizerunki pięknych dam), będących w sumie zbiorem wczesnym i rzadkim, znakomicie wytrzymującym porównanie z zacho-

⁹¹ Potocki 1992, t. 1, s. 155.

⁹² Czajewski 1893, s. 91; kat. zbiorów, Wilanów 1980, s. 257, gabloty 80, nr 10; kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 43, kat. 113, il. VIII.

wanymi w muzeach europejskich, znajdują się równie ciekawe przykłady drzeworytów noworocznych z końca XVIII w. Tradycja chińska już od wielu wieków nakazuje w wigilię Nowego Roku księżycowego dekorować ściany, okna i drzwi domów kolorowymi obrazkami, drzeworytami oraz wycinankami o żywych barwach, zwanych *nianhua* – obrazki noworoczne. Do rozwoju tej integralnej gałęzi sztuki, jaką jest chiński drzeworyt noworoczny, oparty na odmiennej od europejskiej technologii i używający farb wodnych, przyczynił się w równym stopniu rozwój ksylografii, różnicowanie jej technik szczególnie w epoce Ming i rosnąca popularność tych przedstawień. Z czasem powstały wyspecjalizowane wyłącznie w *nianhua* pracownie. W XVII w. do głównych ośrodków produkcji należały: Yangliuqing koło Tianjinu (prowincja Hebei), gdzie specjalnością było drukowanie jedynie konturu przy jednoczesnym ręcznym nałożeniu barw i Taohuawu w mieście Suzhou (prowincja Jiangsu). Złoty wiek i pełen rozkwit *nianhua* przypadł na czasy panowania dynastii Qing, a zwłaszcza cesarzy Yongzhenga i Qianlonga. *Nianhua* z tego okresu zbliżyły się do najlepszych przykładów chińskiego malarstwa rodzajowego. Po okresie największej popularności chiński drzeworyt noworoczny podupadł na przełomie XVIII i XIX w., skutkiem wprowadzenia europejskich technik drukarskich. Tematyka tych przedstawień rozciąga się od wyobrażeń religijnych, alegorycznych życzeń szczęścia i osiągnięcia sukcesów, po sceny rodzajowe, zaczerpnięte z literatury, czy ogromnie w Chinach popularnego teatru. W kolekcji wilanowskiej znalazły się cenne i bardzo rzadkie, jeśli nie jedyne w zbiorach polskich drzeworyty noworoczne z okresu Qianlong⁹³. Utrzymane w żywych kolorach, wyrażają życzenia szczęścia i powodzenia połączone z życzeniami posiadania jak najliczniejszego potomstwa męskiego – upragnionych synów, którzy zapewniliby odprawianie kultu przodków. Ilustracja 117 przedstawia „Chłopca jadącego na qilinie” – mitycznym zwierzęciu przynoszącym synów, a il. 118 – chłopca z trójnożną żabą”. Symbolika owych życzeń zawsze odgrywała istotną rolę w życiu codziennym i sztuce chińskiej; jej początków należy szukać w mitologii, religii taoistycznej, w ludowych wierzeniach i przesądach, oraz w szczególnych właściwościach języka i pisma chińskiego⁹⁴.

W zbiorze wilanowskich malowideł i drzeworytów warta szczególnej uwagi jest para przedstawień chińskiego uczonego i jego żony⁹⁵ (il. 119 i 120). Mężczyzna należy do klasy literatów – konfucjańskich uczonych, biegłych w malarstwie, poezji, kaligrafii, historii – z których rekrutowały się kadry administracyjne Chin, wyłaniane w drodze egzaminów państwowych. Trzymany w jego dłoni złożony wachlarz i otwarta książka świadczą o pozycji społecznej, a zestawienie kwiatów peonii

⁹³ Odmienne w formie, choć pochodzące również z końca XVIII w. są nieliczne drzeworyty noworoczne zachowane w zbiorach łańcuckich.

⁹⁴ O chińskim drzeworycie noworocznym zob.: Rudova 1988.

⁹⁵ Opublikowane w: kat. wystawy, Wilanów 1991, s. 30–31, kat. 24 i 25.

wazonie z rosnącą za oknem sosną wyraża życzenie „bogactwa, szacunku i długiego życia”. Zeuropeizowana konwencja portretowa, a szczególnie obecność zasłony w obu wizerunkach, obca sztuce chińskiej, zdradza wpływy warsztatu francuskiego jezuita, Jean-Denisa Attireta, znakomitego portrecisty i malarza, działającego równoległe z Castiglionem w cesarskiej pracowni malarskiej na dworze Qianlonga w Zakazanym Mieście⁹⁶. Brak jest publikowanych analogii do tego typu chińskich portretów. Z dwóch zachowanych w zbiorach paryskiej Bibliothèque Nationale rysunków Attireta można przywołać tu znakomite studium młodej dziewczyny nieśmiało wyglądającej zza kotary (il. 121), oraz trawestację tego motywu w medalionie dekorującym szyjkę jednej z pary emaliowanych nalewek z epoki Qianlong z muzeum w Fontainebleau⁹⁷ (il. 122). Colombe Samoyault-Verlet zestawiając rysunek Attireta z emaliową miniaturą wskazała na asymilację wprowadzonych jeszcze przez Castigliona europejskich technik modelunku i perspektywy, widoczną w produkcji cesarskich warsztatów w Pekinie. Nie rozwijając tego tematu, przytoczyła jednak napis z odwrocenia rysunku Attireta, identyfikujący twórcę: „Dessins du frère Attiret. Ils ne sont qu'ébauchés. C'est ainsi que nos peintres les présentent à l'empereur, s'il les agrée, ils les peignent”⁹⁸. Notatka ta jest nie tylko świadectwem ścisłej współpracy cesarza ze środowiskiem artystycznym, ale w zestawieniu z przedstawieniami na emalii wskazuje, jaką formułę cesarz zaakceptował. Jej potwierdzeniem są właśnie wilanowskie gwasze, propagujące oficjalny model sztuki portretowej w technice reprodukcyjnej. W kolekcji Potockiego znajduje się jeszcze jedna para postaci, należących już do tradycji portretów przodków, aczkolwiek w zeuropeizowanej konwencji – całopostaciowy wizerunek mandaryna cywilnego pierwszej rangi i drugi, kobiecy, podobnego formatu. Brak jest wskazówek, czy stanowiły pierwotnie parę. Oboje ubrani są w oficjalne szaty, choć nie należą do wysokich rangą. Ich przedstawienia zostały wkomponowane w parawan, widoczny na zdjęciu (il. 123 i 124). Analogiczny drzeworyt z dostojnikiem chińskim, różniącym się ustawieniem stóp i szczegółami szaty, znajduje się na panneau ściennym w jednej z sal Hessischer Hof, we Frankfurcie nad Menem; jego zdjęcie zamieściła Friederike Wappenschmidt w swojej wyczerpującej monografii⁹⁹ (il. 125). Oba wilanowskie wizerunki odróżnia od tradycyjnych portretów przodków schematycznie ukazana perspektywa – szczegóły pierwszego planu z krawędzią gruntu, oraz wyczuwalna chęć ożywienia postaci poprzez zaznaczenie ich ruchu. Dobrą analogią będzie tu para chińskich dostojników z Villa Favorita di Resina w Neapolu, która sama posłużyła za wzór do wykonanej w rezydencji dekoracji ściennej.

⁹⁶ Zob.: kat. wystawy, Dole 2004.

⁹⁷ Samoyault-Verlet 1994, s. 60 i il. [b. n.], przyp. 45.

⁹⁸ „Rysunki brata Attireta. Są tylko naszkicowane. Tak właśnie nasi malarze przedstawiają je cesarzowi, jeśli je przyjmie, wówczas je malują”.

⁹⁹ Wappenschmidt 1989, il. 10, tabl. 6.

7.1.5. Altana chińska w ogrodzie wilanowskim

Na przełomie XVIII i XIX stulecia, mimo, iż filozofowie już nie odwoływali się do Konfucjusza a polityczni i ekonomiczni teoretycy nie popierali chińskiego systemu rządów, Daleki Wschód wciąż epatował swym egzotycznym powabem. Sam Goethe złożył trybut chińskiej modzie, pisząc serię wierszy w guście *chinoiserie*¹⁰⁰. W ostatnich dekadach XVIII w. i w pierwszej ćwierci XIX w. nadal pojawiały się w ogrodach Europy delikatne pawilony i kioski chińskie. Na ich tle wyróżnia się istniejąca do dziś w wilanowskim parku Altana Chińska na planie ośmiokąta, wybudowana przez Stanisława Kostkę Potockiego w latach 1805–1812 (il. 126). W *Pamiętniku Interessów*, w „Dyspozycji dla Pana Barthla” z roku 1806, znajdują się szczegółowe zalecenia co do wyglądu „Kiosku Chińskiego”, czyli Altany Chińskiej (pkt. 15). Niżej jest wzmianka: „Książkę chińską oddaję p. Dąbrowskiemu [malarzowi, współautorowi polichromii „Kiosku Chińskiego” w Wilanowie, przyp. – D. Z.] którą p. Bartel odbierze i mnie odda”. Chodzi tu o jeden z albumów-wzorników architektonicznych Chambersa¹⁰¹, zawierający projekt kiosku, czy też pawilonu chińskiego wzorowanego na formie świątyni, bardzo zbliżonego do wilanowskiej konstrukcji. Podobny pawilon znalazł się też w publikacji G. Le Rouge’a¹⁰². Następny cytat z *Pamiętnika* zdaje się świadczyć o szybkim postępie prac przy chińskim kiosku: „Od malowania dachu nad kijoskiem zgodził się p. Bartel z p. Dombrowskim na 30 #, a to [nieczyt.] i szpikulcem na wierzchu złożonym dobrym złotem, ten dach ma być dwa razy przeciągnięty, tego jeszcze lata a dwa drugim na przyszlą wiosnę”¹⁰³. Konstrukcja tego ażurowego pawilonu ogrodowego składa się z ośmiu kolumn wznoszących się na ośmiobocznym cokole i podtrzymujących ośmiopłociovny dach, podgięty na kształt chińskiej pagody. Trzony kolumn, połączonych u góry drewnianą kratownicą, a u dołu takąż balustradą, zdobi dekoracja malarska o geometrycznych, stylizowanych na chińskie wzorach. Dach zwieńczony jest ośmioboczną latarnią o ściankach wypełnionych szybkami z barwnego szkła, przykrytą mniejszym, pagodowym daszkiem zakończonym iglicą z dwoma tureckimi półksiężycami. Sklepienie altany pokrywały malowidła również imitujące chiński ornament geometryczny, z medalionami przedstawiającymi smoki. Nawiązujące do chińskiej tradycji blaszane rzygacze również mają formę smoków. Altanę wybudowano w północnej części angielskiego parku krajobrazowego, u nasady grobli nad wewnętrzną zatoką jeziora¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Chodzi o cykl *Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten* z lat 1826–27; zob. Honour 1961, s. 175–176.

¹⁰¹ Chambers 1757, tabl. IV.

¹⁰² Le Rouge 1776–1787, tab. XXI.

¹⁰³ Warszawa, AGAD, AGWil., Anteriora 302, s. 218.

¹⁰⁴ Ciołek 1954, s. 169–173, przyp. 45; Fijałkowski, Cydzik 1989, s. 162–163; Jacobson 1999, il. na s. 165 i 173; Zasławska 2000, s. 98–99; kat. wystawy, Poznań 2000, s. 14, kat. X, s. 64–66.

Jako eklektyczna synteza w duchu klasycyzmu wilanowska altana była bezpośrednim nawiązaniem do imitacyjnego stylu Williama Chambersa, uwzględniającego selektywnie dobrane chińskie formy i struktury celem stworzenia zupełnie nowej całości¹⁰⁵. Obecnie po konserwacji, ze swą lekką, ażurową formą, z barwną polichromią i nieoczekiwanym zwieńczeniem w typie *turquerie* (iglica z dwoma tureckimi półksiężycami i czapką miała przywoływać ciągle żywą w Wilanowie pamięć o wiktorii wiedeńskiej, pozostając świadectwem kultu bohatera narodowego) jest jednym z piękniejszych naśladownictw europejskich typu otwartego pawilonu, zwanego w Chinach *ting*, spopularyzowanego przez dzieło Chambersa (il. 127). Realizacja wilanowska nie należała do najwcześniejszych recepcji projektów Chambersa w Polsce, wyprzedziły ją „chińskie” pawilony ogrodowe projektowane od lat 70. XVIII w. przez Szymona Bogumiła Zuga: w Faworach, w Warszawie „na Książęcem” (1776), w Górcach przy willi ks. Adama Ponińskiego (1779), w Jabłonninie (1782), w przypałacowym parku w Antoninach ks. Eustachego Sanguszki (ok. 1800). Altana Chińska o nieco podobnej do wilanowskiej, aczkolwiek zamkniętej formie na planie sześcioboku powstała dużo wcześniej, bo w latach 1760–1770 w Puławach Marii Zofii i Augusta Czartoryskich, prawdopodobnie również zaprojektowana przez Zuga. Formę pawilonu o czterospadowym dachu podbitym blachą, wzorowanym na dachach chińskich pagód, miała altana w Samczykach na Ukrainie przy pałacu Czeczeliów, wzniesiona jeszcze później niż wilanowska, bo w 1814 r.¹⁰⁶ Ze wszystkich tych budowli Chińska Altana w Wilanowie najbardziej zbliża się do wzorów angielskiego architekta, wyróżnia się też swą konstrukcją o lekkich i zwartych proporcjach.

Pochwałę chińskich ogrodów w ujęciu Chambersa przybliżył Potocki w zakończeniu swej „Sztuki u Chińczyków”, dołączając też cenny dla czytelnika opis cesarskiego założenia w Jehol, którym zachwycił się sam lord Macartney, „wielki ogrodów miłośnik i znawca”¹⁰⁷. Wspominał też o zwiedzanych przez Anglików ogrodach w Yuanmingyuan, podkreślając, iż wraz z ogrodami w Jehol „są to bez wątpienia najogromniejsze i najpiękniejsze całych Chin, a może i świata”.

Ścisła zależność altany od wyspiarskich wzorów musi być rozpatrywana w szerszym kontekście angielskich fascynacji Stanisława Kostki Potockiego. Została ona zaplanowana jako główny akcent stworzonego w Wilanowie parku krajobrazowego na podobieństwo widzianych przez Potockiego w Anglii. W trakcie podróży odbytej w 1787 r. z teściową, ks. Lubomirską, najbardziej urzekł Stanisława Kostkę Potockiego angielski sposób kształtowania przyrody. W pisanych do żony listach

¹⁰⁵ Zob. krytyczne i pełne wydanie zebranych prac Chambersa w: Barrier, Mosser, Bing Chiu 2004.

¹⁰⁶ Kat. wystawy, Poznań 2000, s. 48–61, kat. 3, il. 8; kat. 6, il. 21–23; kat. 8, il. 26–27; Kałuski 2004, s. 54–56.

¹⁰⁷ Potocki 1992, t. I, s. 172–175.

refleksje o ogrodach zajmują więcej miejsca, niż opis zwiedzanych rezydencji, autor z podziwem opisuje bezkresne, świetnie utrzymane trawniki wielkich założeń parkowych. O założeniu ogrodowym w Stowe wyraził się w znamienity sposób: „Si l'on peut reprocher quelque chose à Sto c'est d'être trop beau”¹⁰⁸.

Ambicją Potockiego było stworzenie w Polsce ogrodu doskonałego na modłę angielską. Mając wysokie mniemanie o swych talentach ogrodniczych nie szczędził trudów, by park w rodzinnym Olesinie, gdzie gospodarował na wiele lat przed objęciem Wilanowa, przekształcić w oazę spokoju i harmonii form, ucieleśniając angielskie zasady tworzenia idealnego otoczenia człowieka¹⁰⁹. Olesin jednak pozostał krajobrazowym parkiem o sentymentalno-romantycznym charakterze, angielskim tylko z nazwy, a w rzeczywistości w ściśle francuskiej redakcji. O wiele swobodniejszy charakter miał ukształtowany dużo później ogród krajobrazowy w Wilanowie. Na tle fascynacji Potockiego najnowszymi angielskimi realizacjami ciekawie rysuje się jego trwałe, na przekór aktualnej modzie, zainteresowanie „chińszczyzną”, tak dobitnie skrytykowaną i odrzuconą przez Horacego Walpole’a¹¹⁰. Towarzyszka Potockiego w tej podróży, ks. Izabela Lubomirska, już zapewne po wyjeździe swego zięcia miała okazję odwiedzić Strawberry Hill i poznać jego gospodarza – być może wrażenia wyniesione z tej neogotyckiej rezydencji zachęciły ją do propagowania nowego stylu w stopniu jak się zdaje, większym, niż czynił to sam hrabia¹¹¹.

7.1.6. **Opinie Potockiego o sztuce Dalekiego Wschodu.** **Jego naukowy warsztat pracy**

W pracy *O sztuce u dawnych* Potocki wypowiadał się krytycznie na temat sposobu przedstawiania sylwetek ludzkich przez chińskich artystów „cechuje je [malarstwo] też niedokładność rysunku, mianowicie zupełna nieznanomość anatomii ciała ludzkiego [...] na koniec gruba nieznanomość perspektywy i stopniowania w cieniowaniu, którego wyobrażenia nawet Chińczycy nie mają [...] Krótko mówiąc nie znają Chińczycy zasady rysunków, to jest wydoskonalonego składu ciał ludzkich [...] Nie umieją malarze chińscy dawać okrągłości ciałom za pomocą

¹⁰⁸ „Jeśliby co można zarzucić Sto, to tylko, że jest zbyt piękne”. Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1972, s. 212–214.

¹⁰⁹ Streatfield 1981. Na temat Olesina Potockich zob.: Jaroszewski 1962; Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1972, s. 212–213; Malinowska 1972, s. 127–128. Założenie olesińskie uwiecznił w cyklu akwareli z 1789 r. Zygmunt Vogel, zob.: Sroczyńska 1980, s. 30–32, s. 104, 106, 108, il. s. 105, 107 i 109.

¹¹⁰ Na ten temat zob.: Porter 1999.

¹¹¹ Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1972, s. 214. Autorzy zwracają uwagę na fakt, iż w późniejszych latach Potocki nie nawiązywał do poznanych w Anglii kanonów architektonicznych, wyjąwszy Galerię Gotycką przy lewym skrzydle pałacu wilanowskiego, budynek Holenderni w parku i wystrój pałacowej biblioteki na piętrze. Zob. też: Majewska-Maszkowska 1976, s. 183.

trafnego przystosowania światła i cieniów, ani też rozróżniać stopniowania delikatne jednego koloru tak, by się podobnymi stawały do różnobarwnej natury [...]”¹¹². Jako porównanie możemy przywołać ilustracje przedstawiające chińskie damy z dziećmi (il. aaa i bbb).

Ten surowy osąd wobec kanonów dalekowschodniej sztuki, osiagającej perfekcję i pełnię wyrazu poprzez linię i gładką plamę, bez potrzeby cieniowania, jest odzwierciedleniem artystycznego europocentryzmu, wyrażającego się w przekonaniu o podrzędności egzotycznych cywilizacji i nie starającego się bynajmniej zrozumieć ich odmienności. Potocki dostrzega jednak pewne zalety malarstwa chińskiego: „Cała tedy nadobność obrazów chińskich polega w blasku, w żywości i świetności ich kolorów, tych pięknych materiałów, którymi natura hojnie obdarzyła wschodnie narody. Przyjemny ich dobór, czasem dzika lecz osobliwa i tym samym uderzająca ich mieszanina, na koniec pilność w ukończeniu, otoż jedyne zalety chińskich malowań [...] Twardemi i nieprzyjemnymi byłyby one [krajowidy – przyp. D. Z.], gdyby ich nie upiękniła świetność żywych kolorów, nowość przedmiotów i przyjemność chińskiego papieru, co ma w sobie coś jedwabnego i gładkością swoją ożywiającego te tak już świetne kolory”¹¹³.

Opinie Potockiego wynikają z niezrozumienia podstawowych zasad rządzących sztuką Dalekiego Wschodu, w której obraz nie jest naśladownictwem rzeczywistości, a wyrazem aktu twórczego. Idea kreatywności, a nie chęć stworzenia możliwie najwierniejszej iluzji, pozostawała zawsze esencją i jedyną *raison d'être* malarstwa Chin i Japonii. Podobnie rozbieżne jest spojrzenie na człowieka, jego miejsce w świecie i na jego ciało. Wytrawny znawca, esteta i kolekcjoner, jakim był Stanisław Kostka Potocki, wykształcony na klasycznych wzorach włoskich, miłośnik helleńskich proporcji i patosu ostro krytykuje tak nieprzyjemne dla swego oka przedstawienia postaci ludzkiej w malarstwie Wschodu. Antropocentryczna sztuka europejska nie mogła zrozumieć świata, w którym człowiek nigdy nie był podmiotem badań naukowych ani artystycznych poszukiwań, a dla ludzkiego ciała i twarzy nie ustanowiono kanonu piękna¹¹⁴. Interesujące będzie tutaj porównanie z tekstem dotyczącym malarstwa chińskiego w III tomie opisu podróży lorda Macartneya do Chin, z 1798 r.¹¹⁵ Otóż znajdziemy tam, na stronach 182–185, te same zarzuty, w szczególności zaś brak perspektywy i cieniowania, oraz te same pochwały żywego, pełnego blasku kolorytu malowideł chińskich. Potocki oczywiście posługiwał się relacją Stauntona i powoływał się na nią, tym

¹¹² Potocki 1992, t. 1, s. 82–86. Zob.: Zasławska 2000, s. 93–95. Poglądy Potockiego na sztukę chińską szczegółowo omówiła: Wasilewska-Dobkowska 2002.

¹¹³ Potocki 1992, t. 1, s. 135–136.

¹¹⁴ Miklós 1987, s. 163.

¹¹⁵ Staunton 1798. Zob.: Joachim Śliwa, *Wykaz opracowań naukowych, encyklopedii i opisów podróży wykorzystanych przez S. K. Potockiego* w: Potocki 1992, t. 4, s. 41.



aaa. *Dwie damy z chłopcem w eleganckim ogrodzie przed krzewem piwonii, drzeworyt noworoczny z cyklu czterech pór roku, Chiny, okres Qianlong (1735–1796). Muzeum-Pałac w Wilanowie.*



bbb. *Dwie damy z chłopcem w eleganckim ogrodzie pod kwitnącą śliwą, drzeworyt noworoczny z cyklu czterech pór roku, Chiny, okres Qianlong (1735–1796). Muzeum-Pałac w Wilanowie.*

bardziej, że dzieło to było zaiste przełomowe w europejskiej literaturze dotyczącej Chin. Wyprawa Macartneya, której towarzyszyli uczeni i artyści, stworzyła całkiem nowe warunki naukowo-poznawcze, nieporównywalne z dotychczasowymi możliwościami podróżników, jakimi dotąd byli praktycznie tylko kupcy i jezuiti.

Kolekcja Potockiego, stworzona z myślą o zadziwieniu barwną egzotyką, pozostaje dowodem rozbieżności między szczegółowym intelektualnym przygotowaniem mecenasa a jego często skromnymi możliwościami finansowymi pozyskiwania przedmiotów, jak i nierzadko brakiem możliwości wyboru¹¹⁶. Nierówna jakość artystyczna zbioru wypływa po części z tych ograniczeń, głównie zaś z chęci

¹¹⁶ Przy pozyskiwaniu przedmiotów do kolekcji Potockich z Wilanowa niebagatelną rolę spełnił niestrudzony podróżnik Jan Potocki. To jemu zapewne możemy zawdzięczać pewną część wczesnej dziewiętnastowiecznej produkcji rzemieślniczej w tym zbiorze (np. tkaniny, pasmanteria, obuwie, fajki, latarnie, drobna rzeźba w drewnie i w kamieniu, może niektóre drzeworyty). Pewną ilość „rzeczy chińskich” odziedziczył również Potocki po bracie Ignacym. Por.: Skimborowicz, Gerson 1877, s. 123; cyt. w: Aneks 4.2., s. 318 i 319.

eksponowania nie samych dzieł sztuki Dalekiego Wschodu, ale wszystkich możliwych aspektów wytwórczości Chin i Japonii. Takie popularyzatorskie i encyklopedyczne podejście, charakterystyczne dla oświeceniowej umysłowości, okazało się atrakcyjne i w późniejszych epokach. Szeroka wiedza, jaką dysponował autor uzupełniając wywód Winckelmannna o rozdziały traktujące o sztuce wschodnich cywilizacji, musiała być czerpana bezpośrednio z obficie wówczas wydawanej literatury. W dziejach europejskiej bibliografii dotyczącej Chin wraz z upływem stuleci początkowe fantastyczne relacje ustępowały rzeczowym opisom o naukowym charakterze, potwierdzanym i poszerzanym, począwszy od drugiej połowy XVIII w. o coraz to bardziej wiarygodne i rzetelne analizy społecznych, politycznych i geograficznych struktur Państwa Środka. Możemy zatem przyjąć, że Potocki swobodnie poruszał się w gąszczu literatury podróżniczej i naukowej, stanowiącej bez wątpienia jego warsztat pracy¹¹⁷. Analogicznie, podobna biblioteka służyła mu do wieloletnich studiów i samodzielnych badań porównawczych nad sztuką „u dawnych”, takiego zaplecza bowiem wymagała zarówno jego kolekcjonerska pasja, jak i naukowe ambicje. Warto tu zauważyć, że łącznikiem pomiędzy generacjami wilanowskich mieszkańców lubujących się w orientaliach może być nie tylko namiętność zbieraczy i znawców, ale i sam wyspecjalizowany księgozbiór¹¹⁸.

Analiza zawartości biblioteki wilanowskiej z czasów Stanisława Kostki Potockiego pozwala na zorientowanie się w różnorodności i wysokiej specjalizacji księgozbioru, w skład którego wchodziły m.in. książki o tematyce podróżniczej i krajoznawczej zakupione przez samych właścicieli Wilanowa, a także pozyskane od Ignacego i zapewne Jana Potockich. Zbiory te były systematycznie wzbogacane przez kolejnych właścicieli pałacu. Już w końcu XVIII w. została wniesiona w posagu przez Aleksandrę, żonę Stanisława Kostki Potockiego, część bogatego księgozbioru Stanisława Herakliusza Lubomirskiego¹¹⁹. Z tego źródła pochodzi egzemplarz *Histoire Générale des Huns, des Turcs, des Mongols et des autres Tartares Occidentaux* (Paris 1756). Opatrzony ekslibrisem Stanisława Lubomirskiego, z odręcną datą nabycia do zbioru – 1759 r., nosi na pierwszej stronie pieczęć Biblioteki Wilanowskiej (il. ccc). Rękopiśmienny katalog książek Stanisława Kostki Potockiego z 1814 r.¹²⁰ pośród 69 tytułów poszczególnych działów

¹¹⁷ Na ten temat zob.: Skierkowska 1972, s. 183.

¹¹⁸ O królewskim księgozborze Jana III Sobieskiego zob. rozdział 3.2.

¹¹⁹ W połowie następnego stulecia tą samą drogą, jako posag Aleksandry Potockiej, do Wilanowa trafił bogaty i specjalistyczny zbiór Stanisława Septyma Potockiego (zawierał on znaczną ilość książek poświęconych podróżom na Wschód, wśród których było dużo wydań osiemnastowiecznych).

¹²⁰ Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. akt Wil. kat. 5: *Catalogue de la Bibliotheque de Monsieur le Comte Stanislas Potocki, 1814*. Oprawiony rękopis z paginacją, zawiera na początku spis poszczególnych rozdziałów.

HISTOIRE GÉNÉRALE DES HUNS,

DES TURCS, DES MOGOLS,

ET DES AUTRES

TARTARES OCCIDENTAUX, &c.

AVANT ET DEPUIS JESUS-CHRIST JUSQU'À PRÉSENT;

Précédée d'une INTRODUCTION contenant des TABLES Chronol.
& Historiques des Princes qui ont régné dans l'Asie.

OUVRAGE TIRÉ DES LIVRES CHINOIS,
des Manuscrits Orientaux de la Bibliothèque du Roi.

Par M. DE GUIGNES, de l'Académie Royale des Inscriptions &
Belles-Lettres, Conseiller Royal, Intendant du Roi pour les Langues
Orientales, & Membre de la Société Royale de Londres.

SUITE DES MÉMOIRES DE L'ACADÉMIE ROYALE
DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.

TOME PREMIER, PARTIE PREMIÈRE.



A PARIS,

Chez DESAINT & SAILLANT, rue S. Jean-de-Beauvais.

M. DCC. LVI.

Avec Approbation & Privilège du Roi.



Ce Bibliotheca Lascubana
Stanisłai Lubomirskimi
1759.

ccc. Egzemplarz *Histoire Générale des Huns, des Turcs, des Mongols et des autres Tartares Occidentaux* (Paris 1756) ze znakami własnościowymi Stanisława Lubomirskiego, d. Biblioteka Wilanowska.

wymienia m.in.: *Agriculture & Jardinage, Franc-Maçonnerie, Géographie universelle, Histoire, Géographie & voyages de l'Asie* (16 pozycji), *Voyages d'autour du monde* (4 pozycje), *Voyages en divers pays, Voyages a la mer du Sud* (3 pozycje), *Voyages pittoresques*, a nawet *Voyages imaginaires et sentimentales*. O tym, że Potocki regularnie uzupełniał swój księgozbiór, świadczą liczne spisy i notatki prowadzone na bieżąco¹²¹. Ciekawą drogę można przesledzić na przykładzie poszukiwanej przez Stanisława Kostkę wielotomowej publikacji *Abregé de l'histoire des voyages...* autorstwa Jean François de la Harpe¹²². W przechowywanej w Bibliotece Narodowej

¹²¹ Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. Rp. Wil. kat. 66, poz. 104: *Catalogue des livres de Mr le Comte Potocki, le 12. octobre 1787*. Wymienione są tam m.in. następujące dzieła: *Herbétot – Bibliothèque orientale* (zachowało się do dziś w Bibliotece Wilanowskiej, włączonej do zbiorów Biblioteki Narodowej, sygn. W. 23020), *Zoroaster, Confucius, Mahomet, Histoire de l'Asie*, oraz *Histoire abrégée des voyages – La Harpe* (również zachowane w Bibliotece Narodowej, sygn. W. 23706). W tym samym rękopisie, pod pozycją 102–108 figuruje spis *Note des Livres achetés a Londres* (m.in. nazwisko Winckelmann, bez tytułu) i *Notes des livres qui sont dans la caisse appartenant a Mr le Comte S. Potocki*. Oba spisy zawierają tytuły książek przywiezionych przez Potockiego z Anglii w 1787 r. Oprócz wielu pozycji dotyczących starożytnictwa, wymienione są tam publikacje z dziedziny architektury angielskiej, budownictwa wiejskiego, widoki rezydencji i ogrodów w Anglii. Zob. Skierkowska 1972, s.189.

¹²² Harpe 1780–1801. Do wydawnictwa tego został dołączony *Atlas pour l'Abregé des voyages*, Paris [b. r.], (sygn. BN. XVIII. 311181). Warto zauważyć, że dzieło to, zawierające w tomie drugim



乾隆大皇帝
 Tchien Lung La Whang Teel
 Tchacu Lung Teel Grand Empereur

ddd. Portret cesarza Qianlonga z francuskiego wydania (Paris 1798) relacji o ambasadzie Macartneya do Chin, będącej własnością Aleksandry z Lubomirskich Potockiej, Biblioteka Wilanowska.

tece oznaczonej sygnaturą Rp. Wil. kat. 66/I widnieje manuskrypt bez daty, sporządzony ręką Potockiego, zatytułowany *Spis książek do zakupienia (Notes de quelques livres à acheter)*. Z pozycją *His: Moderne des Chinois et Japon par: go de Moisy* sąsiaduje *Histoire des voyages – La Harpe*. Z publikacji tej, kupionej ostatecznie do Wilanowa w ilości 23 tomów, jak zaświadcza spis z 1814 r., jedynie dwa zachowały się do dziś w zbiorach Biblioteki Narodowej. Z kolei cytowana powyżej znana edycja relacji z angielskiego poselstwa George'a Macartney'a, która włączona została do źródeł bibliograficznych *Winkelmana polskiego* przez Potockiego, była własnością jego żony, podobnie jak i portret cesarza Qianlonga z tego

m.in. opis podróży Gullivera, niemal równocześnie zaczęto wydawać w języku polskim: *Historia o podróżach.... Zawierająca odkrycie Kraiów dawniej nieznanomych.... Z rozkazu J. K. Mci na polski język przełożona*, t. 1–5. Warszawa, w Drukarni Nadwornej Królewskiej, 1783–1794. Na tomy 4 i 5, wydane w latach 1793 i 1794, składa się opis Azji („Część druga. Azya. Przekład Wincentego Magiera”).

działa – il. (ddd). Na stronie tytułowej każdego z czterech tomów w eleganckiej oprawie, o grzbietach w skórze tłoczony w złocie, widnieje pieczęć Biblioteki Wilanowskiej oraz u góry odręczny napis „Aleksandra z Lubomirskich Potocka”. Mimo, iż osoba Aleksandry skrywa się w cieniu Potockiego, jej nieprzeciętna pasja kolekcjonerska została wielokrotnie podkreślona nie tylko w relacjach osób postronnych, ale i męża. Była ona nie tylko jego uczennicą, towarzyszką, ale i pełnoprawną partnerką we wszystkich poczynaniach. Podczas nieobecności męża doglądała postępu prac w pałacu wilanowskim i z pewnością miała wpływ na decyzje podejmowane w kluczowych dla kolekcji momentach, np. przy zakupach, czy sprzedażach wybranych dzieł.

7.1.7. Apartamenty Chińskie Stanisława Kostki Potockiego na tle podobnych realizacji europejskich

Odrodzenie *chinoiserie* w Anglii w późnym okresie georgiańskim zaowocowało tak znakomitymi kreacjami, jak Carlton House – 1790, Brighton Pavilion – budowany wieloetapowo od 1802 r., a nieco wcześniej Nostell Priory i Adelphi, gdzie Robert Adam włączył chińskie tapety i meble pokryte imitacją japońskiej laki do swych ściśle neoklasycystycznych schematów dekoracji¹²³. Powaga nowych form, dążenie do regularnej harmonii i konsekwentnie realizowany priorytet stworzenia zbioru o naukowo-poglądowym charakterze złożyły się na dość niezwykły, jak na polskie warunki, zespół wilanowskiego Apartamentu Chińskiego. Nie ma on analogii w znanych wnętrzach europejskich, choć widać w nim wpływ angielskich *chinoiseries* okresu georgiańskiego. Czas powstania tego Apartamentu, przypadający na lata ok. 1820–1830¹²⁴ skłania do poszukiwań jego ewentualnych związków formalnych z niektórymi późnymi wnętrzami Królewskiego Pawilonu w Brighton¹²⁵. Z kolei bezpośredniej inspiracji dekoracji malarskiej „Pokoju pierwszego”, najbardziej jednorodnej stylistycznie, a zarazem najciekawszej i najbardziej udanej, należałoby szukać we wnętrzach klasycystycznych, z egzotycznym wystrojem w typie romantycznych *chinoiseries*. Wprawdzie wilanowski Apartament Chiński nie otrzymał dekoracji na miarę imponujących realizacji Johna Nasha w południowym skrzydle pawilonu w Brighton, z lat 1815–1822 (Sala Bankietowa i Pokój Muzyczny) ale, *toute proportion gardée*, charakter i niektóre rozwiązania formalne innych pomieszczeń tej rezydencji są mu pokrewne. Motyw bambusowej kratownicy chińskiej z wilanowskiego sufitu „Pokoju pierwszego” nawiązuje do popularnych układów geometrycznych ażurów obecnych w dekoracji południowych galerii w Brighton (po 1815 r.), o klasycystycznym rodowodzie (il. 128),

¹²³ Honour 1961, s. 184–186.

¹²⁴ Fijałkowski 1977b, s. 191, przyp. 24.

¹²⁵ Jacobson 1999, s. 187–198. Zob. monografię: Dinkel 1983.

podobną rolę pełni we wnętrzach orientalizującej willi La Favorita w Palermo zwanej Palazzina Chinese, zaprojektowanej przez Giuseppe Venanzio Marvuglia w 1799 r.¹²⁶ i zbudowanej w latach 1799–1802, z późniejszym udziałem Patricoli (il. 129 i LXVII). „Chiński” charakter łańcuckich wnętrz ks. Lubomirskiej z lat 90. XVIII w. został osiągnięty m.in. profuzją takiego ornamentu.

Jako przykład wykorzystania motywu bujnej roślinności naśladowującej naturalny gąszcz niech posłużą freski Johanna Bergla w komnatach wiedeńskiego Schönbrunn, powstałe w latach 1769–1777. Bliskie koncepcyjnie są tu także dekoracje malarskie „pokoju Goethego” w letniej rezydencji księżnej regentki Anny Amalii w Tiefurt, w Weimarze (po 1781 r.). W obu wnętrzach powtarza się motyw smukłego, wysokiego bambusa, przy czym w Tiefurt te bardzo schematyczne elementy są jedynymi pionowymi podziałami silnie zrytmizowanej powierzchni ścian. Pojawiają się one, podobnie jak w Wilanowie, jako obramienia drzwi i otworów. I mimo, iż czas powstania tych wnętrz dzieli całe pokolenie, to zaskakujące są ich zbieżności stylistyczne, świadczące o wyraźnej przewadze gustu neoklasycznego polskiego projektodawcy, którym był z pewnością Stanisław Kostka Potocki. Choć klasa artystyczna dekoracji wilanowskich pokoi, będących dziełem lokalnych malarzy-rzemieślników, a nie artystów, nie stała w parze z nowatorstwem koncepcji Apartamentu Chińskiego, to całość aranżacji musiała wywierać dość silne wrażenie.

Zdecydowane barwy: intensywne czerwienie, żółcie, zieleń, błękit i złocenia na ścianach i sufitach, malowane podłogi, śmiałe zestawienia dużych motywów ornamentalnych, użycie oryginalnych chińskich tapet w ściennych *panneaux* podkreślonych mocnymi obramieniami, to cechy unifikujące amfiladowy ciąg pokoi chińskich. Nadały one specyficzny, wyrazisty charakter wnętrzom przeznaczonym na ekspozycję często konkurujących ze sobą urodą i egzotyką osobliwych wytworów odległych cywilizacji, a sąsiadujących z rodzimymi wyrobami. W późnoklasycystycznych *chinoiserie* chętnie stosowano motyw wielkoformatowych postaci i scen chińskich zamkniętych szerokimi, geometryzującymi ramami w powtarzalnych *panneaux*, do czego nawiązuje wystrój gabinetów Apartamentu Chińskiego (il. 97). Z taką stylistyką spotykamy się w dyspozycji pokoju do gier we wspomnianej willi Marvuglia i Patricoli w Palermo, w willi Favorita di Resigna w Neapolu i w sali bankietowej w Brighton (il. LXX i LXXI). Tam również malowidła ścienne mają szerokie *pass-partout*, utworzone z motywu geometrycznego, a dekoracja sufitowa skomponowana jest z motywów o lekkich, ażurowych formach. Wnętrza wilanowskie, w przeciwieństwie do tworzonych w poprzedniej epoce buduarów, gabinetów, czy salonów *à la mode chinoise*, pełniących przede wszystkim funkcje mieszkalne i służących głównie zabawie, były już w zamierzeniu

¹²⁶ Honour 1961, il. 122; Di Cristina 1984; Orfanello 2001; Coignard 2003.

twórcy przystosowane do funkcji ekspozycyjnej. Świadczą o tym podziały dekoracji ściennej, takie zakomponowanie chińskich malowideł (wykorzystanych tu jako tapety), aby w niczym nie przeszkadzały w dyspozycji ruchomego inwentarza – ogromnych szaf na porcelanę, lekkich etażerek, stołów, stolików, krzeseł, parawanów i mnóstwa bibelotów.

Pokoje chińskie w Wilanowie stały się atrakcją nie tylko dla elity intelektualnej i artystycznej, dla śmietanki towarzyskiej stolicy i cudzoziemców, ale były także cennym źródłem wiedzy o dalekich krajach dla licznie odwiedzających otwarty dla publiczności pałac. Świadczą o tym zaprowadzone już w 1805 r. *Księgi zwiedzających* pałac wilanowski¹²⁷. Ekspozowano tam, zgodnie z osiemnastowieczną tradycją, na równi wyroby autentyczne pochodzące z Chin, Japonii, Indii, Persji oraz ich europejskie naśladownictwa. Nadal nie stosowano pomiędzy nimi rozróżnienia i często oryginalny przedmiot bywał zaopatrzony w nieoczekiwane dodatki, mające na celu przeważnie podniesienie jego walorów dekoracyjnych w oczach nowych użytkowników lub podkreślenie wartości.

Wilanowska kolekcja nie byłaby tak jednorodna i dekoracyjna bez ścisłego powiązania dzieł autentycznych, o dalekowschodniej proweniencji, z wyrobami będącymi europejską tawestacją motywów chińskich. Jak dowolnie i zarazem ideograficznie traktowano motywy dekoracyjne rodem z innego obszaru kulturowego, świadczy fakt niewłaściwego umieszczenia w dekoracji jednego z dwóch „Gabinetów chińskich” (w Pokojach Locciego) drewnianych płycin będących obramieniami dla dekoracji malarskich. Jedna z płycin wokół pojedynczego panneau malowanego w kwiaty, ptaki i skały, nosi u dołu napis składający się z kilku znaków chińskich. Otóż cała płycina jest wprawiona w dekorację ścienną do góry nogami, a napis winien być czytany odwrotnie¹²⁸.

Jak słusznie ubolewa Mieczysław J. Künstler¹²⁹, w Polsce nigdy nie istniało systematyczne kolekcjonerstwo sztuki chińskiej. Nasze zbiory muzealne nie są reprezentatywne, jeśli chodzi o egzemplarze dawnej sztuki Dalekiego Wschodu. Brak jest dobrych przykładów rzeźby, brązów, nie wspominając o malarstwie. Trzonem większości kolekcji tzw. „chińszczyzny” jest zwykle ceramika, rzadziej emalie. Z bardziej interesujących zespołów można wyróżnić jeszcze zbiór drzeworytów ludowych oraz estampaży pochodzący z kolekcji prof. Witolda Jabłońskiego

¹²⁷ Maj, Załęcka 1980.

¹²⁸ Nie przeszkadzało to nikomu przez z górą sto pięćdziesiąt lat. Dopiero, gdy na wystawie *Osobliwości Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji Wilanowa* w budynku wilanowskiej Kuchni Pałacowej dawna dyspozycja – zgodna zresztą z zachowaną dokumentacją fotograficzną – została zachowana, wśród publiczności na wernisażu podniosły się głosy sprzeciwu. Domagając się przywrócenia „poprawnej” pozycji płyciny, zarzucano pracownikom muzeum niedbalstwo przy montażu ekspozycji.

¹²⁹ Künstler 1984, s. 13.

(ofiarowany do Muzeum Narodowego w Warszawie). Większość tych zbiorów powstała w XX w., a w najlepszym wypadku pojedyncze sztuki sięgają wieku XVIII, rzadziej XVII. Na tym tle wilanowski zbiór Potockich, systematycznie uzupełniany przez kolejne pokolenia, jaśnieję pełną krasą. Jest bodaj jedyną w naszym kraju zachowaną w zwartej formie kolekcją budowaną w oparciu o quasi-naukowe przesłanki i chęć systematyzacji wiedzy, wspartą imponującym zapleczem bibliotecznym; kolekcją, dla której jej twórca, pasjonat i *amateur avisé*, nie wahał się oddać historycznych pomieszczeń w reprezentacyjnym korpusie głównym wilanowskiego pałacu. Z tym większym żalem trzeba podkreślić bezpowrotną utratę owych Apartamentów Chińskich, jedyne w Polsce istniejącego do połowy XX w. dużego zespołu późnych *chinoiseries*. Z uwagi na generalnie zły stan zachowania ściennych dekoracji tych pomieszczeń, ówczesny brak specjalistycznych metod konserwatorskich, a także w imię purystycznej koncepcji muzealniczej zostały one usunięte trudną, acz kolektywną decyzją ówczesnego kierownictwa Muzeum Narodowego w Warszawie, którego oddziałem było Muzeum w Wilanowie. Prowadzone w tych historycznych pomieszczeniach prace konserwatorskie odsłoniły pod warstwami tynku późnobarokowe freski Rossiego i Palloniego oraz polichromie belkowanych stropów z czasów Sobieskich w pokojach pierwszego piętra korpusu głównego pałacu¹³⁰. W latach 1956–1959 dekoracje Apartamentów Chińskich zostały usunięte, aby pomieszczeniom tym przywrócić dawny, barokowy wystrój.

Kolekcja Stanisława Kostki Potockiego była z pewnością unikatową na gruncie polskim, najbardziej kompleksowo założoną i o wyraźnym przesłaniu dydaktycznym, co wyróżniało ją od razu z grona licznych arystokratycznych zbiorów, powstających bardziej wciąż, jako zbiory pamiątek, czy ciekawostek (działalność Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej w Puławach, kolekcja generała Kossakowskiego w Wilnie). Pod tym względem warto przypomnieć postać i niezwykle, również erudycyjny zbiór haskiego prawnika Jeana Théodore'a Royera (1737–1807), tworzony nieco wcześniej. Royer, typowy osiemnastowieczny amator-uczony, zbierał wszystko, co tylko tyczyło się Chin, ich kultury, obyczaju, języka i literatury, wszystkie ciekawostki, nie stroniąc od prawdziwych dzieł sztuki. Budując swą kolekcję niemal równoległe z Potockim, nabywał do niej pokrewne pod wieloma względami i dostępne wówczas przedmioty. Quasi-naukowy profil kolekcji, podług którego Royer systematyzował gromadzoną wiedzę o Państwie Środka, i fakt zachowania się zbioru w całości, składają się na jego uznaną w literaturze unikatowość, a jednocześnie pozwalają na porównanie z podobnie erudycyjno-amatorską kolekcją Potockiego. To ostatnie wymaga jednak odrębnego studium¹³¹.

¹³⁰ Marconi 1962; Fijałkowski, Cydzik 1989, s. 60, 81–82, il. 90–91.

¹³¹ Dziś tę cenną kolekcję przechowuje amsterdamskie Rijksmuseum wspólnie z Rijksmuseum voor Volkenkunde w Lejdzie. Zob.: Campen 2000a; tegoż 2000b.

Oddając sprawiedliwość twórcy wilanowskich wnętrz jak i zrealizowanej w nich koncepcji, należałoby zmienić ich niezasłużenie pejoratywną „pseudo-chińską” kwalifikację na rzeczywistą ocenę wartości. Winne one być postrzegane przede wszystkim jako kreacja na wskroś samodzielna, z pewnością bardziej oryginalna, niż wysmakowana artystycznie, niemniej konsekwentnie tworzona wedle określonej koncepcji. Była nią z pewnością kusząca idea zilustrowania tez zawartych w rozdziale *Winkelmana polskiego* – „O sztuce u Chińczyków”. Bogaty zbiór chińszczyzny Potockiego został zaprezentowany jako kolekcja modelowa, uwzględniająca aspekty sztuki i wszelkiej wytwórczości, a także kultury krajów Dalekiego Wschodu. Jako taki, stał się świadectwem nie tylko kolekcjonerskiej namiętności, ale i pasji poznawczej swego twórcy, podporządkowanej naukowym rygorom. Wobec niezachowania się na ziemiach polskich wcześniejszych dekoracji nawiązujących do gustu chińskiego, prócz wspomnianych wnętrz saskiego Gabinetu Chińskiego w Wilanowie i Apartamentu Chińskiego w Łańcucie, „chińskie pokoje” Stanisława Kostki Potockiego były pięknym łącznikiem ze światem europejskiej *chinoiserie*. Były późnym, ale twórczym rozwinięciem mody na egzotykę, wyrazem romantycznej chęci poznania i przygody w dalekich krajach oraz tkwiącej głęboko w myśli wieku oświecenia potrzeby systematyzacji wiedzy. Dalekim echem tych fascynacji pozostaje dziś najmniej może fantazjujący opis kultury i sztuki Niebiańskiego Państwa, jaki pozostawił Stanisław Kostka Potocki w *Sztuce u dawnych*. Zbiór chińskich osobliwości okazał się być dlań wymarzonym dziełem, którego realizacji poświęcił ostatnie lata swego życia. Już wcześniej St. K. Potocki udostępnił w Wilanowie galerię malarstwa i rzeźby, pieczołowicie przez lata uzupełnianą. Swoją bogatą kolekcję rysunków i grafiki ofiarował Uniwersytetowi Warszawskiemu. Kolekcja „chińskich osobliwości” była ostatnim jego zbiorem o charakterze dydaktycznym, której się w pełni poświęcił. Prace w pokojach chińskich zostały zakończone już po nagłej śmierci ich inicjatora, w latach 1822–1831, pod czujnym okiem syna Aleksandra i towarzyszącej zawsze mężowi we wszystkich przedsięwzięciach artystycznych Aleksandry z Lubomirskich. Jej właśnie Stanisław Kostka Potocki poświęcił bardzo osobistą dedykację „*Winkelmana polskiego*”, co nie jest li tylko grzecznościową formułką, ale odzwierciedleniem niezwyklej więzi i wzajemnego szacunku tych dwojga ludzi, które łączyły ich przez całe życie. Dla obojga „dotknięcie Wschodu”, z początkowego kaprysu mody przerodziło się w prawdziwą pasję, którą potrafili zaszczepić w sercach swych następców.

ANEKS 3

3.1. Warszawa, AGAD, Anteriora 305, s. 155, kontrakt Potockiego z Kicińskim z dn. 30 sierpnia 1821 r.:

„Mocą niniejszej umowy obowiązują się JP Kiciński malarz niżej wymienioną robotę przed końcem Novembra r.b. ukończyć [podkr. moje – D.Z.]. 2* Do dwóch obramów wyłoczenie dobrem złotem dna owalnego każdego, po rogach zaś i wkoło odmalowanie hińskich ornamentów; 3* Do pokoju sypialnego zielonego tak na obiciu jako i na firankach mają być odmalowane dobrem srebrem okręgi naksztalt cyfer hińskich, jak w ponsowym pokoju; 4* Za umówioną cenę odmaluje pokój biały w kratkę kolorową do danego modelu stosowną, a to w jak najrychlejszym czasie tak ażeby ten pokój w jesieni mógł być mieszkalnym [podkr. moje – D.Z.] 5* W pokoju żółtym gzyms z draperią [...]. Takż ornament w koło sufitu. Róże środkowe sufitów jako też kolor który na też ma być dany, obowiązują się także sporządzić JP Kiciński za osobną umową. Nota: za odmalowanie podług umowy w kratkę pokoju białego to jest ścian i całkiem sufitu jako też gzymsu a wśród kratki kwiatków lub różyczek, obwiedzenie portretów hińskich kolorem – czerwonych złotych ośm. [...]”.

3.2. Opinia St. K. Potockiego o „dawnych lakach” (Potocki 1992, t. 1, s. 148–150):

„Lakier, czyli pokost chiński, jest także rodzajem malowania temu krajowi właściwym. Blask jego, czystość, trwałość, mimo wszelkich usiłowań Europejczyków, dotąd wyrównaną od nich być nie zdołała, tak dalece, że najlepsze nasze w tym rodzaju prace, jakimi były sławnego paryskiego lakiernika Martin, słabemi są chińskich naśladowaniem. [...] Właściwie pięknnością lakieru, jakieśmy rzekli, jest blask i przezroczystość, lecz wiele dodają mu ceny malarskie ozdoby. Są one dwojakiego rodzaju: jedne płaskie i z dnem równające się, drugie nieco wypukłe na kształt lekkiej niskorzeźby, nie bez niejakić części zupełnie płaskich. [...] Prawdę mówiąc [...] wszystkie inne laki chińskie coś wypukłego mają i zawsze prawie pod malowaniem znajduje się podkładka mastykowa, która je nieco ponad dno wynosi. [...] ...wypukłość niektórych... czasem do metalowej podobną dla wielkiej dokładności i ukończenia swojego. Mastyk także... twardszym zdaje się; pozłota, różne jej cieniowania, nabijania złotemi blaszkami delikatniejszymi, figury, ozdoby, drzewa, więcej starownemi, zgoła praca cała daleko pilniej i dokładniej ukończoną. Te są charaktery laków, które dawnemi zowiemy, bo jak się rzekło, dzisiejsze na prędce sporządzone, a najczęściej na dnie piaskowem, co je słabszemi i do spēkania daleko łatwiejszemi czyni. Mają tylko szklący się pozór, lecz dalekiemi są od ukończenia dawnych i ich gruntowności. Między temi cenią znawcy laki niektóre jedynie dla ich starożytności”.

[...] Laki rozmaitych znajdują się kolorów. Najpowszechniejszym jest czarny, po nim czerwony, a najrzadszym zielony. [...] Nie masz pono rzeczy, której by nie lakierowali Chińczykowie. Sam posiadam pudełko okrągłe, skórą wężową powleczone i ozdobami kwiecistymi z laku złotego okryte. Oków szkatułek, kufrów, szafek chińskich, kiedy się na nich znajduje, jest zwykle z złoczonego mosiądzu, niekiedy lekkim upstrzonego szmelcem. Przyjemnym jest on w oryginalności swojej, wszakżeż czasem oprawy takowe srebrne, a nawet szczerozłote widzieć się dają i sam takowe w zbiorze moim posiadam.

Uwaga Potockiego o lace typu namban i *burgauté*:

[...] Jest jeszcze inny rodzaj laków, to jest nabijanych złotem, srebrem, a nad wszystko perłową macią w różnych cieniach dobieraną [...]. Chińskie w tym rodzaju prace wyobrazają figury, drzewa, zwierzęta, skały, kwiaty z największą delikatnością. Przechodzą je wszakże japońskie, choć tylko nabijane nieregularnymi perłowej macicy kawalkami, lecz tak zręcznie ułożonemi, iż najbogatszy wystawują widok i różnobarwnością swoją prawie blasku opalowego dochodzą”.

3.3. Uwaga Potockiego o porcelanie kantońskiej (Potocki 1992, t. 1, s. 151):

„W okolicach Kantonu robi się porcelana pod imieniem porcelany indyjskiej w Europie znana. Kolory jej, mianowicie błękitny i czerwony, są podłemi, wszystkie prócz błękitnego nieco wypukłe, purpurowy zaś na niej tylko się znajduje. Największa część porcelany, którą sprowadzają handlarze nasi z tej wychodzi rękodzielni, nie więcej cenionej w Chinach, jak u nas fajanse”.

3.4. Wzmianka St. K. Potockiego o chińskiej porcelanie naśladowującej dawną (Potocki 1992, t. 1, s. 153):

„Zdaje się tedy, że Chińczykowie jak Japończykowie od najdawniejszych czasów robią porcelanę. Pierwsi usiłują często naśladować starożytną, ...co trudnem być nie musi, jest ona bowiem daleko grubszą i cięższą jak dzisiejsza. Posiadam w zbiorze moim waz taki [podkr. moje – D.Z.]. Ma on na sobie figury z lekka kolorowane na dnie białem, dosyć wypukłe, wyobrazające kilka mitologicznych bóstw chińskich, między innymi ich Neptuna, co siedzi na rybie”.

3.5. Uwaga St. K. Potockiego o emaliach chińskich (Potocki 1992, t. 1, s. 157):

„Szelce chińskie są na oko do porcelany podobnemi, lecz ta istotna między niemi zachodzi różnica, że szelce nie na glinie, lecz na blasze kładzie się. Ten trudny rodzaj pracy, w Europie tak drogi, jest pospolitym, a nawet tanim w Chinach. Prawda, że szelce te nie wyrównywają naszym, lecz, jak się rzekło, do polewy porcelany chińskiej są podobne. Nigdy wszakże nie widziałem szelcowanych wazów, lecz tace, filiżanki, wielkie myjnice i nalewki są pospolitemi.

Znajdują się między niemi naczynia, wzory i formy europejskie naśladowujące, co i o porcelanie chińskiej powiedzieć można.”

3.6. Uwagi St. K. Potockiego o kamionce chińskiej (Potocki 1992, t. 1, s. 157)

„Na szczególniejszą zasługuje uwagę garncarka chińska z pięknej i dobrze wypalanej gliny czerwonej. Najwięcej z niej herbatniczek mamy, niekiedy tak ogromnych, że daleko naszą miarę przechodzą. Forma ich zaś zawsze chińska, zawsze oryginalna, lecz zawsze prawie przyjemna i dobrze ukształcona, jest tak różnaitą, że w liczbie kilkudziesiąt, które część zbioru mojego chińskiego składają, nie znajduje się dwóch do siebie podobnych” (podkr. moje – D.Z.).

3.7. Warszawa, AGAD, Anteriora 305, s. 47–48. Oferta antykwariusza paryskiego, „Monsieur Daval, quai Malaquais n° 7” [b.d., ok. 1808]:

„La lanterne Chinoise est une boule d’ivoire d’un travail très fin et tout à jour. Ladite boule a de diamètre 24 pouces sans les pavillons et avec les pavillons 42 pouces. Le pavillon est de forme sixtgone, à chacun des pavillons est une tête d’oiseau émaillée tenant en son bec un ornement en plaque d’ivoire à jour. Cette superbe lanterne fut envoyée par l’Empereur de la Chine à Mr Bertin Ministre sous Louis Quinze. Ce fut le père Amiot Missionnaire en Chine qui fut chargé de l’envoi. Ce beau morceau est d’une parfaite conservation.

Autre boule Chinoise.

Celle-ci est également d’un travail précieux. Son diamètre est de 12 pouces six lignes, elle contient onze boules l’une dans l’autre et toutes sont à jour; la superficie de ladite boule est en relief représentant des fleurs, des oiseaux et des papillons, elle est soutenue par une chaîne d’Ivoire.

Un vase de Chine tout noir incrusté en moules de Magellan.”

Warszawa, AGAD, Anteriora 305, s. 63, Notatka z wyceną oferty antykwariusza Davala:

„Monsieur,

Le prix de la grande lanterne chinoise est de – 4000 francs

La Petite boule – 300 francs

Le vase – 200 francs”.

7.2. *Chinoiseries* wilanowskie w epoce historyzmu

7.2.1. „Chińskie muzeum” w Wilanowie za czasów następców Stanisława Kostki Potockiego

Znakomity zbiór Stanisława Kostki Potockiego godnie uzupełniali jego następcy gospodarujący w Wilanowie – żona Aleksandra, jedyny syn Aleksander i najstarszy wnuk August. Na początku lat 30. XIX w., w momencie objęcia dóbr w posiadanie przez Aleksandra Potockiego, wilanowskie muzeum przedstawiało się już całkiem okazale – w stałej ekspozycji było niemal sześćset obrazów (na blisko siedemset ujętych przez Antoniego Blanka w *Spisie obrazów znajdujących się w galerii i na pokojach wilanowskich* z 1834 r.), a kolekcja rzemiosła artystycznego liczyła 2775 pozycji wymienionych przez Piotra Kustowskiego w ułożonym w 1832 r. *Inwentarzu wszelkich mebli i ozdób pokojowych Pałacu Wilanowskiego*¹³². Ponad jedną trzecią stanowiły wyroby chińskie, japońskie i wszelkie *chinoiseries* – wyszczególniono ich już 1085 sztuk. W tym też czasie Aleksander Potocki utworzył w Wilanowie ogromną i cenną bibliotekę powstałą z połączenia odziedziczonych zbiorów ojca i stryja Ignacego, w tym sporej kolekcji rysunków i rycin. Na potrzeby tej biblioteki zaadaptowano dawną salę uczt Jana III Sobieskiego. W okresie rządów następcy Stanisława Kostki Potockiego sporządzono sporo spisów inwentaryzacyjnych, ale najistotniejszym dla naszego tematu, a zarazem nie mającym precedensu w długiej historii wilanowskich *chinoiseries*, był samodzielny *Inwentarz Hinszczyzny* z 1837 r.¹³³ Strona tytułowa spisu widnieje na il. eee. Sam fakt jego ułożenia, wyraźnie mówiący o chęci wyodrębnienia tego zbioru, a zarazem o jego niezwyklej randze, jest odosobniony nie tylko w dziejach inwentarzy wilanowskich, ale i na szerszym tle praktyki inwentaryzacyjnej epoki. Istotnym, a nawet obszerniejszym dodatkiem do tego spisu jest jego druga część: *Kontynuacja dalsza Inwentarza Hinszczyzn to iest: Mebli, Makat, różnego Gatunku Porcyneili i Szkła, w Końcu różnych Rzeczy i Osobliwości nowo przybyłych w Pokojach Hińskich Pałacu Willanowskiego znaydujących się w dniu 18 Mca Maja 1837 do spisania rozpoczęty*. Na trzydziestu dziewięciu kartach całego dokumentu (wymagającego osobnego opracowania) możemy prześledzić sposób ekspozycji, ilość wystawionych przedmiotów, ich stan zachowania i miejsce przechowywania, a także wyodrębnić nowe, które wzbogaciły istniejącą kolekcję w Apartamencie Chińskim i w pokojach lewego skrzydła na parterze pałacu. Niekoniecznie jednak musiały być one zakupami Aleksandra Potockiego. Równie dobrze mogły przybyć z innych rezydencji Potockich, gdyż przykładowo, różne „chińskie” wyroby

¹³² Inwentarz 1832.

¹³³ Inwentarz 1837. Wyżej wspomniany inwentarz z 1832 r. zawiera wprawdzie spis chińszczyzny, ale włączony do głównego tekstu.

i porcelanę ujmuje także spis pałacu warszawskiego z 1842 r.¹³⁴ Znaczną część *Kontynuacji* zajmuje opis wielkiej ilości porcelany i szkieł, zbyt ogólnie ujętych, często w pozycje zbiorcze, by móc je scharakteryzować (wyjąwszy pojedyncze sztuki). Jak już wspomniano w rozdziale 7.1., wobec nie zachowania się inwentarzy z czasów Stanisława Kostki Potockiego, trudno jest ponad wszelką wątpliwość rozdzielić zakupy tego ostatniego od nabytków syna, Aleksandra, o ile nie są one potwierdzone źródłowo (w *Pamiętniku Interessów*, czy w listach, bądź kwitach obu Potockich). Po raz pierwszy bowiem „zbiory orientalne” ujmuje dopiero przytoczony wyżej inwentarz z 1832 r. W tym kontekście wyróżnia się zachowane w Archiwum Głównym Akt Dawnych rękopiśmienne zestawienie, dokumentujące być może francuskie zakupy „rzeczy chińskich” (i nie tylko) Aleksandra Potockiego (Aneks 4). Bez daty, na oderwanej karcie, znajduje się ono w zbiorze bardzo zróżnicowanej korespondencji obu Potockich, ojca i syna. Użycie w tekście formuły *très rare* na rzeczy uznane za „bardzo rzadkie” jest swoistym hołdem złożonym kolekcjonerskiej pasji obojga rodziców, przejętej z całą pewnością przez syna. Do takich właśnie cymeliów zaliczył on chińskie malowidło na szkle, rozpoczynające spis. Inwentarze wielokrotnie wzmiankują obrazy malowane na szkle, z których niestety, żaden się nie zachował w wilanowskiej kolekcji. Chińskie warsztaty rzemieślnicze już w XVIII w. opanowały do perfekcji tę europejską technikę, wprowadzoną przez jezuitów, oferując spory wybór portretów i scen rodzajowych. Kruche te przedmioty do dziś osiągają wysokie ceny na rynku antykwarycznym. Na uwagę zasługują też dwie przedostatnie pozycje, dotyczące lakowanych wyrobów „en Burgos”, czyli w technice *laque burgauté*, a więc inkrustowanych macią perłową¹³⁵. Dopisek na dole karty ujmuje zbiorczo dodatkowe, w ten sposób zdobione wyroby różnego rodzaju – zakupione „pour Maman”.

Wilanowski opis „Hinszczyzny” z 1837 r. zaczyna się topograficznie od dwóch niewielkich gabinetów od strony Oranżerii (nad alkierzem północnym) i już na pierwszej stronie, pod nr 7b, w „szafce olszowej podłużnej” ujmuje znaną nam kulę z kości słoniowej „pracowicie z rzeźby wyrabianą w której misternie wewnątrz wiele innych mniejszych mieści się”. W szafce drugiej, pod numerem 8 widnieje „zegar perłowej macicy w formie wierzy (sic!) z dzwoneczkami na postumencie czarnem pod szkłem”. Jest to rzadki przykład japońskiego zegara z XVIII w., z obudową w kształcie modelu chińskiej wieży zegara wodnego, w całości zdobionej misternie rytowanymi płytkami z macicy perłowej¹³⁶. Co do tego przedmiotu, to dysponujemy świetnym potwierdzeniem źródłowym proveniencji, jako że zakupił go Stanisław Kostka Potocki w 1808 r. w czasie podróży do Paryża i Bajonny.

¹³⁴ Inwentarz 1842.

¹³⁵ Zob. *Inwentarz Hinszczyzny*, s. 300.

¹³⁶ Opublikowany w: kat. Wilanów 2000, s. 196–202, kat. 42, il. 42–42g.

W *Pamiętniku Interessów* opisał zegar ten jako „pagodę, czyli bóżnicę chińską z perłowej macicy z machiną organiczną na kształt zegara za 150 liwów”¹³⁷. Notują go następne inwentarze z lat 1837 i 1867, później niknie z pola widzenia (autorka noty katalogowej tłumaczy to ewentualnym złym stanem zachowania, w jakim jest do dziś, co może również wyjaśniać „znikanie” lub „pojawianie się” różnych innych przedmiotów w kolejnych inwentarzach). W „Gabiniecie 2gim od strony Oranżerii” eksponowano bez zmian cykl *Pięknych dam* – „figury hińskie w ramach żelaznych wiszące”, wraz z „figurami małymi na blejtramach drewnianych”, oraz „latarnię hińską porcelanową z dzwoneczkami” (il. XLIII). W „pokoju... w lanszafty hińskie i bambusowe drewa” inwentarz odnotowuje septy Martina Schnella jako „szafki czarno lakierowane hińskie bez podstawy”; na jednym z nich stały „figurki hińskie z masy na postumentach drewnianych”, które możemy zinterpretować jako „pagody” z wypalanej gliny, słońca, bądź z papier-maché. Wśród rozmaitych lasek spis wymienia tu „laskę trzcinową z oprawą złotą i cyfrą Lubomirski” – w tym wypadku chodzi o wyrób z bambusa. Na meblach ustawiono kilka dużych wazonów porcelanowych „w formie kolumny” – zapewne miśnieńskich fletów; na drugim sepecie Schnella – wazony fajansowe, tzw. barwne Delfty, być może tożsame z zachowanym do dziś w Wilanowie garniturem. Z opisu wynika, że w pomieszczeniu tym znajdowała się ogromna ilość porcelany i fajansu, co potwierdza archiwalne zdjęcie B. Mieszkowskiego z 1911 r. (il. 87). W zasadzie dyspozycja ta pozostała bez większych zmian, jak widać na kolejnym zdjęciu H. Poddębskiego, z 1933 r. (il. 88). W oszklonych gablotach eksponowano tam m.in. imponującą kolekcję „ziemi chińskiej”, czyli kamionki orientalnej i europejskiej, w tym bezcenne egzemplarze kamionki böttgerowskiej, zebranej za S.K. Potockiego (il. 130). Oprócz tego eksponowano tam przeróżne, zaiste, osobliwości – „bażant wypchany złoty pod szkłem”, „wawrzyn Jana III brązowy wyłaczany z opisem”, „teleskop w puzderku na 3ch nóżkach z szklami kompletny”, oraz „figura hińska Bachus siedzący śmiejący się porcelanowy na postumencie okrągłym czarnym lakierowanym”. Ostatnia pozycja skrywa owego miśnieńskiego magota, którego zakupił Stanisław Kostka Potocki, a zapis jej w ujęciu sumiennego inwentaryzatora pozostaje próbą oswojenia egzotycznej formy. Tak oto połykający ze śmiechem całe zło świata Budda Maitreja, którego wspomnieniem pozostają figurki brzuchatego Budai i Hotei, przekształcił się ostatecznie w komiczne uosobienie *chinoiserie*, utożsamione z bachiczną witalnością.

W pokoju środkowym, którego ściany „w filonki ponsowo, żółto i niebiesko z napisami hińskimi malowane” pośrodku stało „biurko czerwono lakierowane”, którego odnowieniem i uzupełnieniem przez Fischera i Rotha tak dokładnie zajął się Potocki. Na tymże, pośród pudełek, chusteczek haftowanych, lichtarzy

¹³⁷ *Pamiętnik Interessów*, s. 124.



ff. Stół z nambanu, Japonia, pocz. XVII w., Wilanów.

i dzwonek szklany stał „kałamarz z masy w kształcie ropuchy na brzozi siedzącej i postumencie czarnym drewnianym”. Pozycja „pudełko drewniane masą koralową odlane w ręczne figury i drzewa rżnięte”, to wyrób z chińskiej cynobrowej laki, rzeźbionej warstwowo. W pomieszczeniach Apartamentu Chińskiego nie zabrakło też wielkiej ilości mebli do siedzenia – inwentarz wymienia, prócz stolików, sporo krzeseł i stołków olszowych „w kształcie bambusa”, widocznych na zdjęciach Mieszkowskiego i Poddębskiego – il. 93 i 98. Meble te wykonywał już na zamówienie twórcy muzeum wilanowskiego miejscowy stolarz, Jędrzej Simmler, na wzór modnych i drogich angielskich naśladownictw chińskich mebli, projektowanych przez Williama Chambersa. Pseudochińskie krzesła, stoły i stołki przywozła z podróży do Anglii księżna Lubomirska (ten piękny zespół angielskich imitacji bambusowych mebli do dziś zachował się w Łańcucie). Potocki, dysponując wówczas bardzo skromnymi środkami finansowymi, nie mógł marzyć o sprowadzeniu podobnego umeblowania do Wilanowa, ale rodzime imitacje w niczym nie ustąpiły pierwowzorom – co dobrze świadczy o poziomie ówczesnego rzemiosła na szczeblu lokalnym. Aleksander Potocki również zamawiał wykonanie takich mebli, gdyż pojawiają się w drugiej części *Inwentarza Hinszczyzny* i zapewne nie była to jego jedyna inicjatywa zmierzająca do kontynuacji stylu wyposażenia „pokoi chińskich”. W pomieszczeniu tym, zwanym też „Sypialnią Chińską” znalazło się sporo tkanin określonych jako cycowe, kitajkowe i atlasowe, oraz części tradycyjnej chińskiej garderoby.

W „Pokoju trzecim hińskim nazwanym zdawna Cichym” pośród licznych mebelków imitujących bambus (w tym szeszlona i parawanów), uwagę przykuwał znajdujący się na środku pokoju stół japoński w typie namban, wykonany

w początkach XVII w. na potrzeby rynku europejskiego¹³⁸, nawiązujący do mebli portugalskich. Pokryty czarną laką ze złotymi dekoracjami *makie* oraz inkrustowany masą perłową, jest on widoczny na ilustracjach Mieszkowskiego i Poddębskiego – il. 97 i 98. Ten świetnie do dziś zachowany mebel o pięknej, barokowej formie jest bardzo rzadkim nie tylko w polskich zbiorach, ale i w skali światowej przykładem tak poszukiwanych w siedemnastowiecznej Europie wyrobów (il. fff i IV). W zbiorach wilanowskich notowany jest dopiero od drugiej połowy XIX w. (zob: *Inwentarz* 1867), co świadczy iż mógł go zakupić August Potocki. O takich właśnie „lakach japońskich” pisał ze znanstwem już jego znakomity dziad w *Sztuce u Chińczyków* (Aneks 3.2.). Wcześniej, *Inwentarz Hinszczyzny* wymienia w tym pokoju wielką ilość porcelany i „ziem chińskich”, wazoników, imbryczków i herbatnic (il. 130), a także liczne „szkatuły hinskie drewniane lakierowane” wśród których mogą się kryć tak różne przedmioty, jak zachowane w zbiorach szkatułki Martina Schnella czy lakowane pudełka japońskie, podobne do widocznego na il. 131. Inkrustowana masą perłową duża szkatuła kryta czarną laką, tak typowa dla malowniczego zbioru egzotycznych osobliwości, widoczna na zdjęciu Poddębskiego jest obecna w zbiorach do dziś, il. 132.

Stosunkowo niewiele rzeczy przybyło we właściwym Apartamencie Chińskim według *Kontynuacji dalszej Inwentarza Hinszczyzny*. Spis wskazuje na pojedyncze sztuki – w Gabinetcie pierwszym od strony jeziora przybyła „szkatułka chińska w figury, ptaki, altany i drzewa chińskie malowana czarno lakierowana”, mogąca być sepetem japońskim z czarnej laki, natomiast w gabinetcie drugim na ekspozycję doszło już więcej rzeczy, m.in. oprócz mebli olszowych i czarno lakierowanych, sześć figur „Hinczyków”, czyli pagodów małych i dużych¹³⁹. Kolejno przybywały steatytowe i marmurowe figurki Chińczyków, ekraniki chińskie, pudełeczka, wreszcie ozdobna broń biała, pośród której znalazł się „puginał długi turecki w pochwie w srebro bogate oprawny z napisem hińskim”.

Enigmatycznej proveniencji pozostają dwa najlepsze w wilanowskich zbiorach autentyczne dzieła sztuki chińskiej, wyróżniające się na tle nie tylko polskich kolekcji – są nimi dwa znakomite studia tygrysów wykonane tuszem na papierze, odnotowane dopiero w inwentarzu z 1895 r. Sygnowane przez Shen Quana, kaligrafa i pejzażystę, świetnego malarza kwiatów, ptaków i zwierząt, reprezentują one tradycję klasycznego malarstwa chińskiego (il. 133 i 134). Pochodzący z Wuxing (prowincja Zhejiang) Shen Quan naśladował styl „precyzyjnego pędzla” i świetlistą paletę barwną znakomitego malarza Lü Ji z dynastii Ming, przedstawi-

¹³⁸ Opublikowany w: Kwiatkowska 1993, s. 66; kat. wystawy, Berlin 1993, s. 339, kat. 3/40, il. 230.

¹³⁹ „Hinczyków dwóch Meszczyzn Chłopów większe figury Głowami i Rękami poruszające”, „Hinczyków figur dwie stojące małe stosownie ozdobione” – *Inwentarz* 1837, s. 19.

ciela cesarskiej akademii malarstwa¹⁴⁰. Wszystkie jego obrazy cechuje bogata kolorystyka, oraz odwołująca się do pomyślności, zdrowia i szczęścia życzeniowa symbolika. W latach 1731–1733 Shen Quan spędził z uczniami dwa lata w Japonii, ucząc malarstwa w Nagasaki. Quana szanowano na wyspach, jako pierwszego z cudzoziemskich malarzy i styl jego wywarł istotny wpływ na malarstwo japońskie. Nie był artystą dworskim, swój zawód wykonywał jako malarz wędrowny i na cesarski dwór nigdy nie zawitał¹⁴¹. Oba wilanowskie obrazy, świadczące o dużej wrażliwości i umiejętności obserwacji natury, doskonale ukazują maestrię rysunku, łączenie techniki bezkonturowej z konturową i bardzo oszczędne użycie koloru¹⁴². Potężne bryły ciał wielkich kotów o wspianiałym umięśnieniu są malowane w stylu „precyzyjnego pędzla” – *gongbi* (szczegółowym, z mistrzowskim wypracowaniem detalu), który przeplata się w kompozycji z drugim popularnym stylem „zapisania idei” – *xieyi* (malarstwo spontaniczne przy użyciu śmiałych pociągnięć pędzla, bez projektów wstępnych i wzorów). Tak właśnie potraktowany jest tu dalszy plan oraz roślinność, a szczególnie świetne studium bambusa. Przedstawienie tygrysa z motywem bambusa ma wymowę symboliczną w sztuce chińskiej i oznacza „pozytywnego bohatera”. Odmienność chińskich pojęć artystycznych od tradycji Zachodu, a zarazem niedościgłe wyrafinowanie wyraża przedstawienie wodospadu, zaznaczonego na odległym planie jedynie kilkoma szybkimi kreskami i szeroką lawowaną płamą.

Ważnym dla zrozumienia niepospolitej roli kolekcji exoticów i chinoiserii, planowo skonstruowanej jako ekspozycja muzealna i pieczołowicie uzupełnianej przez kolejnych właścicieli, w polskiej rzeczywistości porozbiorowej jest uświadomienie sobie recepcji tego zbioru w świadomości społecznej. Wilanowskie muzeum Potockich było najwcześniejszą placówką tego typu otwartą dla publiczności¹⁴³ i zarazem jedyną, w której obejrzeć można było do woli orientalne *curiosa*, przesuwające się przed oczami widza niczym w kalejdoskopie. Zaaranżowany we wnętrzu narodowej pamiątki, jaką był „pałac ręką bohatera wzniesiony”, Apartament Chiński w żaden sposób nie odwoływał się do patriotycznych uczuć, oferując zgoła inne doznania, również w tej epoce potrzebne. Niewątpliwie zbiór, w którym

¹⁴⁰ Należy pamiętać, że kwestia naśladownictwa w sztuce chińskiej ma całkowicie różny wydźwięk od tego pojęcia w sztuce europejskiej. W klasycznym kanonie kształcenia miarą stopnia doskonałości artysty jest tam mistrzowskie opanowanie technik imitacyjnych, a pojęcie kopii i oryginału właściwie nie istnieje. Z małymi wyjątkami większość słynnych malarzy kopiowała swoich poprzedników. Za uściślenia, co do autorstwa Shen Quana i pomoc sinologiczną dziękuję p. Stanisławowi Tworzydło.

¹⁴¹ O Shen Quanie zob. m.in.: Xin, Barnhart, Chongzheng, Cahill, Shaojun, Hung 1997, s. 285–289, il. 274.

¹⁴² Opublikowane w: kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 25 i 27, kat. 1–2.

¹⁴³ Fijałkowski 1980.

sąsiadowały ze sobą bardzo cenne *chinoiseries*, czy też dowody niepospolitej zręczności wschodnich rzemieślników z haftowanymi pantoflami, woreczkami na tytoń, słomianymi kapeluszami, wachlarzami i niezliczoną ilością pudełek i pudełeczek o niewiadomym przeznaczeniu, mógł szokować, będąc zrazu trudnym do ogarnięcia. Określone emocje musiał też wzbudzać sam niezwykle barwny wystrój wnętrz, malowanych w jaskrawe kolory i wzory, ozdobionych licznymi parawanami z figuralnymi tapetami chińskimi i wypełnionych egzotycznymi ubiorami. Może to właśnie nasycenie barw i kształtów setek przedmiotów, spiętrzonych w niewielkich pokoikach odsłaniających amfiladowo kolejne tajemnice Wschodu sprawiło, że zbiór ten długo po śmierci swego twórcy zadziwiał i przyciągał. Stanisław Strąbski tak o nim pisał w swym przewodniku z 1854 r.: „Na piętrze pałacu z rzetelnem zajęciem i przyjemnością przebiega się szereg pokoi chińskich, oglądać w nich można wszystko to, cośmy tylko dziwnego czytali o Chinach. Owo, prawie bajeczne, nagromadzenie bogactwa wyrobów porcelanowych, ogromne wazy, kosztowne garnitury naczyń stołowych i waz, lekkością swą i przezroczywością dowodzących niezaprzeczenie, że istotną ich ojczyzną są Chiny – delikatne sprzączki, figurki rozmaitego kształtu, okazujące różne uczucia ruchem rąk i głowy. Najmniejszy szczegół w tym szeregu komnat, przypomina nam zwyczaj i wystawę niebieskiego państwa, przynajmniej o tyle, o ile takowe z opisów znamy”¹⁴⁴.

Uderza w tej relacji podkreślanie „dziwaczności” rzeczy chińskich, tak charakterystyczne dla paternalistycznego stosunku do pozaeuropejskich cywilizacji, jaki zapanował w pierwszej połowie XIX w. Punkt ciężkości wilanowskiej ekspozycji przesunął się bowiem około połowy wieku z pozycji dydaktycznych (encyklopedycznego kolekcjonerstwa Stanisława Kostki Potockiego) w kierunku łatwiejszej i barwniejszej formuły „osobliwości”. Bardziej odpowiadała ona uniwersalnej mentalności epoki, w której ambicją *nouveaux-riches* było powtórzenie chińskich zabaw *ancien régime'u*, ale już z protekcyjnej pozycji, jaką dawał postępujący kolonializm. Do powierzchownej fascynacji egzotyką dołączyła się wówczas postępująca sinofobia, odziedziczona po wieku XVIII i zarazem postępująca dezawuacja obrazu Chin w ciągu całego dziewiętnastego stulecia¹⁴⁵. Tak wychwalana i podziwiana w poprzednim stuleciu chińska „nieruchomość” i zmienność stała się dla szybko ewoluującej w rytmie rewolucji przemysłowej Europy cechą ze wszechmiar negatywną, zasługującą na potępienie i karę. Kiedy w roku 1851 otwarto pierwszą Wystawę Powszechną w londyńskim Hyde Parku prasa pisała o pawilonie chińskim: „niczego nie musimy im zazdrościć, chyba że obfitości niektórych wyrobów pochodzenia naturalnego, zwłaszcza jedwabiu. [...]

¹⁴⁴ Strąbski 1854, s. 13.

¹⁴⁵ Jej właśnie zawdzięczamy pejoratywny do dziś wydźwięk terminu „chińszczyzna”, bądź „chinoiserie” w innych językach europejskich.

Oprócz artykułów, które pokazują były i takie, które wykonano w czasach niemal siegających potopu, a które w istocie nie wydawały się tak bardzo różnić od tych i dziś wyrabianych”. Po powrocie do Anglii Macartney opisał Chiny jako „stary okręt wojenny pierwszej rangi, ...który może dryfować z prądem przez jakiś czas, jako wrak i wtedy roztrzaska się na kawałki na brzegu, ale [utonawszy] nigdy nie zostanie odbudowany”. W XIX w. Chiny definitywnie przestały być rajem. Z punktu widzenia ówczesnych podróżników były już tylko piękną krainą zaludnioną przez zacofaną, na wpół cywilizowaną rasę, której kulturę materialną rozpatrywano coraz chętniej w kategoriach etnograficznych (il. 135).

Pod koniec wieku równie egzotyczny, co stereotypowy wizerunek Niebiańskiego Cesarstwa pojawił się na wielką skalę jako element reklamy handlowej (il. 136). Rzecz jasna, w warunkach polskich protekcjonalizm wobec obcych kultur nie miał zbyt dużej racji bytu, a wysiłki świątłych grup społecznych skoncentrowane były przede wszystkim na utrzymaniu tożsamości narodowej.

Widziany w takiej perspektywie zbiór „chińskich osobliwości” w Wilanowie, firmowany nazwiskiem zasłużonego dla historii i kultury narodowej rodu srebrnej Pilawy, tym bardziej musiał wydawać się czymś w rodzaju egzotycznego ptaka na tle rozmaitych inicjatyw kulturotwórczych na ziemiach polskich. Każdy z powstałych w XIX w. przewodników „po Warszawie i okolicach” opisując Wilanów zatrzymywał się na kolekcji dalekowschodniej, podkreślając jej unikatowy charakter. I choć zbiór orientalnych curiosów nie doczekał się nigdy osobnego opracowania, ani własnego przewodnika, jego wyjątkowość została podkreślona specjalnie dlań sporządzonym „Spisem Hinszczyzny”. Ciekawym opisem, celnie oddającym zarówno ówczesny charakter zbioru, jak i oczekiwania odbiorców jest rozdział *Albumu Willanowskiego* pióra Hipolita Skimborowicza, pt.: *Pokoiki Chińskie, oraz ze szkłem i porcelanami różnemi, majoliki, emalie*. Autor podkreśla bogactwo „zbiorów wystawiających sprzęty, ubiory”, wreszcie „przedmioty nawet zbytku, jak porcelany w ogromnych okazach i t. p. rzeczy chińskie”. Skupia się w jakże anegdotycznej formie na „figielkach”, „dowcipach wschodnich”, „bawidelkach” o „misternych wykończeniach”, „drobiazgach galanteryjnych”, chwala ekspozycję ukazującą „to wszystko, co do umeblowania mieszkań niezbędne” – m.in. łóżko, kanapy i kanapki, stoły i stolki, parawany, naczynia, grzebienie, pantofle, trzewiki, szlafroki (jeden niedawno nabyty na wystawie paryskiej), „narzędzia do opędzania much”. Warto tu przypomnieć, że podobne ciekawostki znajdowały się także w królewskim zbiorze Jana III, gdyż wśród ruchomości złożonych po śmierci króla u warszawskich oo. kapucynów znalazły się „wstęgi do kropidła służące na muchy, a te są drobne różnych kolorów”, złożone w dwóch „chińskich koszykach” (zob. Aneks 5.2.). Wydawać by się mogło, że przodków naszych intrygowały owe, proste z pewnością instrumenta na muchy, skoro ich obecność w zbiorze każdorazowo jest zauważana.

Dopiero po owej chińszczyźnie Skimborowicz wymienia, jego zdaniem, najcenniejsze okazy, pośród których są filigrany („naczynko do balsamów w kształcie strusia z piskletami ze srebra”), piękne emalie kantońskie z okresu Qianlong, jakie kupował Stanisław Kostka Potocki („nalewka na misce na trzech nóżkach w kształcie muszli”) i emaliowany cybuch do palenia opium „jakby stanowił całość z poprzedzającą misą”. Wybór tych kilku przedmiotów wyraźnie wskazuje na preferencje odbiorców, już nie szukających w kolekcji wrażeń estetycznych, ba, odrzucających nawet ową dydaktykę przyświecającą utworzeniu zbioru. Najważniejsza staje się anegdota, niczym andersenowska bajka o chińskim cesarzu mieszkającym w pałacu z najdelikatniejszej porcelany i o jego słowiku.

Z uważnej analizy wszystkich materiałów źródłowych dotyczących wilanowskich *chinoiseries*, wyłania się jeszcze jedna postać rodem z bajki – „stary Chińczyk z porcelany, który potrafi kiwać głową”. Figurki magotów pojawiają się już w Chińskim Gabinetcie Jana III Sobieskiego. Porcelanowe, „u których śmiesznym sposobem trzęsą się ręce i głowa” oraz gliniane pagody zdobią pałacowe ściany i meble w XVIII w. Malowane, gestykuluja w teatralnej scenerii sklepienia Gabinetu Chińskiego. Opisane przez Strąbskiego „figurki rozmaitego kształtu, okazujące różne uczucia ruchem rąk i głowy” powracają u Skimborowicza jako „figury kłaniające się głową”. Pomędzy nimi zapewne skrywają się również japońskie piękności *bijin*, porcelanowe figury kobiece z Arity, zachowane w zbiorze. Barwna i liczna gromadka wilanowskich pagód dziś jest mocno uszczuplona, ale z pewnością magot jest swego rodzaju motywem przewodnim wilanowskiej *chinoiserie*.

Można rzec, że w pewnym momencie ten nieustająco powiększany zbiór zaczął żyć własnym życiem, obligując właścicieli, a właściwie opiekunów, do troskliwej opieki konserwatorskiej i muzealniczej. Tak się też stało, gdy w roku 1892, po bezpotomnej śmierci Aleksandry Augustowej Potockiej dobra wilanowskie z pałacem i cennymi kolekcjami przeszły w ręce jej kuzyna, Ksawerego Branickiego. Jako spadkobiercy Potockich, Branicy troszczyli się o spuściznę artystyczną i samą substancję zabytkową pałacu, znacząco niekiedy dopełniając istniejące zbiory (m.in. o znakomity zespół francuskich sreber z początku XIX w.). Na polecenie nowego właściciela w kilka lat po przejściu pałacu został sporządzony bardzo szczegółowy spis ruchomości, autorstwa specjalnie sprowadzonego z Paryża doświadczonego *commissaire-priseur* Georgesa Duchesne'a¹⁴⁶. Spis ten odzwierciedla bardzo dokładnie zarówno wyposażenie prywatnych apartamentów w pałacu, jak i jego partii muzealnych i bibliotecznych. Stanowi żywy obraz stanu, w jakim Ksawery Branicki zastał pałac i stale udostępniane publiczności muzeum, w tym pozbawione większych ingerencji zbiory „chińszczyzny”.

¹⁴⁶ Inwentarz 1895.

W obszernym inwentarzu Duchesne'a z 1895 r. pojawiają się po raz pierwszy ujęte interesujące pozycje, o których mniemać by się chciało, że przetrwały bezpośrednio z czasów poprzednich właścicieli Wilanowa. Niestety, wiązanie np. rzadkiej w polskich zbiorach komody, której front pokrywa imitacja chińskiej laki, sygnowanej przez wybitnego paryskiego ebenistę Jacques'a Dubois (1694–1763) z okresem Czartoryskich w Wilanowie pozostaje tylko kuszącą hipotezą. Ta piękna chinoiserie wykonana po roku 1751 mogła powiększyć zbiory wilanowskie wraz z przybyciem Branickich, mogła też stanowić późny zakup któregoś z Potockich (il. XXIX)¹⁴⁷. Jako specjalista od lakierowanych płycin, Dubois specjalizował się w najwyższej jakości imitacjach dalekowschodniej laki, szczególnie o czarnym, bądź czerwonym tle, dekorowanych motywami Chińczyków i pagód. Jego meble, zawsze na najwyższym poziomie wykonania, bogato zdobione rokokowymi brązami, zamawiane były nie tylko przez artystokrację francuską i dom królewski w osobie księcia Orleanu, ale trafiały także na zagraniczne dwory. Wśród licznych „eksportowych” prac szczególnie znane są jego polskie zamówienia. Dubois dostarczał mebli Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu i hetmanowi Janowi Klemensowi Branickiemu¹⁴⁸.

Rozważając wiele powstających w XIX w. pogładowych „zbiorów ciekawości” dalekowschodnich warto przywołać tu Chińskie Muzeum amerykańskiego kupca i filantropa Nathana Dunna, założone w 1838 r. w Filadelfii. Ogromną kolekcję chińskich rzeczy zgromadził on w latach 1818–1831, bogacąc się na handlu kantońskim. Początkowo zbiór ten ozdobił letni dom Dunna zwany „Chinese Cottage”, zanim jego właściciel nie zdecydował pod koniec lat 30. XIX w. udostępnić publicznie swej kolekcji, opublikowanej w specjalnym, ilustrowanym katalogu. Doskonałym pomysłem było partnerskie związanie się Dunna z filadelfijskim muzeum, które wspierał. Pomysł połączenia ekspozycji muzealnej i zbiorów kupca zaowocował szerokim odbiorem jego chińskiej kolekcji, którą obejrzało w krótkim czasie około 100.000 osób (zakupując przeszło 50.000 egzemplarzy katalogu). I choć przesłanie Dunna nie zawierało żadnych nowatorskich myśli o Chinach, to jego muzeum odegrało ważną rolę w amerykańskim postrzeganiu Państwa Środka. Od 1842 r. kolekcja Dunna pod poetycką nazwą „Dziesięć Tysięcy Chińskich Rzeczy” wystawiona była z sukcesem w Londynie (pierwszą zwiedzającą była młodzianka królowa Wiktorja). Po śmierci twórcy zmienne były losy tych zbiorów, aż w 1851 r. zostały one zlicytowane na londyńskiej aukcji.

¹⁴⁷ *Artystyczne zbiory Wilanowa* 1979, s. 218, kat. nr 75, il. 75; kat. wystawy, Poznań 2000, s. 71, kat. 3, il. 2. Por. komodę w: *Wolvesperges* 2000, s. 300, il. 164.

¹⁴⁸ Wykonana dla tego ostatniego w 1744 r. szafka kątowa według projektu Nicolasa Pineau (wymieniona w inwentarzu pośmiertnym hetmana, wraz ze stojącą na niej porcelaną chińską w złotniczych oprawach i zegarami) znajduje się dziś w J. Paul Getty Museum; zob.: *Wilson* 1983, s. 42–43.

Lektura naukowo opracowanego przez Williama B. Langdona katalogu, obfitującego w szczegółowe opisy nie tylko wystawianych przedmiotów, ale i chińskich obyczajów ujętych w historycznej perspektywie, zaiste przekonuje do jego tytułu, nie pozostawiając złudzeń co do spełnionego zamiaru Mr Dunna – ukazania w najdrobniejszych detalach wszystkiego tego, co poznał podczas dwunastoletniego pobytu w Kantonie¹⁴⁹. Jak słusznie czytamy we wstępie, był to „Chinese World in Miniature”, dający dzięki drobiazgowemu zapoznaniu się z kolekcją, jej „curiosities”, także możliwość analizy mentalnych i moralnych zalet Chińczyków. Warto tu porównać przytoczony wyżej opis wilanowskich pokoi chińskich Strąbskiego z 1854 r., podnoszący możliwość oglądania w nich „wszystkiego, cośmy ...czytali o Chinach” oraz słów Skimborowicza o „mnóstwie większych i mniejszych przedmiotów, z których można w części poznać obyczaje i zwyczaje państwa niebieskiego” (1877 r.) – tchnie z nich ta sama pochwała całościowego ogarnięcia wiedzy. W wydaniu oświeceniowego racjonalizmu postawa ta była już widoczna u Stanisława Kostki Potockiego i u jego wspomnianego już poprzednika, którym był Jean Théodore Royer z Hagi.

Cechą charakterystyczną zbioru Dunna była ogromna ilość wszelkich przedmiotów kultury materialnej składających się na obraz codziennego życia mieszkańców Niebiańskiego Cesarstwa, z których tylko część mogła zasługiwać na miano wyrobów artystycznych. Rozdzielone w odrębnych przestrzeniach i gablotach porządkowały według pewnego schematu wiedzę o obcej cywilizacji. Chiński świat posegregowany i starannie rozłożony na najmniejsze cząsteczki – od zrekonstruowanych wnętrz mieszkalnych, świątynnych i sklepowych z ubranymi w autentyczne stroje i charakterystycznie upozowanymi manekinami, po fajki do opium, woreczki na tytoń, damskie pantofelki, zasuszone jedwabniki, muszle, wypchane ptaki, wachlarze, maty i obuwie plecione z trawy – był o wiele łatwiejszy do zaakceptowania i do opanowania. Sposobem kontroli nad tą ostentacyjnie wybujałą egzotyką tysięcy przedmiotów była jej encyklopedyczna analiza i dydaktyczna rekonstrukcja na znanych i akceptowanych zasadach.

Sława Chińskiego Muzeum Dunna nie przetrwała jego właściciela, a „dziesięć tysięcy chińskich rzeczy” rozproszyło się po świecie. Jako zbiór dydaktyczny, szybko pozyskany praktycznie w jednym miejscu przez jednego człowieka, wpisywał się on w poczet nierzadko efemerycznych, dziewiętnastowiecznych kolekcji o naukowo-poznawczym charakterze. Tymczasem zbiór wilanowski, w którym obecne były zarówno rzeczy chińskie, jak i naśladownictwa, choć również nastawiony na zebranie różnorodnych i zadziwiających kuriozów, budowany był od pokoleń na bazie rzeczywiście dzieł sztuki, jako forma artystokra-tycznego kolekcjonerstwa.

¹⁴⁹ Langdon 1842.

7.2.2. „Nowe pokoje chińskie” w lewym skrzydle pałacu za Aleksandry Augustowej Potockiej

Kolekcjonerska działalność spadkobierców Stanisława Kostki Potockiego – syna i wnuka – spowodowała, że ten podziwiany i wciąż atrakcyjny zbiór chińszczyzny rozrósł się, przekraczając wyznaczone mu początkowo granice. Na przełomie 1881/1882 r. Aleksandra z Potockich, wdowa po wnuku Potockiego, Augustcie, podjęła przebudowę pomieszczeń na piętrze południowego skrzydła pałacu, decydując się utworzyć tam nowe „Pokoje chińskie”. Aleksandra Augustowa Potocka wcale nieprzypadkowo wybrała tę lokalizację, adaptując na cele powiększonej ekspozycji dawny Apartament Wojewody, niegdyś wypełniony ulubionymi przez Stanisława Kostkę chińskimi przedmiotami i meblami. „Pokój z figurami hińskimi” nazywano już w czasach Augustostwa Potockich „Salonem w guście chińskim”, natomiast „Pokój oboczny” (dawny „pokój stołowy”) przemianowano na „Pokój akwarelowy”, a gabinet Potockiego stał się „Pokojem chińskim z alkową”. Pomieszczenia te były wykorzystywane za czasów Branickich jako mieszkalne, bądź gościnne. Po interwencjach w ostatniej ćwierci XIX w. dawna sypialnia Stanisława Kostki Potockiego i przylegający do niej pokój „z figurami hińskimi” (określany w dziewiętnastowiecznych inwentarzach jako „Pokój w guście chińskim”) zmieniły swój charakter i nazwę. Jako nowe „Pokoje myśliwskie” otrzymały typowy dla drugiej połowy XIX w. wystrój z pokrywającym ściany i sufit mazerunkiem imitującym boazerię¹⁵⁰.

Pierwszym z pomieszczeń tej nowej *suite chinoise* był „Pokój akwarelowy”, którego nazwę zaczerpnięto od dekoracji, na którą składał się zespół sześciu pejzaży chińskich ze scenami rodzajowymi. Jako czysto rzemieślnicza produkcja kultywująca epigońską tradycję malarstwa akademickiego, udoskonalonego za dynastii Song (960–1279) reprezentowały one tzw. styl „niebiesko-zielony”, charakterystyczny dla malarstwa pejzażowego. Interesujący wydaje się fakt, że trzy spośród tych malowideł są wykonane tuszem i farbami wodnymi na kilkuwarstwowym papierze ryżowym, zgodnie z chińską technologią, trzy zaś pozostałe to akwarele na podłożu kartonowym¹⁵¹. Trzy malowidła noszą ślady zgięcia w połowie szerokości, co mogłoby sugerować przywiezienie tych obrazów z Chin w tekach, wraz z innymi towarami eksportowanymi do Europy. Pozostałe nie mają takich śladów. Ich kolorystyka i styl zauważalnie odbiegają od chińskich oryginałów, co skłania do szukania ich rodowodu w Europie¹⁵². Malowidła

¹⁵⁰ Fijałkowski 1986b, s. 163.

¹⁵¹ Konserwacja tych obrazów w Bibliotece Narodowej w Warszawie (w latach 1992–1993) pozwoliła ustalić różnice między nimi, niezauważalne przy dotychczasowym sposobie ekspozycji, jako że stanowiły stały element ściennych *panneaux*.

¹⁵² Zespół ten został opublikowany przez autorkę w: kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 33, kat. 29–34.

chińskie prezentują średni poziom i są przykładem typowej produkcji rzemieślniczej. Takie właśnie, na ogół mierne przykłady malarstwa chińskiego trafiły jako pierwsze do Europy i znajdowały uznanie w oczach odbiorców w XVIII stuleciu. W charakterystycznym dla europejskiego kolekcjonerstwa szeroko pojętej „chińszczyzny” wilanowskim zbiorze, oprócz znakomitych i rzadkich przykładów, omówionych w rozdziale 5.4. występują także przykłady zdecydowanie słabego poziomu produkcji, a nawet nieudolne europejskie naśladownictwa chińskich malowideł. Paradoksalnie, te właśnie nie silące się na oryginalność obrazy, pozbawione jakichkolwiek walorów artystycznych, zazwyczaj zdobyły wnętrza „w guście chińskim”, oglądane bardziej jako tło barwnej egzotycznej maskarady, aniżeli jako samodzielne nośniki pewnych treści. Na ilustracji 92 przedstawiającej dawne wnętrza połączonych gabinetów chińskich w alkierzu północnym na piętrze pałacu, widać na pierwszym planie dekorujące ściany plansze z wprawionymi pseudo-chińskimi malowidłami, pokryte tyleż barwną, co nieudolną imitacją chińskich motywów ornamentalnych i liternictwa¹⁵³, sąsiadujące ze znakomitym zespołem *Pięknych dam* (zob. rozdział 5.4.).

Ściany i sufit „Pokoju akwarelowego” zostały ozdobione jednolitą dekoracją imitującą orzechową boazerię (il. 140). Podziały ramowe ścian i sufitu wyznaczone zostały drewnianymi listwami. Na ścianach listwy te ujmują pola dekorowane chińskimi i pseudochińskimi akwarelami, alternowanymi wąskimi panneaux z malowanymi współcześnie z powstaniem gabinetu motywami kandelabrowymi w typie „pompejańskich” dekoracji Vincenza Brenny, choć stylizowanych całkowicie w duchu chińskim (il. 138). Płaski sufit podzielony został na geometryczne pola dekoracji imitujących drewnianą boazerię (mazerunki) oraz malowidła trawstujące „pompejańskie” geometryczne dekoracje ramowe, w których motywy antykizowane zastąpił „chinizujący” meander (il. 139). Dekorację ścian uzupełniają rezerwy zdobione pseudoorientalnymi kwiatami i skądinąd wyjątkowo rażące pseudochińskie liternictwo. Gabinet ten stanowi syntezę dekoracji klasycystycznych chinoiserii w typie Jana Bogumiła Plerscha i Vincenza Brenny, oraz świadomą kontynuację rozwiązań znanych z chińskich pokoi Stanisława Kostki Potockiego w korpusie głównym pałacu. To, co jednak zdeterminowało estetykę tych pomieszczeń, bliską wystrojowi rozpowszechnionych w drugiej połowie XIX w. palarni i pokoi myśliwskich, to ciężki, „męski” gust i pewien rys produkcji mechanicznej, czy wręcz przemysłowej, minoderia efektów osiągniętych tanimi środkami. Powstało więc wnętrza mało wyrafinowane i niespójne, typowe zresztą dla czasu upadku sztuki stosowanej w Europie, choć w oczywisty sposób kontynuujące ideę

¹⁵³ Te dość duże panneaux zachowały się w zadziwiająco dobrym stanie, czego nie można powiedzieć o delikatniejszych chińskich gwaszach i drzeworytach, niewłaściwie konserwowanych (płócienny dublaż) w drugiej połowie ubiegłego wieku.

chińskiego muzeum Stanisława Kostki Potockiego. W przeciwieństwie do wnętrza Apartamentu Chińskiego stworzonych przez tego ostatniego, „nowe pokoje chińskie” nie pełniły funkcji ekspozycyjnych, ale stały się naturalnym rozszerzeniem przestrzeni mieszkalnej właścicieli.

Podobną zasadę dekoracji zachowano w dawnym gabinecie Potockiego przekształconym na „Pokój chiński z alkową” (il. LXV). Tu także tło dekoracji ornamentalno-figuralnych stanowi malowana imitacja boazerii. Sam pokój chiński dekorują europejskie, maszynowej produkcji tapety ujęte w dekoracyjne obramienia snycerskie z profilowanej listwy o załamującym się meandrycznie przebiegu, na kształt ażurowych dekoracji chińskich mebli bambusowych (tak licznie wypełniających Apartament Chiński). Pośrodku każdego z pól dekorowanych tapetą o czarnym tle, zdobioną gęstym, powtarzalnym motywem grup figuralnych z Chińczykami i fantazyjnej roślinności, umieszczono rezerwę o wykroju uskokowo załamanym, w której zawieszono konsolę przeznaczoną do ekspozycji chińskiej porcelany (il. LXI). Ścianę przepierzenia oddzielającą gabinet od alkowy dzielą pozorne, głębokie płyciny zwieńczone stylizowanymi na chińskie maskaronami, a wieńczy ją wąski, malowany fryz z motywem pseudochińskich liter (il. LXVI). Nad nim biegnie profilowany gzyms z rytmicznie umieszczonymi konsolami dekorowanymi chinizującymi hermami o ptasich głowach i skrzydłach (il. LXII). W narożach ościeży umieszczono snycerskie stylizowane kratownice z motywami barwnych, uskrzydłonych smoków. Pomieszczenie jest nakryte bogatym, polichromowanym stropem kasetonowym, w którego wgłębieniach umieszczono naprzemiennie malowane motywy smoka i feniksa, wpisane w koło, z którego rozchodzą się promieniście geometryczne dekoracje chińskie (il. LXI i LXIV). Ściany samej alkowy dekorowane są równie efektowną czerwoną tapetą z bogatą, figuralno-roślinną dekoracją złotą i niebieską. Płaski strop alkowy zdobią mazerunki i geometryczne pola linearnej dekoracji.

Można to pomieszczenie uznać za swoisty hołd złożony twórcom saskiego Gabinetu Chińskiego, gdyż autorzy dekoracji snycerskich przywołali tutaj formy smoków i fantastycznych ptaków znanych z realizacji w gabinecie na parterze. Połyskliwa, jaskrawa, niemal opalizująca barwa dekoracji snycerskich znajduje analogie w malowanej dekoracji osiemnastowiecznego angielskiego biurka z nadstawką, odnotowanego w inwentarzu z 1867 r. w Apartamencie Chińskim, wyżej opisanego (il. 77). Geometryczne dekoracje na suficie i kasetonowym stropie powtarzają te, znajdujące się na drewnianym sklepieniu altany chińskiej w ogrodzie i w niezachowanych dekoracjach Apartamentu Chińskiego Stanisława Kostki Potockiego. Wspólnego rodowodu zastosowanych tutaj form należy szukać we wnętrzach południowych galerii Królewskiego Pawilonu w Brighton, dekorowanych przez Fredericka Crace'a i Roberta Jonesa. Nawet jeśli spadkobiercy założyciela wilanowskiego muzeum nie widzieli ich *in situ*, to znać mogli ten typ

dekoracji z niezwykle modnego albumu akwatintowych widoków wnętrz słynnego pawilonu, autorstwa Johna Nasha, wydanego w roku 1827¹⁵⁴. Wcześniej, bo już od 1815 r., w Londynie ukazywały się pojedyncze plansze upamiętniające niezwykle pałac księcia regenta (niektóre z nich weszły później do albumu). Ilustracja LXVI przedstawia najbardziej chyba bajeczne z brightonowskich wnętrz – Salon Bankietowy o zadziwiających efektach dekoracyjnych, którego wnętrze kopuły lśni blaskiem tysięcy płytek z macicy perłowej, a z sufitu zwisają ogromne, pełnoplastyczne i wielobarwne smoki. Właśnie te fantastyczne stworzenia są charakterystycznym elementem dziewiętnastowiecznej angielskiej *chinoiserie*, wspólnym dla inspirującej się indyjskimi i chińskimi motywami dekoracji z Brighton. Nieporównanie skromniejszy i kameralny wymiar wilanowskich pokoi chińskich nie pozwala tutaj na jakiegokolwiek porównanie, aczkolwiek nie pozostawia złudzeń, co do intencji projektodawców.

Dziś dawny apartament Aleksandry Augustowej Potockiej znów pełen jest „chińszczyzny”. Pokoje te przeszły gruntowną renowację, powróciwszy do swej poprzedniej funkcji ekspozycyjnej z czasów powojennych. Ich nowa aranżacja nawiązuje bezpośrednio do bajecznej atmosfery pełnego „chińskich cudowności” Apartamentu Chińskiego z korpusu głównego pałacu, włącznie z elementami jego pierwotnego wyposażenia i powtórzeniem układu rozdysponowanych za Stanisławostwa Potockich mebli.

Kontynuując w pewnym sensie modę na chińszczyznę, Aleksandra Augustowa Potocka w kilka lat po przeprowadzonych robotach na piętrze prawego skrzydła zdecydowała o przemalowaniu stropów w pokojach Apartamentu Chińskiego w korpusie głównym pałacu. Dekorację tę wykonał w październiku 1884 r. pochodzący z Krakowa malarz, restaurator i kolekcjoner Antoni Strzałecki, wspomagany przez znanych z sygnatur umieszczonych na plafonie: W. Sawinicza, A. Spilczyńskiego i B. Krzyżanowskiego. Ingerencja ta wzbudziła od razu wiele kontrowersji. Widocznie próba ujednoczenia charakteru dekoracji pomieszczenia nie powiodła się, gdyż opis Wiktora Czajewskiego stanowi miazdzącą krytykę tego eksperymentu: „Pokój ten jest sklepiony półkolisto i umalowany dosyć niezręcznie przez Antoniego Strzałeckiego w kształcie parasola; po rogach umieszczono cztery smoki i inne chińskie ozdoby. Mimo to, że p. Strzałecki miał wiele wzorów, ani kolorytu, ani rysunku nie umiał zachować”¹⁵⁵ (il. 100). Działalność Strzałeckiego w Wilanowie jest jednym z wielu smutnych przykładów abuzywnej praktyki konserwatorskiej, powszechnej w dziewiętnastym wieku¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Nash 1827.

¹⁵⁵ Czajewski 1894 (2 wyd.), s. 94. Fragmenty tych usuniętych malowideł, z sygnaturami i datą roczną 1894 reprodukuje: Fijałkowski 1986b, s. 167, il. 172, 173.

¹⁵⁶ W latach 1885–1888 Antoni Strzałecki przeprowadził m.in. „konserwację” fresków Walentego Żebrowskiego w warszawskim kościele św. Anny, przemalowując je farbami klejowymi,

Opisane Pokoje Chińskie lewego skrzydła pałacu są dziś jedynymi zachowanymi w Wilanowie dziewiętnastowiecznymi wnętrzami w typie *chinoiserie*. Bogate polichromie kasetonowych stropów z wyobrażeniami smoków, feniksów i maszkaronów, drewniane gzymsy ze smokami, wykorzystanie luksusowych tapet z motywami chińskimi o bardzo żywej kolorystyce oraz wspomniana „akwarelowa” dekoracja krajobrazowa, przy jednoczesnym potraktowaniu wnętrz jako przestrzeni mieszkalnej wypełnionej dalekowschodnią porcelaną, meblami i tkaninami – wszystko to przywołuje klimat nie tylko chińskiego muzeum Potockich, ale i wcześniejszych wnętrz o orientalnej inspiracji. Owo hołdowanie chińskiej modzie przez każde pokolenie gospodarzy rezydencji wilanowskiej jest świadectwem nie tylko ciągłości tradycji, ale i uniwersalności formuły egzotycznej baśni.

wprowadzając także zmiany w układach, kształtach i formach obrazów, motywów dekoracyjnych oraz kolorystyce. Później jeszcze, bracia Antoni i Jan Strzałeccy, w analogiczny sposób odnowili w kaplicy św. Władysława w tym samym kościele wszystkie malowidła (1904–1905), zob.: Witwińska 1972, s. 53, *passim*; Kaczmarzyk 1984.

ANEKS 4

4.1. Warszawa, AGAD, Anteriora 298, s. 38, niedatowany spis wyszczególniający ilości i krótką charakterystykę „rzeczy chińskich”, sporządzony zapewne przez Aleksandra Potockiego¹⁵⁷:

„[tout ce qui est marqué *très rare* ne se trouve pas chez Denon [?]

- 1 tableau chinois peint sur verre – *très rare*
- 1 petit tiroir chinois avec un rouleau de bambou
- 1 porte chapeau – *très rare*
- 1 lampe de mosqué
- 1 vase indien
- 2 petites figures en bronze chinois
- 1 petits gobelet en bois de Cèdre – *très rare*
- 1 regle de marbre
- 1 petit cabaret et 2 tasses en lacs
- 2 assiettes et 2 gobelets en bambou
- 1 petit cabaret en bois de la chine – *très rare*
- 1 paire de pantoufle chinoise
- 1 boîte de la Chine
- 1 coffre en Burgos
- 1 une boite ronde en Burgos
- 1 un Chapeau chinoise
- Tout cela 55 # il y en à 5. i Maman [...]
- Toutes sortes de choses en nacre, pour Maman 7#.”.

¹⁵⁷ Zachowana oryginalna pisownia.

4.2. Opis pokoiów chińskich z „Albumu willanowskiego”, Skimborowicz, Gerson.

123



Ryt. W. Gerson

Ryt. Dejacque

Ozdoba z nad drzwi prowadzących na taras z gabinetu Królowej
Maryi Kazimiery.

POKOIKI CHIŃSKIE

oraz ze szkłem i porcelanami różnemi, majoliką, emalie.



bok biblioteki polskiej, są pokoje tak zwane chińskie, oznaczone na planie liczbami, 24, 25, 26, 27 i 28. Numera zaś 29 i 30, obejmują szkła i porcelany różne.

Wejście przez niewielki przedsionek tak do pokoiów chińskich, jak i do jednego ze skrzydeł biblioteki, nazywało się mogących właściwiej *szczytami* (taką przynajmniej nazwę nosiły podobne korytarze w Bibliotece publicznej a dzisiejszej uniwersyteckiej, zapchnięte małemi plecionkami sprzętami, na ścianach zaś obrazami. Te malowidła szkoły angielskiej, holenderskiej i flamandzkiej, wyobrażają po większej części kwiaty, owoce, ptaki lub inne zwierzęta.

Małe drzwi kratowe z prawej strony wiodły do skarbów naukowych. Z lewej zaś strony wchodzi się do zbiorów bogato wystawiających sprzęty, ubiory, przedmioty nawet zbytku, jak porcelany w ogromnych okazach i t. p. rzeczy chińskie.



Porcelana chińska
z Biblioteki w Wilnie.

Już - to chińszczyzna z dawien-dawna była na dobie w Willanowie.

Na dole w pokojach królewskich, spotykamy gabinetek chiński, którego wnętrze z widokiem na gabinetek Jana III daliśmy podług rysunku Maszyńskiego.

W najdawniejszym inwentarzu znajduje się już wzmianka o parawanie chińskim. Ale to niezliczone mnóstwo większych i mniejszych przedmiotów, z których można w części poznać obyczaje i zwyczaje państwa niebieskiego na ziemi azyatyckiej, zebrane było przez Stanisława Potockiego, któremu Jan, bawiący na wycieczce naukowej, najwięcej zapewne przysporzył zasobów.

Z sianeczki wstępnej, wyklejonej jak inne pokoiiki, papierami chińskimi z wyobrażeniami krajen wystawiającemi, oraz opatrzonej latarnią i taflami na szkło, równym już sposobem niedawno sporządzonemi, wchodzi się do pokoju większego. Tu w oczy uderza porcelana chińska a małe okienka czterodzielne, jeszcze się mniejszemi wydają w porównaniu z ogromnemi okazami ceramiką azyatyckiej. Zważając jak już dawno państwo

niebieskie słynie swými wyrobami, na których wprawdzie sztuka malowań w niemowlęctwie wcale nierosnącém zostaje, przychodzi nieraz zawstydzić się nam, Europejczykom, mającym zawsze w ustach i na piśmie gotowe do przechwiałki słowa cywilizacyi i postępu!

W tymże pokoju. Jednym z najciekawszych, stoją dwie szafy z szufladami z woniącego drzewa, w rodzaju naszych kommod, a raczej biurka, z setnemi schowankami, przegródkami, i tym podobnemi figlikami. Patrząc na to, przyznać musimy, że wiele pomysłów i dowcipów wschodnich naśladowujemy.

Na stołach widzimy figury z porcelany, figurki z kamienia i rozmaite drobnostki, podobne do tych, jakimiśmy oczy nasze zwykły się napawać w sklepach galanteryjnych.

W drugiej izdebce spotykamy misternego wykończenia szachy z kości słoniowej, gdzie znowu niejednego zadziwia figielek wypuszczenia kulek ruchomych w wydrążeniu na pozór nigdzie nie spajane, czyli wyrabiane z jednej sztuki materiału. Wzory świętyń, oryginalne dzwonki, parasole i bawidelka w kształcie chatek rozbiieranych zatrzymują oko niejednego widza.

W dalszych pokojach znajduje się to wszystko niemal, co do umeblowania mieszkań niezbędne. Łóżko z przyborami do wypoczynku potrzebnymi, kanapy i kanapki, stoly i stolki, parawany i parawaniki, naczynia i naczynka, figury kłaniające się głową i figurki, rzeczy gotowalnicze, grzebienie i t. p. przyrządy toaletowe, pantofle; trzewiki, szlafroki, z których jeden nabyty niedawno na wystawie paryżkiej, narzędzia do opędzania much, i t. d. i t. d.

Jeden z pokojów mieści w sobie wielkie mnóstwo drobiazgowych galanteryjnych — oraz nadzwyczaj bogate w odmiany przyrządy herbaciane. Szeręgi imbryków, większych i mniejszych, tac i tacek, cukiernic i cukierniczek, talerzy i talerzyków, filiżanek i filiżaneczek, pudełek i szkatuleczek emaljowanych na miedzi, zwierciadeł i lusterek, naśladowań zwierząt i t. p. rzeczy.

Pomiędzy wymienionemi tutaj wyrobami zasługują na szczegółową wzmiankę następane przedmioty:

Małe naczynko do balsamów, w kształcie strusia z piskletami, ze srebra, gdzieś niegdzie wyzłocane. Wyrób filigranowy.

Wazonik srebrny, filigranową robotą na tle złocionem, ozdobiony główkami lwów, w których są kółka służące za ucha. Dwa wystawione tu

124



krajobrazy z emalii, wyrabiane są z wielką sztuką tak, że każdy kolor, obwiedziony paskiem wążkiem metalu, w którym się rozpościera jakby w korytku. Dla tego ten rodzaj emalii, wymagający wielkiej cierpliwości, zowie się we Francyi „email cloisonné”, (emalią obwódkową) i znany już był w XIII wieku w Europie.

Nalewka na misce o trzech nóżkach, w kształcie muszli; obie emaljowane w paski różnobarwne na miedzi, zdobne kwiatkami. W nalewce opatrzonej uchem, kontremalja koloru białego. Wysokość nalewki 0,265 m. Długość misy 0,385 m. szerokość zaś 0,275 m.

Tacka na tle białem, emaljowana w kwiaty różnobarwne, z końcami ostrymi w kształcie podłużnej gwiazdy. Długość 0,367 m. szerokość 0,284 m. głębokość 0,031 m.

Flasza z misą emaljowaną na miedzi w białe i kolorowe kwiaty, zagłębiane w tle szafirowem, zdobnem kręskami złotemi. Wysokość flaszki wewnątrz jasno-seledynowo-emaljowanej 0,280 m. średnica misy z podobną emalją 0,340 m. głębokość 0,092 m.

Cybuch do palenia opium (Szibuk) na miedzi emaljowany w kwiaty białe na tle szafirowem, jakby stanowił całość z poprzedzającą flaszą i misą. Końce oprawne są w białe chalcedony. Długość 0,455 m. grubość 0,028 m.

Niektóre z tutejszych naczyń porcelanowych chińskich i japońskich, znacznie przechodzą wielkością swą okazy podobne znajdujące się w pałacu japońskim w Berlinie i w innych zbiorach zagranicznych.

Wychodząc z tej chińszczyzny, mamy jeszcze dwa ostatnie pokoiki poświęcone na zbiory porcelany saskiej, szkła i wyroby z porcelany bez polewy (biscuits). Na planie oznacz. liczb. 29 i 30.

Czasów Saskich, które po świetnych Sobieskiego zwycięztwach nastąpiły, smutną pamiętkę i wyraźne odbicie widzimy tu w puharach, olbrzymiej wielkości, spełnianych niegdyś duszkiem, i sprwadających na ten okres miano opilstwa. Niektóre z nich mają przedziły na trzy części, jakby oznakę pozwolenia, że za trzema razami można wielki wychylić puhar.

Na bardzo wielu z nich są herby tylko polskie, jak na puharze z roku 1697. na innych zaś herby polskie w połączeniu z Saskimi. Iata, oraz głoski:

8. „Już to chińszczyzna z dawien dawna była na dobie w Willanowie...”¹

Powyższe słowa Skimborowicza zawarte w przewodniku po Wilanowie i pałacowych kolekcjach mogą być kwintesencją wszelkich rozważań dotyczących obecności mody chińskiej w tej rezydencji najprzedniejszych rodów Rzeczypospolitej. Wielką rzadkością, a zarazem wartością samą w sobie jest właśnie owa stała obecność tej mody w każdym pokoleniu właścicieli. Był to zbiór bezustannie powiększany, z rozmachem eksponowany, podlegający niekiedy najdziwniejszym „upiększeniom” i przekształceniom, wędrujący pomiędzy siedzibami właścicieli, a zarazem w całości nierozłącznie związany z losem pałacu. Jako pewnego rodzaju arystokratyczne hobby, gromadzenie „chińszczyzny” właściciele Wilanowa pojmowali bardziej jako zbieractwo, mianem kolekcji obdarzali zaś obrazy mistrzów włoskich i francuskich, potem małych mistrzów holenderskich, rzeźbę i wazy antyczne.

Dzieje wilanowskich *chinoiseries* zostały ujęte w zamierzeniu autorki jako wszechstronne studium z historii wnętrza i kolekcjonerstwa, uwzględniające szeroko rozumiany europejski kontekst artystycznej mody, rekonstruuje program dekoracji, odczytuje ich treści znaczeniowe i funkcję. Książka dąży do ukazania w nowym świetle zagadnienia chinoiserii wilanowskich i przyznania im miana zjawiska unikatowego w Europie, zarówno jeśli chodzi o nadzwyczajną, dwustuletnią ciągłość zainteresowań chińszczyzną w jednej rezydencji, jak i wybitną rangę artystyczną siedemnasto- i osiemnastowiecznych realizacji. Wilanowskie *chinoiseries*, stanowiące najwyższy wyraz artystycznego egzotyizmu w Polsce, pozwalają prześledzić, jakich treści szukała każda z epok, odwołując się do wyobrażeń rodem z cudownej krainy Cathay.

¹ Skimborowicz, Gerson 1877, zob. Aneks 4.2., s. 318.

Temat *chinoiserie* dotąd traktowany był w polskiej historii sztuki marginalnie i powierzchownie, co wynika zarówno z postrzegania go jako zjawiska o drugorzędnym charakterze, jak i z respektu, jaki budzi przy bliższym badaniu jego hermetyczność (często wymagająca wiedzy wykraczającej poza standardowy kanon sztuki europejskiej). W kontekście prezentowanej pracy oczywista wydaje się potrzeba i doniosłość tych badań, zwłaszcza, że jak starano się wykazać, polskie *chinoiseries* mają rangę zjawisk istotnych w dziejach tej mody europejskiej.

W książce po raz pierwszy w literaturze polskiej przedstawiono zarys problematyki europejskiej *chinoiserie*, napisany z wykorzystaniem niezwykle już bogatej literatury tematu. Wstęp o charakterze encyklopedycznym przedstawia zakres badań tego zagadnienia, będąc jednocześnie wskazówką metodologiczną. Po raz pierwszy także dokonano syntezy pojęcia *chinoiserie*, zaproponowano jego typologię i ramy czasowe w ujęciu krytycznym. Tak nakreślone uwagi wprowadzające stanowią tło szczegółowych rozważań ujętych chronologicznie, w sposób odpowiadający różnym formułom zmieniającej się mody chińskiej w Europie.

Próba rekonstrukcji chińskiego gabinetu Jana III Sobieskiego jest pionierskim studium prowadzonym od podstaw. Wykorzystuje znane z przekazów ikonograficznych, bądź też zachowane analogie, a w zasadniczej części opiera się na szczegółowej interpretacji źródeł, nie ograniczając się przy tym do samego wyposażenia tego pomieszczenia. Jeśli chodzi o gabinet z czasów Augusta II Sasa, to prezentowane rezultaty badawcze są owocem wieloletniej pracy autorki, prowadzonej równoległe do badań Moniki Kopplin, w istotnych miejscach je weryfikując i gruntownie uzupełniając (w zakresie typologii wczesnych gabinetów chińskich oraz ikonografii plafonu wilanowskiego Lackkabinetu). Należy nadmienić, iż Monika Kopplin specjalizuje się w badaniach nad laką dalekowschodnią i jej europejskimi imitacjami, nie podnosząc raczej w swych publikacjach zagadnień z historii wnętrz w typie *chinoiserie*, ich treści ideowych i estetyki. Przy analizie *chinoiseries* w XVIII w. po śmierci Wettyna podjęto kwestię nie badanych dotąd aspektów chińskiej mody w Wilanowie, takich jak artystyczna proveniencja tapet o motywach chińskich, proponując także interpretację zapisów inwentarzowych. Rozdział poświęcony *chinoiseries* w czasach Stanisława Kostki Potockiego jest wynikiem badań autorki (znacznie poszerzonym w stosunku do opublikowanych przez nią wcześniej ustaleń), gdzie oprócz odczytania i zinterpretowania źródeł dokonano analizy poglądów na sztukę chińską i specyfiki kolekcjonerstwa Potockiego, wskazując przy okazji na nowatorski, dydaktyczny charakter formowanego przezeń zbioru. Późniejsze, dziewiętnastowieczne *chinoiseries*, nie mające dotąd żadnego opracowania, zostały zbadane w oparciu o zachowane inwentarze. Krótkie omówienie „nowych pokoi chińskich” z czasów Aleksandry Augustowej Potockiej jest pierwszą próbą analizy formy i stylu tych wnętrz, z wykazaniem ich bezpośredniego angielskiego rodowodu. Należy podkreślić, że w każdym przypadku

analizowane zapisy źródłowe były konfrontowane z obecnym stanem zachowania wilanowskiej kolekcji, dając autorce podstawę do identyfikacji poszczególnych obiektów.

Pozycja niniejsza, w żadnej mierze nie roszczęć sobie praw do zamknięcia tematu, wskazuje kierunki dalszych badań. Na szczegółową analizę z pewnością zasługują tak licznie zachowane, mimo wielu strat, w zbiorach wilanowskich dalekowschodnie dzieła sztuki i rzemiosła artystycznego. Istna ich plejada, przy szerokim spektrum wartości artystycznej (od prawdziwych dzieł sztuki do niekiedy prawdziwych dziwactw) jest żywym i cennym świadectwem meandrów gustu właścicieli. Ujmujące je dotąd dość wybiórczo publikacje są już dziś niewystarczające, a same obiekty powinny zostać odnotowane w katalogu rozumowanym. Przy czym na osobne opracowanie o charakterze monograficznym zasługuje zespół unikatowych, wczesnych gwaszy i malowideł chińskich. Podobnie, do priorytetów badawczych należeć winno opracowanie katalogu obejmującego całość wilanowskich *chinoiseries*. Z pewnością na naukowy komentarz będą zasługiwać przeprowadzone niedawno prace konserwatorsko-restauratorskie w „pokojach chińskich” z drugiej połowy XIX w., w roku 2008 po długiej przerwie ponownie udostępnionych zwiedzającym w nowej aranżacji (ekspozycja uhonorowana Grand Prix w konkursie Wydarzenie Muzealne Roku – Sybilla 2007). W następnej kolejności mają zostać podjęte szczegółowe badania konserwatorskie Chińskiego Gabinetu saskiego, które być może przyniosą bardziej precyzyjne ustalenia co do technologii i datowania wszystkich zastosowanych tam dekoracji, a także co do autorstwa malowidła plafonowego.

9. Summary

The aim of this book is to analyse and interpret the interior decor and works of art of the chinoiserie type existing in the collections of the Wilanow Palace, a royal residence situated on the outskirts of Warsaw. To this end, a comprehensive study covering the period from the end of the seventeenth century to the last quarter of the nineteenth century is undertaken basing on preserved art objects, iconographic materials and sources. It was the author's intention to reconstruct a model form of this imposing centuries old complex which gradually developed from the palace in Wilanow erected in 1677–1696 as a summer place for King John III Sobieski. By far, on the European stage it is a unique example of a residence where the dwellers' interest in chinoiserie persisted for over 200 years regardless of fashion or owner. The analysis presents the results of cutting edge research methods applied, in particular such which attempt to grasp the whole phenomenon of chinoiserie in its multidimensional aspect: as a mode, decoration type, an expression of taste and way of life, not to mention the creative setting for art collections. From this point, the monograph of the Wilanow chinoiseries enters into a discussion of the reception of this type of decoration in Poland and of its European context.

The author's attempt to outline the history of the Wilanow chinoiseries translates into a detailed study of interior decoration and art collecting which takes into consideration the European background of artistic vogue in its broad sense, reconstructs the decoration programme and defines its contents and function. All in all, the work endeavours to shed new light on the Wilanow chinoiseries and to acknowledge duly their significance as an unparalleled phenomenon in Europe, a prominence gained by virtue of both the exceptional unrelenting commitment to chinoiserie in a single residence and the outstanding

17th and 18th century works of art it generated. The rank the Wilanow chinoiseries occupy in the history of European fashion is unquestionable and, in Poland, they represent the highest artistic expression of the exotic.

Up to now, in Polish art history chinoiserie has been addressed in a marginal and superficial manner. The present work is the first in Polish literature to outline the problem of European chinoiserie, drawing on the extensive literature in the field. In the introduction, which is specifically encyclopedic in nature, the scope of relevant studies is put forward, thus suggesting the methodology to be employed. Also, a synthesis of the notion of chinoiserie has been made and its typology and time frame have been proposed. Such introductory remarks form the background to detailed considerations presented in chronological order and corresponding to different formulas of the changing Chinese vogue in Europe.

The chapter devoted to the reconstruction of the non-existent Chinese Closet of King John III Sobieski is the result of pioneer research carried out starting from the very beginning. The study is based on iconographic sources and on analogies preserved in other collections, while its core is founded on an in-depth interpretation of sources (inventories and lists of royal possessions dated 1696, following the king's death) and is not restricted to the furnishings of the closet. The small but refined Chinese Closet lined with white Chinese silk embroidered with flowers, birds and Chinese persons, gilded and filled with porcelain, Japanese lacquer cabinets and an amazingly large variety of cases and boxes of the *coromandel*, *makie* and *namban* type was a fashionable creation relating to current French projects and reaching far beyond the bounds of the stereotype cabinet of curiosities. Following the decorative trends de rigueur at the time, paintings representing mythological and genre scenes were hung on the walls and were described, among others, in the inventory as "Lavinia Fontana and Van Dyck painting". It is Sobieski's lifelong personal interest in China, for both political reasons and his passion for learning¹, which gave rise to the Chinese Closet as early as in 1681, that is, during the period of the second intensive expansion of the Wilanow residence. The monarch's bent for collecting orientalia was reflected in the selection of rare and valuable lacquer and porcelain objects, some having opulent gilt-bronze mount and bedecked with precious stones. In addition, the royal collection could boast Chinese paintings, embroideries, wall

¹ In the eighties of the 17th century John III Sobieski became honorary member of the Venetian Accademia Cosmografica degli Argonauti, which is considered to be the first geographic society in the world. The preserved correspondence of the king is a testimony to his competence in geography. The pride of the king's possessions was a remarkably valuable map of the eastern territories of Siberia with the marked overland route to China, an acquisition from the Russian envoy. Numerous European courts and many an agent across the world set off in quest of this road; even Louis XIV is believed to have known about it.

paintings as well as popular occasional prints commemorating the Siamese ambassadors' visit to Versailles in 1686. After the king's death, his sons came into their inheritance. Being opposed to the purchase of the palace by the newly-elected king, August (descended from the Saxe Wettin dynasty and whose election spoiled the chance of John III's eldest son, Jacob, of succeeding to the Polish crown), the sons sell the ruined property to a friend of the Sobieski family, Elisabeth, the wife of hetman Sieniawski (1720). Eventually, her daughter, Maria Zofia Czartoryska, inherits the palace and, by virtue of a contract concluded in 1730, leases the residence and the estate to King August II Wettin, only too eager to own and occupy since 1709 (when he regained the Polish crown he had lost following wars with Stanislas Leszczyński, pretender to the throne, backed by Sweden and France) the residence of his eminent predecessor to the throne. And, in spite of the fact that under the terms of the agreement no alterations to the palace are permitted, the king, assisted by court artists from Dresden, transforms and decorates the premises after the fashion of the day. Unfortunately, the king's premature death cut short his nearly three-year residence in the palace, the place where he rejoiced in his "ganz neu reparierten und herrlich ausmeublierten Lust-Schloss Villanova"². His Majesty's Chinese Cabinet, which evolved over the years from the Sobieski closet, featured such decorations as refined wall panneaux, imitations of Japanese lacquer *nashiji* executed by the court cabinet maker (or "Court Japanner" according to the inventory of the time), Martin Schnell, and the illusionistic ceiling painting which was a combination of a quadratura and panorama viewed in true perspective *di sotto in su*. It represented idealised and stylised personifications of the principal religions of the Far East in all its breadth, the work of Johann Samuel Mock. The four figures depicted in the form of pagods in the corners of the plafond represent Buddha, Confucius, a sage (perhaps the personification of Lao-tsy) and the Hindu goddess Sarasvati. They are accompanied by wondrous dragons, turtles, phoenixes and other Chinese symbols. At the king's request, Martin Schnell made a number of lacquer cabinets designed for the decor of Warsaw palace interiors, including Wilanow. To this day, the artist's pair of black japanned cabinets, preserved owing to good fortune, and the writing red japanned cabinet with coloured painting, relief lacquer and gold painting, altered in the nineteenth century, both bearing ownership marks of the royal collection, decorate the palace rooms³. The small and unique Chinese Cabinet of August II Wettin in Wilanow is only evocative of the exotic layout of the Dresden Japanese Palace⁴ and the two symmetric palaces in Pillnitz –

² Marx 1976/77, pp. 53–87.

³ Further on this subject: cf. Kopplin, Kwiatkowska 2005.

⁴ Under construction from 1730.

Wasserpalais and Bergpalais, yet it is an interior full of captivating refined reminiscences. In this splendid room, the artistic medium applied (among many, the widely used *nashiji-urushi* imitation and an exceptionally early example of monumental painting of the chinoiserie type in Europe) as well as excellence of craftsmanship befit a royal residence indeed.

In the mid 18th century, after the death of August II Wettin, chinoiserie in the Wilanow Palace, now owned by the Czartoryski family, took shape in Rococo decorations, fabrics, furniture, porcelain and small interiors. The furniture preserved in the Wilanow collection from this time does not necessarily come from the period furnishings: it is a known fact that the successive owners of the palace, the Potocki family, added to it superb examples of eighteenth-century furniture and porcelain. Unfortunately, the inventories kept by the Czartoryskis did not survive the ravages of World War II. The earliest inventory recovered comes from 1793, the analysis of which has made possible the reconstruction of the late Rococo and sentimental-classicistic interiors of the apartment of Princess Isabella Lubomirska from the Czartoryski family, heiress to the palace and a vast fortune. One of the wealthiest and most celebrated European women of the time, the princess brought back from her travels and imported regularly to her numerous residences art objects and furnishing pieces. In all probability, we can point at the Paris Réveillon manufacture as the supplier of wallpaper with grotesque chinoiserie motifs used to decorate Wilanow in the last 20 years of the 18th century. Lubomirska's trip to England in the years 1787–1788, during which her son-in-law, Stanislas Kostka Potocki, the subsequent master of Wilanow, accompanied her, resulted in transplanting fashionable English chinoiserie ideas on to Polish ground. These materialised in Princess Lubomirska's classicistic Chinese Apartment, in the Lancut Castle, bearing Chinese and Pompeian motifs (1782); moreover, the princess did not fail to house a Turkish Apartment and a separate Pompeian Room in her residence.

The following chapter looks at the chinoiseries of Stanislas Kostka Potocki's time from a broader perspective in comparison with the author's prior published findings⁵. Apart from giving an interpretation of sources, it presents an analysis of Potocki's views on Chinese art and his specific manner of collecting, pointing at the original didactic character of his collection. The resplendent Chinese Apartment forming an enfilade on the palace's upper floor (existent till the fifties of the 20th century), opened by Count Potocki, eclipsed other well-known projects by the founder's innovative approach to the concept of museum exposition and by his extraordinary erudition. Potocki was the author of the first Polish manual of history of art (*O sztuce u dawnych*, Warsaw 1815 – “*On Art of the Ancients*”) which was

⁵ Zaslawska 2000; eadem 2002.

a creative translation of Johann Joachim Winckelmann's work (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) supplemented with chapters on art in China, India and Persia. Potocki, an impeccably educated erudite and collector, a connoisseur and patron of the arts, a member of the Illuminati society, one of the first and most ardent Polish Freemasons, the Grand Master of the Great National Orient of Poland from 1812 on, minister of religions and public enlightenment in the years 1815–1820, settled in Wilanow in 1799 after having purchased the property from his mother-in-law. The extremely colourful Chinese Apartment he created, which exhibited curiosities en masse along with orientalia and artistic crafts, was one of the main tourist attractions of Wilanow in the 19th century and first half of the 20th. Potocki's Chinese museum developed as a unique collection illustrating the author's theses and descriptions of Far East craftwork. The preserved group of unique early Chinese paintings dating back to the late Qienlong period, worthy specimens of Chinese and Japanese ceramics and a large number of early Meissen porcelain with decoration inspired by Far East ornamental motifs – all these command particular attention in the Wilanow collection.

The chapter which discusses the “New Chinese Rooms” set up in the years 1860–1880 in the time of Alexandra Potocka, the widow of August Potocki (the grandson of Stanislas Kostka Potocki), attempts to analyse for the first time the form and style of these interiors, showing their direct English origin reflected in the impact of the projects of the decorators, Frederick Crace and Robert Jones, in Brighton. The latest nineteenth-century Wilanow chinoiseries uninvestigated heretofore were studied basing on the preserved inventories and a thorough formal analysis of the well-preserved enfilade of the private apartment of the founder on the upper floor of the left wing of the palace. Today, these rooms fully restored in 2008 serve as an exposition area where the arrangement and furnishings follow in the tradition of Potocki's time.

The Wilanow collection of chinoiseries is substantial and its importance is acknowledged not only in the history of Polish collecting. Built up over the years, one period after another, and, quite frequently from scratch by the successive owners of the residence, it found expression well beyond the realm of fascination with the Far East. Like the mythical phoenix, the collection relentlessly came back to life after war damage and fires and its growth was spurred by tradition and the passion and preferences of its owners. The fame of the Potocki Wilanow museum, the first museum in Poland, open to the public since 1805, attracted many visitors who, without fail, expressed their admiration for the outstanding exotic collection which completely filled the successively enlarged Chinese Apartment. The Chinese vogue fostered by each generation of the owners of the Wilanow residence testifies not only to continuing tradition but also to the universality of the formula of an exotic fairy tale.

10. Bibliografia

10.1. Źródła

10.1.1. Inwentarze zbiorów wilanowskich (rękopiśmienne i publikowane)

- Regestr 1690** – *Regestr opisania łaźni w zamku żółkiewskim, po odjeździe Króla Jmci na sejm do Warszawy in anno 1690 die 5 januarii*. Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych [dalej cyt.: AGAD], Zbiór Czołowskiego, nr 394 (d. nr 3209), (opublikowany [w:] Gębarowicz 1966b, s. 221–230).
- Revisia skarbcu 1696** – *Revisia skarbcu ś.p. Króla Jmci na zamku warszawskim d[zie] 5 iulij 1696*. Warszawa, AGAD, Zbiór Czołowskiego, nr 394 (d. nr 3209), s. 25–31 (opublikowany [w:] Gębarowicz 1973, s. 157–154).
- Inwentarz 1696** – *Inwentarz generalny kleynotów, sreber, galanterij y ruchomości różnych tudzież obrazów, które się tak w pałacu willanowskim jako też w skarbcach warszawskich Je K. Mci znajdowały [...], odprawiony d. 10 novembris Anno Domini 1696* (opublikowany [w:] Czołowski 1937, s. 29–84; Fijałkowski 1997, s. 160–201).
- Rejestr 1699** – *Rejestr rzeczy niaśniejszego królewicza im. Konstantina, które zostaią w Gdańsku w skarbcu y w Willanowie an. 29 octobris 1699*. Warszawa, AGAD, Archiwum Warszawskie Radziwiłłów, dział X.
- Inwentarz żółkiewski z 1726** – *Inwentarz obicia, obrazów i galanteryj w pokojach w zamku żółkiewskim z 1726 r.* (opublikowany jako: Ludwik Finkel, *Inwentarz zamku żółkiewskiego z r. 1726* [w:] *Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce*, t. 5, s. 44–56, Kraków 1891).
- Inwentarz 1729** – *Inwentarz ogrodu włoskiego willanowskiego, budynku ogrodniczego iako też pomarańczarniej y wszelkich drzew, drzewek, sprzętów i naczyńia wszystkiego w nim znajduiącego się d. 27 junij A. 1729 na gruncie wypisany*. Archiwum XX. Czartoryskich w Krakowie, Archiwum Gospodarcze Czartoryskich, Ew. 419 (opublikowany [w:] Fijałkowski 1997, s. 203–207).
- Inwentarz podhorecki 1729** – *Inwentarz majątności podhoreckiej, pałacu, budynków folwarcznych [...] spisany dnia 20 januarii 1729 anno*. Kraków, Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział na Wawelu, Archiwum Podhoreckie II/66.

- Inwentarz skarbcza żółkiewskiego 1738** – *Registr rzeczy znajdujących się ad praesens w skarbcu żółkiewskim, spisany d. 17 maii 1738*. Warszawa, AGAD, Zbiór Czołowskiego, nr 3209, s. 101–109 (opublikowany [w:] Gębarowicz 1973, s. 164–172).
- Inwentarz żółkiewski z ok. 1740** – *Registr obrazów znajdujących się w zamku żółkiewskim (z ok. 1740)*. Warszawa, AGAD, Zbiór Czołowskiego, nr 3209, s. 133–144 (opublikowany [w:] Gębarowicz 1973, s. 172–190).
- Inwentarz żółkiewski z 1746** – *Registr obrazów w zamku żółkiewskim zostających, Anno 1746 spisany*. Warszawa, AGAD, Zbiór Czołowskiego, nr 3209, s. 111–115 (opublikowany [w:] Gębarowicz 1973, s. 190–195).
- Inwentarz podhorecki 1768** – *Inwentarz obrazów i mebli pałacu w Podhorcach z roku 1768*. Kraków, Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział na Wawelu, Archiwum Podhoreckie II/65 (opublikowany [w:] Ostrowski, Petrus 2001, s. 131–160).
- Inwentarz 1781** – *Inwentarz różnych rzeczy w pałacu J.O. księżny Jeimci Izabelli Lubomirskiej przeciw pałacu JWW Ogińskich kaszt. wil. stojącym znajdujących się, spisany roku 1781*. Warszawa, AGAD, Archiwum Gospodarcze Wilanowskie [dalej cyt.: AGWil.], Anteriora nr 174.
- Inwentarz 1793** – *Inwentarz pałacu wilanowskiego y wszystkich w nim znajdujących meblów obrazów e.t.c. diebus septembris 1793 spisany*. AGAD, AGWil., Zarząd Muz. w Wilanowie nr 166.
- Inwentarz 1795** – *Inventaire général des meubles et des effets mobiliers qui sont dans le château de Varsovie tant dans les appartements qu'occupe Sa Majesté au château de Varsovie que dans les autres logements occupés par ceux à qui Elle les a accordés, fait dans le mois de mars 1795*. Warszawa, AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, nr 185 (opublikowany jako: *Inventaire général des meubles et effets mobiliers qui sont dans le château de Varsovie, fait en mars 1795/ Generalny inwentarz mebli i innych ruchomości znajdujących się w zamku warszawskim, sporządzony w marcu 1795 roku*, oprac. N. Ładyka, Warszawa 1997).
- Inwentarz magazynu mebli 1795** – *Inventaire des effets qui sont dans le garde-meuble de Sa Majesté au château de Varsovie sous l'inspection du Sr Susson fait à Varsovie dans le mois de mars 1795*. Warszawa, AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, nr 187 (opublikowany jako: *Inventaire du garde-meuble du château de Varsovie fait au mois de mars 1795/ Inwentarz magazynu mebli w zamku warszawskim sporządzony w miesiącu marcu 1795 roku* [w:] *Inwentarz 1995*).
- Pamiętnik Interesów** [b.d.] – *Pamiętnik Interesów samego J.O. Stanisława Kostki Potockiego Senatora i Wojewody*, rękopis. AGAD, AGWil., Anteriora nr 302.
- Potocki 1806** [?] – Jan Potocki, *Mémoire sur l'expédition en Chine*, rękopis. Biblioteka Ordynacji Łańcuckiej [b.d.], sygn. 3III/14.
- Inwentarz 1832** – *Inwentarz wszelkich mebli i ozdób pokoiowych w pokojach pałacu wilanowskiego i officynach znajdujących się oraz będących w tymże pałacu na składzie [...] w miesiącu czerwcu 1832 roku spisany*. (Na polecenie Aleksandra Potockiego przez Piotra Kustowskiego pod dozorem murgrabiego pałacu wilanowskiego Macieja Karnowskiego). AGAD, AGWil., Zarząd Muz. w Wilanowie nr 168.
- Inwentarz 1837** – *Inwentarz hinszczyzny to iest mebli, makat, porcenelli, i różnych rzeczy i osobliwości w Pokojach Hińskich pałacu willanowskiego (: na górze) znajdujących się (...)*. AGAD, AGWil., Zarząd Muz. w Wilanowie nr 170.
- Inwentarz 1842** – *Wykaz Inwentarza wszelkich mebli w pokojach pałacu warszawskiego n° 415 znajdujących się Jaśnie Wielmożnego Alexandra hrabii Potockiego wielkiego koniuszego dworu*

- Jego Cesarsko Królewskiej Mości własnością będących*. AGAD, AGWil., Posiadłości Warszawskie, nr 14.
- Spis 1845** – *Spis znalezionych na miejscu różnych przedmiotów zbiorowych i mebli w pałacu willanouskim a to przy konfrontacji i wyciągu tychże przedmiotów z rachunków kasy domowej od dnia 18/30 września 1836 po dzień 26 marca 1845 dopełnionego do Inwentarza Spadku podać się mających* [po Aleksandrze Potockim]. Biblioteka Narodowa, Wil. Kat. 66 (4).
- Inwentarz 1845** – *Inwentarz różnych przedmiotów i sprzętów iako to kredensu, garderoby, mebli, kuchni i stajni w lokalu pod n^o przy ulicy Miodowej przez ś.p. JW hrabiego Aleksandra Potockiego zajmowanym znajdujących się po śmierci tegoż JW hrabiego w dniu 17. kwietnia 1845 sporządzony*. Biblioteka Narodowa, Wil. Kat. 66 (4).
- Akta 1850–1853** – *Akta ogólne tyżące sprowadzenia rozmaitych przedmiotów z zagranicy*. AGAD, Zarząd Główny Dóbr i Interesów Augusta Potockiego nr 225.
- Inwentarz ok. 1853** – *Spis obiektów w prawym i lewym skrzydle pałacu wilanowskiego*. AGAD, AGWil., Zarząd Muz. w Wilanowie, nr 174/I, II.
- Inwentarz 1867** – *Inwentarz Pałacu Wilanowskiego z oszacowaniem wszelkich Ruchomości na wartość pieniężną, sporządzony wskutek zaszłej śmierci śp. Augusta Hrabiego Potockiego (...)* 30 Stycznia 1867. AGAD, AGWil., Zarząd Muz. w Wilanowie nr 178.
- Inwentarz 1895** – *Catalogue des tableaux, objets d'art et d'ameublement qui se trouvent au palais de Willanow près de Varsovie, appartenent à Monsieur le Comte Xavier Branicki (...) dressé par nous Georges Duchesne (...)* 1895. AGAD, AGWil., Zarząd Muz. w Wilanowie nr 180.
- Inwentarz 1936** – *Inwentarz pałacu wilanowskiego 1936 r.* AGAD, AGWil., Zarząd Muz. w Wilanowie nr 183.

10.1.2. Inne źródła drukowane, relacje z podróży, traktaty, wzorniki

- d'Alleyrac 1699 – (F. P. D'Alleyrac) *Mémoires du chevalier de Beaujeu contenant ses diverses voyages tant en Pologne (...) depuis l'année MDCLXXXIX*, Amsterdam 1699.
- Andrade 1626 – Antonio de Andrade SJ, *Novo descobrimento do Gram Cathayo, ou reinos de Tibet, pello Padre António de Andrade, da Companhia de Jesu, Portuguez, no anno de 1624*, Lisboa 1626 [wyd. polskie: Antonio de Andrade SJ, *Niedawne odkrycie Wielkiego Kataju albo państw Tybetu*, oprac. Marek Mejor, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2004].
- d'Arquien 1666 – Maria Kazimiera de la Grange d'Arquien, *Listy do Jana Sobieskiego*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1966.
- Attiret 1749 – Jean-Denis Attiret SJ (1702–1768), *Dissertation sur le jardinage de l'Orient. Lettre du frère Attiret, jésuite, peintre au service de l'empereur de Chine à monsieur d'Assaut, 1er novembre 1743* [w:] *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la compagnie de Jésus*, Paris 1749, s. 27–28.
- Avril 1692 – Philippe Avril SJ, *Voyage en divers états d'Europe et d'Asie Entrepris pour découvrir un Nouveau chemin à la Chine*, Paris 1692.
- Bacquevilles 1720 – Pierre P. Bacquevilles, *Livre d'ornemens propre...*, Paris 1720.
- Barrow 1804 – John Barrow, *Travels in China, containing Descriptions, Observations, and Comparisons, Made and Collected in the Course of a Short Residence at the Imperial Palace of Yuen-Min-Yuen, and on a Subsequent Journey through the Country from Pekin to Canton*, London 1804.

- Baumgartner 1727 – Johann Jakob Baumgartner, *Gantz Neu Inventiertes Laub und Bandelwerck*, Augsburg 1727.
- Bielski 1551 – Marcin Bielski, *Kronika to jest historia świata*, Kraków 1551.
- Billewicz 2005 – Teodor Billewicz, *Diariusz podróży po Europie w latach 1677–1678*, oprac. M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 2005.
- Bohdziewicz 1964 – Piotr Bohdziewicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700–1729 w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Lublin 1964.
- Bonanni 1720 – Filippo Bonanni SJ, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese in risposta data all' illmo Sig. Abbate Sebastiano Gualtieri... / dal p. Filippo Bonanni*, Roma 1720 (reprint: Cremona 1994).
- Boucher 1731 – François Boucher, *Figures chinoises et tartares* (wg rys. A. Watteau), Paris 1731.
- Bourges 1666 – Jacques de Bourges, *Relation du voyage de monseigneur l'évêque de Beryte vicair apostolique du royaume de la Cochinchine, par la Turquie, la Perse, les Indes, &c. jusqu'au royaume de Siam & autres lieux / par M. de Bourges, prêtre, missionnaire apostolique*, Paris 1666.
- Bouvet 1697a – Joachim Bouvet SJ, *L'Etat présent de la Chine en figures*, Paris 1697.
- Bouvet 1697b – Joachim Bouvet SJ, *Portrait historique de l'empereur de la Chine, présenté au roy*, Paris 1697 (tekst zamieszczony w całości w drugim wydaniu *Novissima Sinica* Leibniza, 1699).
- Boym 1767 – Michał Boym SJ, *Relacja księdza Michała Boyma, Societatis Iesu, misjonarza z prowincji polskiej w Chinach o stanie chrześcijaństwa w tamtych krajach uczyniona w Rzymie roku 1653* [w:] Juniewicz 1767 (pierwsze tłumaczenie na język polski).
- Breve ragguaglio dell'Isola del Giappone* 1585 – *Breve ragguaglio dell'Isola del Giappone, havuto con la venuta à Roma delli legati di quel regno. Ove in compendio si tratta de i costumi di quei popoli, della religione, essercitii, habiti, vitto, qualità dell'aere, & molte alter cose. Con un presente fatto da detti legati al Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Venetia 1585.
- Breyne 1678 – Jacob Breyne, *Exoticarum aliarumque minus cognitarum plantarum centuria prima, cum figuris aeneis summo studio elaboratis, appendix et Wilhelm ten Rhyne*, Gedani 1678.
- Broebes 1733 – Jean-Baptiste Broebes, *Vues des palais et maisons de plaisance de Sa Majesté le Roy de Prusse*, Augsburg 1733.
- Cartari 1615 – Vincenzo Cartari, *Le vere e nove imagini de gli Dei delli Antichi (...) Aggiointeui le annotationi del medesimo sopra tutta l'opera, & un discorso intorno le Deità dell'Indie orientali & occidentali con le loro figure trattate da gl'originali, che si conservano nelle gallerie de'Principi, & nemusei delle persone private. Con le allegorie sopra le imagini di Caesare Malfatti (...)*, Padua 1615 (reprint w oprac. S. Orgel, New York-London 1979).
- Chambers 1757 – William Chambers, *Design of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Ustensiles, from the Original Drawn in China...*, London 1757.
- Chambers 1972 – William Chambers, *A Dissertation of Oriental Gardening* (reprint London 1972).
- Chaumont 1687 – Alexandre de Chaumont, *Relation de l'Ambassade de M. le Chevalier de Chaumont à la cour du Roi de Siam (...)*, Paris 1687 (reprint w: Bèlèvitch-Stankévitch 1910).
- Chishull 1728 – Edmund Chishull, *Antiquitates Asiaticae*, London 1728.
- Chmielowski 1745–46 i 1753–56 – Benedykt Chmielowski, *Nowe Ateny, albo Akademia wszelkiej scjencyjey pełna...*, t. 1–2 Lwów 1745–46, t. 1–4, Lwów 1753–56.

- Choisy 1687** – Abbé F.- T. de Choisy, *Journal du voyage de Siam fait en 1685 et 1686*, Paris 1687 (reprint, red. D. Van der Cruysse, Paris 1995).
- Cibot 1782** – Pierre Martial Cibot SJ, *Essai sur les jardins de plaisance des chinois* [w:] tegoż, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des chinois Par les missionnaires de Pékin*, Paris 1782, t. 8, s. 321–326.
- Cruz 1569** – Gaspare da Cruz, *Tractado em que se cõtam muito por estêso as cousas da China, cõ suas particulari dades (...)*, Evora 1569 (polskie wydanie: *Traktat o sprawach i osobliwościach Chin*, Gdańsk 2001)
- Czajewski 1893** – Wiktor Czajewski, *Illustrowany przewodnik po Warszawie i okolicach. Wilanów, Czerniaków, Morysin, Gucin, Natolin. Wraz ze szczegółowym opisem 1000 obrazów z galerji willanowskiej*, Warszawa 1893.
- Czołowski 1937** – Aleksander Czołowski, *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937.
- Dangeau 1854** – Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau. Publié en entier pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières avec les additions inédites du duc de Saint-Simon publiées par M. Feuillet de Conches*, Paris 1854.
- Danielewski 1864** – *Podróż brata Jana de Piano Carpino i Benedykta Polaka 1246 r.*, oprac. Ignacy Danielewski, Chełmno nad Wisłą 1864.
- Dapper 1670** – Olfert Dapper, *Gedenkwaerdig vedreyf der nederlandsche Oost-Indische Maetschappye, op de kuste en in het keizerrijk van taising of Sina. Behelzende het tweede gezantschap aen den onder-koning Singlamong en veldheer Taising Lipoui door Jan van Kampen en Konstantijn Nobel*, Amsterdam 1670 [wydanie ang. jako: *Atlas Chinenis. Being a Second Part of a Relation of Remarkable Passages In Tivo Embassies from the East-India Company of the United Provinces, to the vice-Roy Singlamong and General taising Lipoui, and to Knoch, Emperor of China and East-Tartary*, London 1671; mylnie przypisywane A. Montanusowi].
- Decker 1711** – Paul Decker Starszy, *Fürstlicher Baumeister, oder Architectura Civilis, Wie Grosser Fürsten und Herren Palläste, mit Ihren Höfen, Lust-Häusern, Gärten, Grotten, Orangerien, und andern darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen, und nach heutiger Art auszuführen. Zusamt den Grund-Rissen und Durchschnitten, auch vornehmsten Gemächern und Säalen eines ordentlichen Fürstlichen Pallastes, inventirt und gezeichnet von Paulus Decker*, Augspurg 1711.
- Decker 1759** – Paul Decker Młodszy, *Chinese Architecture, Civil and Ornamental. Being a Large Collection of the Most Elegant Useful Designs of Plans and Elevations, & c. from the Imperial Retreat to the smallest Ornamental Building in China. Likewise their Marine Subjects. The Whole to adorn Gardens, Parks, Forests, Woods, Canals, & c. Consisting of great Variety, among which are the following, viz. Royal Garden Seats, Heads and Terminations for Canals, Alcoves, Banqueting Houses, Temples both open and close, adapted for Canals and other Ways, Bridges, Summer-Houses, Repositories, Umbrello'd Seats, cool Retreats, the Summer Dwelling of a Chief Bonza or Priest, Honorary Pagodas, Japaneze and Imperial Barges of China. Also Those for the Emperor's Women, and principal Officers attending on the Emperor, Pleasure Boats, & c. To which are added, Chinese flowers, landscapes, figures, ornaments, & c.*, London 1759.
- Diderot, d'Alembert 1777** – Denis Diderot, Jean d'Alembert, *Philosophie des Chinois* [w:] 1777, s. 751–762.
- Engelbrecht 1719** – Martin Engelbrecht, *Habitus et mores seiensium*, Augsburg 1719.

- Faggiuoli 1858 – *Diariusz podróży do Polski, wyjęty z pamiętników Jana Chrzyciela Faggiuoli przez Wł. Kulczyckiego* [w:] dodatek do „Czasu”, 11, 1858, s. 242, 258–259, 287.
- F. de S. 1858 – L'Abbé F. de S., *Relation d'un voyage de Pologne (1688–9)*, Paris 1858, s. 24–25.
- Félibien 1674 – André Félibien, *Description sommaire du château de Versailles*, Paris 1674.
- Fraisse 1735 – Antoine Fraisse, *Livre des dessins chinois tirés d'après les originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon*, Paris 1735.
- Gębarowicz 1973 – *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI-XVIII wieku*, zebrał i oprac. Mieczysław Gębarowicz, Wrocław 1973.
- Ghirardini 1700 – Giovanni Ghirardini, *Relation du voyage fait à la Chine sur le vaisseau l'Amphitrite en l'année 1698 (...)*, Paris 1700.
- Golvers 1993 – *The „Astronomia Europaea” of Ferdinand Verbiest S.J. (Dillingen, 1687). Text, Translation, Notes and Commentaries*, “Monumenta Serica” (seria monograficzna), 28, 1993.
- Gualtieri 1586 – *Relazioni della venuta degli Ambasciatori giapponesi a Roma, sino alla partita di Lisbona. Con le accoglienze fatte loro da tutti i Principi Christiani, per dove sono passati. Raccolte da Guido Gualtieri*, Roma 1586.
- de Guignes 1756–1758 – Joseph de Guignes, *Histoire générale des Huns, Turcs, Mongols et autres Tartares occidentaux*, Paris 1756–1758.
- du Halde 1703 – Jean-Baptiste du Halde, *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Cofait ompagnie de Jésus*, Paris 1703.
- du Halde 1735 – Jean-Baptiste du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire la Chine et de la Tartarie Chinoise*, La Haye 1735.
- Halfpenny 1750–1752 – William Halfpenny, *Rural Architecture in the Chinese Taste*, London 1750–1752.
- Harpe 1780–1801 – Jean François de la Harpe, *Abregé de l'histoire des voyages [de A. P. et A. Delayre] contenant ce qu'il y a de plus remarquable...*, t. 1–32, Paris 1780–1801.
- Herder 1784–1785 – Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Menschheit*, t. 1 i 2, Leipzig 1784–1785.
- Historia Tartarorum* 1965 – *The Vinland Map and Tartar Relation*, red. G. D. Painter, New Haven-London 1965 (pełna wersja relacji Benedykta Polaka).
- Huet 1750 (?) – Christophe Huet, *Singeries ou différentes actions de la vie humaine représentées par des singes*, Paris [b.r.], ok. 1750.
- Huet 1750 (?) – Christophe Huet, *Nouveau livre de singeries*, Paris [b.r.], ok. 1750.
- d'Incarville 1760 – Pierre d'Incarville, *Mémoire sur le vernis de la Chine* [w:] tegoż, *Mémoires de mathématique et de physique*, Paris 1760, t. 3, s. 117–142.
- Itinerarium Willelmi de Rubruc* 1929 – *Itinerarium Willelmi de Rubruc*, oprac. A. van den Wyngaert, „Sinica Franciscana”, 1, 1929, s. 164–332.
- Juniewicz 1767 – *Listy różne ku chwalebney ciekawości y chrześcijańskiemu zbudowaniu służące z Azji, Afryki y Ameryki*, oprac. M. Juniewicz, Warszawa 1767.
- Kaempfer 1727 – Engelbert Kaempfer, *The History of Japan, giving an Account of the ancient and present State and Government of that Empire; of Its Temples, Palaces, Castles and other Buildings; of its Metals, Minerals, Trees, Plants, Animals, Birds and Fishes; of The Chronology and Succession of the Emperors, Ecclesiastical and Secular; of The Original Descent, Religions, Customs, and Manufactures of the Natives, and of thier Trade and Commerce with the Dutch and Chinese. Together with a Description of the Kingdom of Siam. Written*

- in High-Dutch by Engelbertus Kaempfer, M. D. Physician to the Dutch Embassy to the Emperor's Court; and translated from his Original Manuscript, never before printed, by J. G. Scheuchzer, F. R. S. and a member of the College of Physicians, London. With the Life of the Author, and an Introduction. Illustrated with many copperplates, London 1727.*
- Kaempfer 1733** – Engelbert Kaempfer, *De beschryving van Japan, behelsende een verhaal van den ouden en tegenwoordigen staat en regeering van dat ryk, van deszelfs temples, paleysen, kasteelen en anere gebouwen (...), benevens eene beschryving van het koningryk Siam*, Amsterdam 1733.
- Karpiński 1987** – Franciszek Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, Warszawa 1987.
- Kircher 1667** – Athanasius Kircher, *China monumentis, qua sacris qua profanis necnon variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata*, Amstelodami 1667.
- Kochański 2003** – Adamus Adamandy Kochański SJ, *Opuscula*, t. 1–3, oprac. Bogdan Lisiak SJ, Kraków 2003.
- Korespondencja Adama Adamandego Kochańskiego SJ (1657–1699) 2005* – *Korespondencja Adama Adamandego Kochańskiego SJ (1657–1699)*, oprac. Bogdan Lisiak SJ, Kraków 2005.
- Langdon 1842** – William B. Langdon, „Ten Thousand Chinese Things”. *A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection, now exhibiting at St. George's Place, Hyde Park Corner, London, with condensed accounts of the genius, government, history, literature, agriculture, arts, trade, manners, customs and social life of the people of the Celestial Empire*, London 1842.
- La Loubère 1691** – Simon de La Loubère, *Du royaume de Siam*, Paris 1691.
- Le Comte 1696** – Louis Le Comte SJ, *Nouveaux mémoires sur l'estat présent de la Chine*, Paris 1696 (*Un jésuite à Pékin. Nouveaux Mémoires sur l'estat présent de la Chine*, reprint, red. F. Touboul-Bouyeure, Paris 1990).
- Leibniz 1697** – Gottfried Leibniz, *Novissima Sinica Historiam nostri temporis illustratura, in quibus de Christianismo nunc primum autoritate propagato missa in Europam relatio exhibetur deque favore scientiarum Europaearum ac moribus gentis et ipsius praesertim Monarchae, turn et de bello sinensium cum Moscis ac pace constituta multa hactenus ignota explicantur. Edente G(ottfrido) G(uilelmo) L(eibnitio)* [anonimowe wydanie, b.m.w.] 1697.
- Le Rouge 1776–1787** – Georges-Louis Le Rouge, *Détails des nouveaux jardins à la mode. Jardins anglo-chinois*, Paris 1776–1787.
- Lettres édifiantes et curieuses 1723** – *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères, par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris 1723.
- Lettres édifiantes et curieuses 1779** – *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par les missionnaires jésuites, 1702–1776*, oprac. Isabelle i Jean-Louis Vissière, Paris 1979.
- Listy różne 1756** – *Listy różne ku chwalebney ciekawości y chrześciańskiemu zbudowaniu służące. Z Azyi, Afryki y Ameryki niegdys od Missyonarzów Societatis Iesu w rozmaitych językach do Europy przesłane teraz dla pragnących wiedzieć o progressach wiary s. katolickiey rzymskiey w tamtych krajach, jako też o obyczajach tak odległych narodów, o sytuacji państw, miast, rzek, gór, &c., &c., &c., polskiemu światu językiem oyczystym komunikowane roku 1756 przez jednego kapłana Societatis Iesu*, Warszawa 1756.
- Loch 1869** – Henry Loch, *Personal narrative of occurrences during Lord Elgin's second embassy to China, 1860*, London 1869.

- Lubomirski 1879 – *Katalog książek biblioteki najjaśniejszego i najpotężniejszego króla polskiego z Bożej łaski, Jana III, szczęśliwie panującego, spisany w 1689 roku*, red. Jan Tadeusz Lubomirski, Kraków-Warszawa 1879.
- Marot 1712 (?) – Daniel Marot, *Werken van D. Marot opperboumeester van zijne maiesteit Willem den Derden, koning van Groot Britanje*, Amsterdam (?) 1712 (?).
- Marot 1687–1702 – Daniel Marot, *Nouvelles cheminées faites en plusieurs endroits de la Hollande et autres provinces*, La Haye 1687–1702.
- Marot 1703–1712 – Daniel Marot, *Nouvelles cheminées à panneaux de glace, à la manière de France*, [b.m.w., b.d.w.], Niderlandy, 1703–1712.
- Mendoza 1585 – Juan González da Mendoza, *Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres del Gran Reyno de la China, sabidas assi por los libros de los mesmos Chinas, como por relación de religiosos y otras personas que an estado en el dicho reyno (...)*, Roma 1585.
- Montanus 1669 – Arnoldus Montanus, *Gedenkwaerdige gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in t' vereenigde Nederland, aen de kaisaren van Japan*, Amsterdam 1669.
- Montanus 1670 – Arnoldus Montanus, *Atlas Japannensis*, 1670 [nielegalne angielskie wydanie Johna Ogilby amsterdamskiej edycji *Gedenkwaerdige gesantschappen* z 1669 r.].
- Montanus 1680 – Arnoldus Montanus, *Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes Orientales des Provinces unies, vers les empereurs du Japon. Ambassade mémorable de Batavia à la cour de l'empereur du Japon*, Amsterdam 1680.
- Nash 1827 – John Nash, *Views of the Royal Pavilion, Brighton*, 1826, London 1827 (reprint z komentarzem: *Views of the Royal Pavilion*, oprac. G. Jackson-Stops, London 1991).
- Niemcewicz 1822 – Julian Ursyn Niemcewicz, *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce*, Warszawa 1822.
- Nieuhoff 1665 – Johann Nieuhoff, *Het gezantschap der neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China; Waar in de gedenkwaerdigste geschiedenissen, die onder het reizen sedert den jaren 1655 tot 1657 zijn voorgevallen. Benevens een naukeurigh verhaal, van al t' geen... de Jesuiten in China, tot voortplanting des roomschen godsdienst... gestaan en geleden hebben*, t'Amsterdam 1665
- Nieuhoff 1668 – Johann Nieuhoff, *Legatio Batavica ad Magnum Tartariae Chanum Sungteium, nudernum Sinae imperatorum*, Amstelodami 1668.
- Oczko 1581 – Wojciech Oczko, *Przymiot, albo dworska niemoc*, Kraków 1581.
- Pamiętniki kawalera de Beaujeu* 1883 – *Pamiętniki kawalera de Beaujeu*, Kraków 1883.
- Perrault 1677 – Charles Perrault, *Le Labyrinthe de Versailles*, Paris 1677.
- Peyrotte 1740 (?) – Alexis Peyrotte, *Suite des nouveaux cartouches chinois*, Paris, ok. 1740.
- Pillement 1755 – Jean Pillement, *New Book of Chinese Ornaments*, London 1755.
- Pillement 1770 – Jean Pillement, *Cahier des balançoires chinoises*, Paris 1770.
- Polo 1954 – Marco Polo, *Opisanie świata*, oprac. M. Lewicki, Warszawa 1954.
- Polska stanisławowska* 1963 – *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, t. 1–2, Warszawa 1963.
- Potocki 1935 – Jan Potocki, *Memoriał o wyprawie do Chin*, przeł. Wł. Kotwicz [w:] Władysław Kotwicz, *Jan hrabia Potocki i jego podróż do Chin*, Wilno 1935.
- Potocki 1959 – Jan Potocki, *Podróże*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1959.
- Potocki 1815a – Stanisław Kostka Potocki, *Rys chronologii, religii, języka Chińczyków*, „Pamiętnik Warszawski, czyli Dziennik Nauk i Umiejętności”, 2, 1815.
- Potocki 1815b – Stanisław Kostka Potocki, *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski*, Warszawa 1815 (wyd. nowe, oprac. J. A. Ostrowski i J. Śliwa, t. 1–4, Warszawa-Kraków 1992).

- Przechadzka naokoło ziemi 1874* – *Przechadzka naokoło ziemi odbyta w roku 1871 przez barona Hübnera, byłego ambasadora i byłego ministra austriackiego*, tom 2, Chiny, Warszawa 1874.
- Quesney 1767 – François Quesney, *Le despotisme de la Chine*, Paris 1767.
- Quesney 1969 – François Quesney, *From Despotism in China* [w:] *Imperial China*, red. F. Schurmann i O. Schell, New York 1969, s. 115–120.
- Radziwiłł 1999 – Hieronim Florian Radziwiłł, *Rzeczy którymi najgodniejszego mogą zabawić gościa*, oprac. A. Zamoyski, Warszawa 1999.
- Rodriguez, Ricci 1611 – *Nowiny abo dzieje dwuletnie z Iaponu y z Chiny, krain pogańskich, Nowego świata. Przez list X. Jana Rodriquesa, y X. Mattheusza Riccego Societatis Iesu, Roku Pańsk. 1606 y 1607 do przewielebnego oycy Claudiusa Aquaviva, tegoż zakonu generała opisane; Teraz z włoskiego na Polskie przez X. Szymona Wysockiego tegoż też wezwania przetłumaczone. Z dozwoleniem starszych. W Krakowie, w Drukarni Jana Szarffenbergera, Roku Pańskiego 1611*, Kraków 1611.
- Sarnecki 1958 – Kazimierz Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Diariusz i relacje z lat 1691–1696*, oprac. J. Woliński, Wrocław 1958.
- Schenk 1725 – Petrus Schenk Młodszy, *Nieuwe geinnteerde Sineesen*, Amsterdam 1725.
- Schurhammer, Voretzsch 1926 – *Die Geschichte Japans, 1549–1578, von Luis Frois*, red. G. Schurhammer, E. A. Voretzsch, Leipzig 1926.
- Seba 1734–1765 – Albertus Seba, *Thesaurus*, Amsterdam 1734–1765.
- Siemiński 1859 – Lucjan Siemiński, *Dwór Jana III w 1688 i 1689 roku* [w:] dodatek do „Czasu”, 13, 1859, s. 447–448 (polskie tłumaczenie fragmentu relacji księdza F. de S.).
- Skimborowicz, Gerson 1877 – Hipolit Skimborowicz, Wojciech Gerson, *Album Willanowski*, Warszawa 1877.
- Sobieski 1970 – Jan Sobieski, *Listy do Marysienki*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1970.
- Sobieski 1991 – Jakub Sobieski, *Peregrynacja po Europie [1603–1613] i Droga do Baden [1638]*, oprac. J. Długosz, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991.
- Stalker, Parker 1688 – John Stalker, George Parker, *A Treatise on Japaning and Varnishing, Being a Compleat Discovery of Those Arts... Together with Above an Hundred Distinct Patterns for Japan-Work, in Imitation of the Indians, for Tables, Stands, Frames, Cabinets, Boxes, etc.*, Oxford 1688 (reprint: London 1971, 1978, 1998, faksymile w kat. wystawy, Münster 1998, s. 244–267).
- Staunton 1797 – George L. Staunton, *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China; Including Cursory Observations Made, and Information Obtained, in Travelling Through that Ancient Empire...*, London 1797.
- Staunton 1801 – George L. Staunton, *Podróż lorda Macartneya posła Wielkiej Brytanii do Chin w roku 1792, 1793, 1794. Zawierająca wiadomość o kraju, rządzie i narodzie chińskim, tudzież o części Tartaryi chińskiej. Zebrana i wydana przez p. Staunton sekretarza poselstwa, a wraz na polski język przełożona przez Roberta Markiewicza*, t. 1, Kraków 1801, t. 2, Kraków 1802.
- Steele 1711 – Sir Richard Steele, „The Spectator”, 49, 29 kwietnia 1711.
- Strąbski 1854 – Stanisław Strąbski, *Krótki opis Wilanowa, z wykazem obrazów znajdujących się w galerii i pokojach pałacu*, Warszawa 1854.
- Szembek 1628 – Fryderyk Szembek SJ, *Tybet wielkie państwo w Azye. Do ktorego oycowie Societatis Iesu, nie dawno przebywszy, wiarę świętą chrześcijańską, błędami wielkimi pogańskimi, w nim zfałszowaną, do iey szczerości przywodzą. To iest krotkie opisanie zwyczajow, nabożeństwa y wiary narodow tybetskich, przez iednego kapłana tegoż zakonu, z pism do*

- Wielebnego Oycy swego Generała o tym ztamtąd posłanych; a w Rzymie Drukiem światu wszystkiemu ogłoszonych, Roku terażniejszego 1628. Za dozwoleniem Starszych Zakonnych, y Urzędu Duchownego, przez Fryder. Szembeka, Kraków 1628 (reprint w: Andrade 2004, s. 181–238).
- Szembek 1629 – Fryderyk Szembek SJ, *Tunquim krolestwo możne w Azyey. Do którego opowiadaniu ewangeliey świętej, świeżo Pan Bog drogę otworzył, przez oycy Societatis Iesu*, Kraków 1629.
- Tachard 1686 – Guy Tachard SJ, *Voyage de Siam des Pères Jésuites envoyés par le roy aux Indes et à la Chine avec leurs observations astronomiques, et leurs remarques de physique, de géographie, d'hydrographie et d'histoire*, Paris 1686.
- Trigault 1615 – Nicolas Trigault SJ, *De christiana expeditione apud Sinas, suscepta ab Societate Jesu, ex P. Matthaei Ricij commentarijs Libri V, auctore P. Nicolao Trigautio, Belga, ex eadem Societate*, Vindobona 1615 (pośmiertne wydanie pism M. Ricciego).
- Trigault 1622 – Nicolas Trigault SJ, *Entrata nella China de' padri della Compagnia di Gesù e christianità nella China*, Napoli 1622 (opublikowany manuskrypt M. Ricciego, pisany w ostatnich latach życia).
- Varin 1862 – Paul Varin, *Expedition de Chine*, Paris 1862.
- Verbiest 1685 – Ferdinand Verbiest, *Voyage de l'empereur de la Chine dans la Tartarie orientale, l'an 1682*, Paris 1685.
- Verbiest 1687 – Ferdinand Verbiest SJ, *Astronomia europaea sub imperatore Câm Hý appellato. Ex umbra in lucem revocata á R. P. Ferdinando Verbiest Flandro-Belga e Societate. Jesu*, Dilingae 1687 (faksymile w: Golvers 1993).
- Voyages en Asie au XIV siècle 1891 – Voyages en Asie au XIV siècle du bienheureux frère Odoric de Pordenone*, oprac. H. Cordier, Paris 1891.
- Watelet 1774 – Claude-Henri Watelet, (1718–1786), *Le jardin chinois [w:] tegoż: Essay sur les jardins*, Paris 1774, s. 125–137.
- Wattin 1772 – Jean-Félix Wattin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris 1772 (reprint w oprac.: Thierry Verdier, *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Montpellier 2004).
- Wilhelm z Rubruk 2007 – Wilhelm z Rubruk, *Opis podróży*, Kęty 2007.
- Winckelmann 1764 – Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764.
- Wolseley 1862 – Garnet Wolseley, *Narrative of the War with China in 1860*, London 1862.

10.2. Opracowania

- Abranches Pinto, Okamoto, Bernard 1942 – *La première ambassade du Japon en Europe, 1582–1592*, t. 1, *Le traité du père Frois*, red. J. A. Abranches Pinto, Y. Okamoto, H. Bernard, Tokyo 1942.
- Adamczak 2001 – Maciej Adamczak, *Wybrane społeczne aspekty funkcjonowania rodziny i małżeństwa w konfucjanizmie [w:] Włodarski 2001*, s. 117–123.
- Adas 1989 – Michael Adas, *Machines as the Measure of Men. Science, Technology and Ideologies of Western Domination*, Ithaca 1989.
- Adhémar, Huyghe 1950 – Hélène Adhémar, René Huyghe, *Watteau, sa vie, son oeuvre*, Paris 1950.

- Aftanazy 1991–1997 – Roman Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 1–11, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991–1997.
- Allen 1969 – Beverly S. Allen, *Tides in English Taste 1619–1800*, New York 1969 (reprint wyd. z 1937).
- Alm 2002 – Göran Alm, *Kina Slott*, Stockholm 2002.
- Andreotti 2004 – Giulio Andreotti, *Jezuita w Chinach. Matteo Ricci z Italii do Pekinu*, Kraków 2004.
- Appleton 1951 – William W. Appleton, *A Cycle of Cathay. The Chinese Vogue in England during the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York 1951.
- Arps-Aubert 1936 – Rudolf von Arps-Aubert, *Sächsische Lackmöbel des 18. Jahrhunderts*, „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 3, 1936, s. 324–357.
- A taste for the exotic* 2007 – *A taste for the exotic. Foreign influences on early eighteenth-century silk designs*, red. A. Jolly, C. Browne, Riggisberg 2007.
- Arrighi, Ahmad, Shih 1997 – Giovanni Arrighi, Ifikhar Ahmad, Miin-wen Shih, *Zmierzch zachodnich hegemonii* (internet), materiały z XXI spotkania Social Science History Association, New Orleans, Louisiana, October 10–13, 1996, opublikowane przez Fernand Braudel Center, Binghamton University, State University of New York [w:] <http://fbc.binghamton.edu/gaht5.htm>.
- Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan 2002 – Nurhan Atasoy, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, Hülya Tezcan, *Ipek. The crescent and the rose. Ottoman imperial silks and velvets*, London 2002.
- Atasoy, Raby 1989 – Nurhan Atasoy, Julian Raby, *Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey*, London 1989.
- Avcioğlu 2003 – Nebahat Avcioğlu, *A palace of one's own. Stanislas I's Kiosks and the Idea of Self-representation*, „The Art Bulletin”, December 2003, s. 6–18 [w:] <http://wilsonxt.hwwilson.com.pdf/full/04407/158YT/RS7.pdf>
- Ayers 1978 – John Ayers, *China for the West. Chinese porcelain and other decorative arts for export*, London 1978.
- Ayers 1985 – John Ayers, *The Early China Trade* [w:] Oliver Impey, Arthur MacGregor, *The Origins of Museums*, Oxford 1985, s. 259–266.
- Baarsen 2000 – Rainier Baarsen, *17de-eeuwse kabinetten*, Zwolle 2000.
- Baatz 2002 – Ursula Baatz, *Buddyzm*, Warszawa 2002.
- Baer 1995 – Winfried Baer, *Zu Augustin Terwestens Porzellanauswahl auf seinem Deckenbild für die Porzellankammer des Schlosses Oranienburg* [w:] *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten*, red. Renate L. Colella, 1995, s. 102–110.
- Baer 2000 – Winfried Baer, *Die Lackmanufaktur der Gebrüder Dagly in Berlin/ The Dagly Brodher's Japanning Workshop in Berlin* [w:] Kühnenthal 2000a, s. 288–330.
- Bald 1992 – Reginald C. Bald, *Sir William Chambers and the Chinese Garden* [w:] Ching, Oxtoby 1992, s. 142–175.
- Banach 1980 – Andrzej Banach, *O potrzebie egzotyizmu*, Kraków 1980.
- Banham 1990 – Joanna Banham, *Wallpapers. 17th Century to Present Day*, London 1990.
- Baptiste 2002 – *Le voyage du thé. Album chinois de XVIII e siècle*, oprac. P. Baptiste, Paris 2002.
- Baranowski 1957 – Bohdan Baranowski, *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku*, Łódź 1957.

- Barylewska-Szymańska, Szymański 2000 – Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, *Dom Uphagena w Gdańsku*, Gdańsk 2000.
- Batchelor 2006 – Robert Batchelor, *On the Movement of Porcelains. Rethinking the Birth of the Consumer Society as Interactions of Exchange Networks, China and Britain, 1600–1750* [w:] *Consuming Cultures, Global Perspectives. Historical Trajectories, Transnational Exchanges*, red. J. Brewer, F. Trentmann, New York 2006.
- Batowski 1936 – Zygmunt Batowski, *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*, Warszawa 1936.
- Bauer 1966 – Hermann Bauer, „Wo liegt Kythera?” Ein Deutungsversuch an Watteau „Embarquement” [w:] *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zu Bild eines Ideals*, Berlin 1966, s. 251–278.
- Bednarski 1933 – Stanisław Bednarski SJ, *Chiński list Króla Jana III*, „Przegląd Powszechny”, 12, 1933, s. 531–534.
- Bednarz 1975 – Mieczysław Bednarz SJ, *Spór o obrządki chińskie i malabarskie XVII–XX w.* [w:] Plattner 1975, s. 286–302.
- Behrends 1978 – *Das Meissener Musterbuch für Höroldt-Chinoiserien. Musterblätter aus der Malstube der Meissener Porzellanmanufaktur (Schultz-Codex)*, oprac. Rainer Behrends, t. 1–3, München 1978.
- Bélèvitch-Stankévitch 1910 – Hélène Bélèvitch-Stankévitch, *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris 1910 (reedycja: Paris 1970).
- Berdecka, Turnau 1969 – Anna Berdecka, Irena Turnau, *Życie codzienne w Warszawie okresu Oświecenia*, Warszawa 1969.
- Berg 2005 – Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford 2005.
- Berger 1990 – Willi R. Berger, *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*, Köln–Wien 1990.
- Bernatowicz 2000 – Aleksandra Bernatowicz, *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta a schyłek rokoka w dekoracji wnętrz*, „Ikonotheka”, 12, 2000, s. 49–87.
- Bertholet 2003 – Ferdinand Bertholet, *Les jardins du plaisir. Erotisme et art dans la Chine ancienne. Oeuvres de la collection Bertholet*, Paris 2003.
- Beurdeley 1962 – Michel Beurdeley, *Porcelain of the East India Companies*, London 1962.
- Beurdeley 1971 – Cécile i Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione, peintre jésuite à la Cour de Chine*, Fribourg 1971.
- Beurdeley 1997 – Michel Beurdeley, *Peintres jésuites en Chine au XVIIIe siècle*, Paris 1997.
- Beurdeley, Raindre 1986 – Michel Beurdeley, Guy Raindre, *La porcelaine des Qing: „famille verte” et „famille rose”, 1644–1912*, Paris 1986.
- Białostocki 1981 – Jan Białostocki, *Sztuka początków wieku osiemnastego* [w:] *Sztuka pierwszej połowy XVIII wieku*. Materiały Sesji SHS, Rzeszów, XI 1978, Warszawa 1981, s. 9–14.
- Bisscop 1991 – Nicole de Bisscop, *Aspecten van net Chinees export-wandbehang*, „Monumenten en Landschappen 10e année”, 5, 1991, s. 24–27.
- Blaauwen 1964 – Abraham L. den Blaauwen, *Ceramiëk met chinoiserieën naar prenten van Petrus Schenk Jr.*, „Bulletin van het Rijksmuseum”, 12, 1964, s. 35–49.
- Böckelmann 2000 – Kati Böckelmann, *Untersuchungen zur Werkstatt Martin Schnell – Lackierer des Sächsischen Hofes/ Studies in the Work of Martin Schnell – Japanner to the Court of Saxony* [w:] Kühnenthal 2000a, s. 406–431.
- Bogdanowski 1986 – Janusz Bogdanowski, *Postać i znaczenie motywów kompozycji dalekowschodnich w parkach polskich* [w:] *Orient i orientalizm w sztuce* 1986, s. 117–140.

- Bogdanowski 1998–1999 – Janusz Bogdanowski, *Chińskie wzory* [w:] kat. wystawy, Warszawa 1998/1999, s. 255–268.
- Boscaro 1973 – Adriana Boscaro, *Sixteenth century European printed works on the first Japanese mission to Europe. A descriptive bibliography*, Leiden 1973.
- Bourne 1984 – *Laquer, an International History and Collector's Guide*, red. John Bourne, London 1984.
- Börsch-Supan 1973a – Helmut Börsch-Supan, *Antoine Watteau* [w:] kat. wystawy, Berlin 1973, s. 282–284.
- Börsch-Supan 1973b – Helmut Börsch-Supan, *Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts* [w:] kat. wystawy, Berlin 1973, s. 61–75.
- Brentjes 1996 – Burchard Brentjes, *China als Ideal Europas und der Park als Abbild der Welt* [w:] *Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa*, Wörlitz 1996, s. 53–63.
- Brodrick 1969 – James Brodrick SJ, *Powstanie i rozwój Towarzystwa Jezusowego*, Kraków 1969.
- Brockey 2008 – Liam M. Brockey, *Journey to the East. The Jesuit Mission to China, 1579–1724*, Cambridge 2007.
- Brown 1995 – Peter B. Brown, *In Praise of Hot liquors, The Study of Chocolate, Coffee, and Tea-Drinking 1600–1850*, Castlegate 1995.
- Buisine, Dodille 1988 – Alain Buisine, Norbert Dodille, *L'exotisme. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion (1988)*, „Cahiers CRLH-CIRCOI”, 5, 1988, s. 3–15.
- Bunce 2001 – Fredrick W. Bunce, *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*, New Delhi 2001.
- Busson 2003 – Arnold Busson, *Die chinesische Blau-Weiss-Porzellane und ihr Einfluss auf Europa* [w:] kat. wystawy, München 2003, s. 21–34.
- Buttlar 1994 – Adrian von Buttlar, *Sanssouci und der „Ewige Osten”. Freimaurerische Aspekte im Garten Friedrichs des Grossen*, „Die Gartenkunst”, 6, 1994, s. 219–226.
- Buttlar 1996 – Adrian von Buttlar, *Sanssouci und der „Ewige Osten”. Zur Deutung des Chinesischen Teehauses*, „Die Gartenkunst”, 8, 1996, s. 1–10.
- Buttlar 1997 – Adrian von Buttlar, *Chinoiserien in deutschen Gärten des 18. Jahrhunderts* [w:] *Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa*, red. Thomas Weiss, s. 65–82.
- Bystron 1994 – Jan Stanisław Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVII*, t. 1 i 2, Warszawa 1994.
- Call 1948 – John E. McCall, *Early Jesuit Art in the Far East IV. In China and Macao before 1635*, „Artibus Asiae”, 11, nr 1/2, 1948, s. 45–69.
- Cameron, Godrich 1978 – *The Face of China, 1860–1912. As Seen by Photographers & Travelers*, red. N. Cameron, L.C. Goodrich, New York 1978.
- Campen 2000 – Jan van Campen, *Royers Chinese Kabinet. Voorwerpen uit China verzameld door Jean Theodor Royer (1737–1807)*, Zwolle 2000.
- Canavaro 1989 – Pedro Canavaro, *Os Portugueses e o Japão. Arte Namban*, „Revista ICALP”, 15, 1989, s. 157–161.
- Carswell 1985 – John Carswell, *Blue-and-White in China, Asia and the Islamic World* [w:] kat. wystawy, Chicago 1985, s. 16–23.
- Cartier 1998 – Michel Cartier, *Le despotisme chinois. Montesquieu et Quesnay, lecteurs de Du Halde* [w:] *La Chine entre amour et haine. Actes du VIIIe Colloque International de Sinologie*, Chantilly 1995, red. M. Cartier, Paris 1998, s. 15–32.

- Cassidy-Geiger 1996 – Maureen Cassidy-Geiger, *Graphic sources for Meissen porcelain. Origins of the print collection in the Meissen archives*, „Metropolitan Museum Journal”, 31, 1996, s. 99–126.
- Cassidy-Geiger 1998 – Maureen Cassidy-Geiger, *Gestochene Quellen für frühe Höroldt-Malereien! Engraved sources for early Höroldt decoration*, „Keramos”, 161, 1998, s. 3–38.
- Castelluccio 2002 – Stéphane Castelluccio, *L'appartement de collectionneur de Louis XIV à Versailles [w:] L'Absolutisme éclairé. Actes du colloque international, Centre d'histoire judiciaire de l'université Lille II, Lille 2002*, s. 7–17.
- Caterina, Mossetti 2005 – *Villa della Regina: il riflesso dell'Oriente nel Piemonte de Settecento*, red. L. Caterina, C. Mossetti, Torino 2005.
- Chan 1996 – Albert Chan SJ, *A Question of Rites*, „Monumenta Serica”, 44, 1996, s. 427–438.
- Chang 2003 – Sheng-Ching Chang, *Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „China illustrata” auf die europäische Kunst*, Berlin 2003.
- Chapotot 1999 – Stéphanie Chapotot, *Les jardins du Roi Stanislas en Lorraine*, Metz 1999.
- China and Europe 1991 – *China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, red. Thomas C. Lee, Hong Kong 1991.
- China on Paper 2007 – *China on Paper. European and Chinese Works from the Late Sixteenth to Early Nineteenth Century*, red. M. Reed, P. Demattè, Los Angeles 2007.
- Chinard 1911 – Gilbert Chinard, *L'exotisme américain dans la littérature française au XVIème siècle d'après Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris 1911.
- Ching, Oxtoby 1992 – *Discovering China. European Interpretations in the Enlightenment*, red. Julia Ching, Williard G. Oxtoby, Rochester 1992.
- Chiny w oczach Polaków 2001 – *Chiny w oczach Polaków do XX wieku. Państwo – społeczeństwo – kultura*, red. Józef A. Włodarski, Gdańsk 2001.
- Chiu 1999 – Che Bing Chiu, *Droiture et Clarté. Scène Paysagère au Jardin de la Clarté Parfaite*, „Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, Chinese Gardens II”, 19, 1999, s. 364–375.
- Chiu 2000 – Che Bing Chiu, *Yuanming yuan, le jardin de la Clarté parfaite*, Besançon 2000.
- Choi 2002 – Kee Il Choi jr, *A Chinese Porcelain „European-subject” Baluster Vase and Its Export Design Context*, „Oriental Art”, 48, 2002, s. 12–21.
- Chrzanowski 1986 – Tadeusz Chrzanowski, *Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej [w:] Orient i orientalizm w sztuce 1986*, s. 43–69.
- Chrzanowski 1988 – Tadeusz Chrzanowski, *Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej [w:] Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988, s. 177–190.
- Ciołek 1954 – Gerard Ciołek, *Ogrody polskie*, Warszawa 1954.
- Clunas 1984 – Craig Clunas, *Chinese Export Watercolours*, London 1984.
- Clunas 1987 – *Chinese Export Art and Design*, red. Craig Clunas, London 1987.
- Cocchiara 1976 – Giuseppe Cocchiara, *Il mito del buon selvaggio. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche*, Firenze 1976.
- Coignard 2003 – Jean Coignard, *Un trianon chinois en Sicile*, „Connaissance des arts”, 61, 2003, s. 112–119.
- Collani 1993 – Claudia von Collani, *Matteo Ricci in der Chronik der Ming-Dynastie. Der Bericht Joachim Bouvets S.J. an Antoine Thomas S.J. aus dem Jahre 1707*, „Monumenta Serica”, 41, 1993, s. 189–203.

- Collani 2000 – Claudia von Collani, *Gottfried Wilhelm Leibniz and the China Mission of the Jesuits* [w:] Li, Poser 2000, s. 64–79.
- Conner 1997 – Patrick Conner, *Chinese Views – Western Perspectives 1770–1870*, London 1997.
- Conner 2004 – Patrick Conner, *Western Themes in Chinese design*, „The Magazine Antiques”, March 2004 [w:] http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1026/is_3_165/ai_n6063405.
- Cook, Rosemont jr 1994 – Daniel J. Cook, Henry Rosemont jr., *Gottfried Wilhelm Leibniz, Writings on China*, Chicago 1994.
- Cooper 1965 – Michael Cooper, *They came to Japan. An anthology of European reports on Japan, 1543–1640*, Berkeley 1965.
- Cordier 1910 – Henri Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris 1910.
- Corsi 2004 – Elisabetta Corsi, *La Fábrica de las Ilusiones: los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China (1698–1766)*, México 2004.
- Cowan 2004 – Brian W. Cowan, *Mr. Spectator and the Coffeehouse Public Sphere*, „Eighteenth-Century Studies”, 37, 2004, s. 345–366.
- Crill 2008 – Rosemary Crill, *Chintz. Indian textiles for the West*, London 2008.
- Crossman 1972 – Carl L. Crossman, *The China Trade. Export Paintings, Furniture, Silver and other Objects*, Princeton 1972.
- Crossman 1991 – Carl L. Crossman, *The Decorative Arts of the China Trade*, Woodbridge 1991.
- Cunningham 1984 – Patricia A. Cunningham, *Eighteenth century nightgowns. The gentleman's robe in art and fashion*, „Dress”, 10, 1984, s. 2–11.
- Cydzik, Fijałkowski 1975 – Jacek Cydzik, Wojciech Fijałkowski, *Wilanów*, Warszawa 1975.
- Cyrzyk 1961 – Leszek Cyrzyk, *Sobieski a Chiny*, „Chiny”, 6, 1961, s. 4–5.
- Cyrzyk 1963 – Leszek Cyrzyk, *Chiny w piśmiennictwie polskim do końca XVII w.*, „Przegląd Orientalistyczny”, 46, 1963, s. 110–123.
- Cyrzyk 1969 – Leszek Cyrzyk, *Polscy badacze Chin w XVII w. Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, t. 3, Warszawa 1969, s. 49–56.
- Czarnocka 1994 – Anna Czarnocka, *Vernis Martin: The Lacquerwork of the Martin Family in Eighteenth-Century France*, „Studies in the Decorative Arts”, 2, 1994, s. 56–74.
- Dacier, Vuafart 1921 – Emile Dacier, Albert Vuafart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle*, Paris 1921–1929.
- Dams, Zega 2008 – Bernd H. Dams, Andrew Zega, *Chinoiseries*, New York 2008.
- Danby 1950 – Hope Danby, *The Garden of Perfect Brightness. The History of the Yuan Ming Yuan and of the Emperors who lived there*, London 1950.
- Dąbrowski 2001 – Mieczysław Dąbrowski, *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Warszawa 2001.
- Dehergne 1973 – Joseph Dehergne, *Répertoire des Jésuites de Chine de 1552 à 1800*, Roma 1973.
- De Lorme 1996 – Eleanor De Lorme, *Le Trianon de Porcelaine* [w:] tejże, *Pavillons et Fêtes sous l'Ancien Régime*, Saint-Rémy-en-l'Eau 1996, s. 49–51
- Deluz 1993 – *Voyage autour de la Terre*, tłum. i red. Christine Deluz, Paris 1993.
- Denny 2004 – Walter B. Denny, *Iznik. La céramique turque et l'art ottoman*, Paris 2004.
- Détric 2001 – Muriel Détric, *Où en est le dialogue entre l'Occident et l'extrême-Orient ?*, „Revue de littérature comparée”, 297, 2001/1, s. 151–166.
- Dickinson, Wrigglesworth 2000 – Gary Dickinson, Linda Wrigglesworth, *Imperial Wardrobe*, Berkeley 2000.

- Dickstein 1898 – Samuel Dickstein, *Wiadomości o korespondencji Kochańskiego z Leibnizem*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Matematyczno-Przyrodniczy”, 12, 1898, s. 1–9.
- Di Cristina 1984 – Ugo Di Cristina, *Palermo delle pagode*, „FMR”, 20, 1984, s. 77–100.
- Dinkel 1983 – John Dinkel, *The Royal Pavilion, Brighton*, London 1983.
- Dreier 1981 – Franz Adrian Dreier, *Ein Dresdener Kabinettschrank des 18. Jahrhunderts von Martin Schnell. Neuerwerbung des Kunstgewerbemuseums*, „Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz”, 17, 1981, s. 221–240.
- Drzewieniecki 1967 – Walter M. Drzewieniecki, *The knowledge of China in XVII century Poland as reflected in the correspondence between Leibniz and Kochański*, „The Polish Review”, 12, 1967, s. 53–66.
- Dziekan 2000 – Marek M. Dziekan, *Świat arabski, Chiny i starożytna Mezopotamia w badaniach polskiej orientalistyki* [w:] *Orient w kulturze polskiej*. Materiały z sesji jubileuszowej z okazji 25-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, 15–16 października 1998, Warszawa 2000, s. 109–116.
- Dzikowska 1961 – Elżbieta Dzikowska [Górska-Dzikowska], *Chińszczyzna w polskiej sztuce ogrodowej*, „Chiny”, 7, 1961, s. 5–6.
- Dzikowska 1962 – Elżbieta Dzikowska [Górska], *Chińszczyzna na Śląsku*, „Chiny”, 2, 1962, s. 36.
- Dzikowska 1962 – Elżbieta Dzikowska [Górska], *O zbiorach chińszczyzny w Krakowie*, „Chiny”, 10, 1962, s. 8.
- Dzikowska 1962 – Elżbieta Dzikowska [Górska], *Sztuka Chin w zbiorach Wawelu*, „Chiny”, 7, 1962, s. 6.
- Dzikowska 1963 – Elżbieta Dzikowska [Górska], *Chińska laka Dominika Estreichera*, „Chiny”, 9, 1963, s. 6–8.
- Eberhard 1996 – Wolfram Eberhard, *Symbole chińskie*, Kraków 1996.
- Edouard-André 1999 – René Edouard-André, *Le domaine de Chanteloup*, Amboise 1999 (reedycja).
- Eggeling 1973 – Tilo Eggeling, *Die chinoise Innenraumdekoration des Barock und Rokoko* [w:] kat. wystawy, Berlin 1973, s. 83–93.
- Eide 1998 – Elisabeth Eide, *The Chinese as „the other” in European plays of the eighteenth century* [w:] *La Chine entre amour et haine*. Actes du VIII^e Colloque International de Sinologie, Chantilly 1995, red. M. Cartier, D. de Brouwer, Paris 1998, s. 61–87.
- Eidelberg, Gopin 1997 – Martin Eidelberg, Seth A. Gopin, *Watteau's chinoiseries at la Muette*, „Gazette des Beaux-Arts”, 130, 1977, s. 19–46.
- Entwisle 1964 – Eric A. Entwisle, *Wallpapers of the Victorian Era*, Leigh-on-Sea 1964.
- Entwisle 1970 – Eric A. Entwisle, *The Book of Wallpaper. A History and an Appreciation*, Bath 1970.
- Erdberg 1936 – E. von Erdberg *Chinese Influence on European Garden Structures*, Cambridge (Mass.) 1936.
- Etiemble 1988–89 – René Etiemble, *L'Europe chinoise*, t. 1, Paris 1988, t. 2, Paris 1989.
- Etiemble 1989 – René Etiemble, *De la sinophilie à la sinophobie*, Paris 1989.
- Fairbank 1996 – John King Fairbank, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, Warszawa–Gdańsk 2004.
- Fang 1997–Jing Pei Fang, *Treasures of the Chinese Scholar. Form, Function, and Symbolism*. New York–Tokyo 1997.

- Fang 2004 – Jing Pei Fang, *Symbols and Rebuses in Chinese Art*, Berkeley 2004.
- Fielder 1985 – Frank Fielder, *Himmel, Erde, Kaiser. Die Ordnung der Opfer* [w:] kat. wystawy, Berlin 1985, s. 62–71.
- Fijałkowski 1972 – Wojciech Fijałkowski, *Działalność Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, s. 133–150.
- Fijałkowski 1977 – Wojciech Fijałkowski, *Jan III Sobieski i jego mecenat kulturalny. Bilans zainteresowań, inicjatyw i dokonań polskiego monarchy na polu kultury artystycznej i umysłowej w drugiej poł. XVIII w.*, „Studia Wilanowskie”, 1, 1977, s. 7–45.
- Fijałkowski 1979 – Wojciech Fijałkowski, *Mało znana karta działalności Adama Kochańskiego na dworze Jana III w Wilanowie*, „Studia Wilanowskie”, 5, 1979, s. 5–15.
- Fijałkowski 1980 – Wojciech Fijałkowski, *Muzeum – rezydencja w Wilanowie, jego geneza, dzieje i współczesny stosunek do tradycji*, „Studia Wilanowskie”, 6, 1980, s. 9–30.
- Fijałkowski 1983 – Wojciech Fijałkowski, *Rezydencja króla-zwycięzcy*, Warszawa 1983.
- Fijałkowski 1985 – Wojciech Fijałkowski, *Wilanów dawny i współczesny*, Warszawa 1985.
- Fijałkowski 1986a – Wojciech Fijałkowski, *Orient w Wilanowie. Szkic do obrazu kultury artystycznej Wschodu i jej europejskich mutacji w dawnej rezydencji Jana III Sobieskiego* [w:] *Orient i orientalizm w sztuce* 1996, s. 141–159.
- Fijałkowski 1986b – Wojciech Fijałkowski, *Wnętrza wilanowskie*, Warszawa 1986 (2 wyd.).
- Fijałkowski 1997 – Wojciech Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1997.
- Fijałkowski, Cydzik 1989 – Wojciech Fijałkowski, Jacek Cydzik, *Wilanów. Dzieje, architektura i konserwacja*, Warszawa 1989.
- Finlay 1998 – Robert Finlay, *The Pilgrim Art. The Culture of Porcelain in World History*, „Journal of World History”, 9, 1998, s. 141–187.
- Frisch, Picard 1996 – Jean-Christophe Frisch, François Picard, *La Musique Européenne en Chine, XVII-XVIIIèmes siècles* (książeczka dołączona do CD) [w:] Teodorico Pedrini *Concert Baroque à la Cité Interdite*, XVIII–2 1, Musique des Lumières, Audivis/Astrée E 8609, 1996.
- Garret 1997 – Valery M. Garrett, *A Collector's Guide to Chinese Dress Accesories*, Singapore 1997.
- Gębarowicz 1966a – Mieczysław Gębarowicz, *Mecenas Jana III na tle kultury „sarmatyzmu”* [w:] tegoż, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966, s. 183–215.
- Gębarowicz 1966b – Mieczysław Gębarowicz, *Łazienki w Żółkwi i ich urządzenie* [w:] tegoż, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966, s. 216–230.
- Gębarowicz 1966c – Mieczysław Gębarowicz, *Pałac w Jaworowie* [w:] tegoż, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966, s. 246–254.
- Giersberg, Nicht, Dreger 1993 – *Das Chinesische Haus im Park von Sanssouci*, red. Hans-Joachim Giersberg, Jutta Nicht, Marion Dreger, Berlin 1993.
- Gonnard 1946 – René Gonnard, *La Légende du bon sauvage. Contribution à l'étude des origines du socialisme*, Paris 1946.
- Górska 1962 – Elżbieta Górska [Dzikowska], *Kamienioryty*, „Chiny”, 8, 1962, s. 38.
- Górska 1962 – Elżbieta Górska [Dzikowska], *Rzeźba w kości słoniowej*, „Chiny”, 5, 1962, s. 4.
- Górska-Dzikowska 1962 – Elżbieta Górska-Dzikowska, *Chińszczyzna w polskiej sztuce sakralnej*, „Chiny”, 12, 1962, s. 16–21.
- Göres 1999 – Burkhardt Göres, *The Applied Arts* [w:] Streidt, Feierabend 1999, s. 144–153.
- Granet 1973 – Marcel Granet, *Cywilizacja chińska*, Warszawa 1973.
- Graul 1906 – Richard Graul, *Die ostasiatische Kunst und ihr Einfluss auf Europa*, Leipzig 1906.

- Grochulska 1985 – Barbara Grochulska, *Potocki Stanisław h. Pilawa* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa 1985.
- Gruber 1999 – Alain Gruber, *L'art décoratif*, t. 1–2, Paris 1999.
- Grzebiń 1996 – *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. Ludwik Grzebiń SJ, Kraków 1996.
- Grzyb 1963 – Leszek Grzyb, *Wojciech Oczko – „Przymiot albo dworska niemoc”, „Chiny”, 13, 1963, s. 33 i 40.*
- Guida, Spinosa 1996 – Silvana Guida, Nicola Spinosa, *Chinoiserie in the boudoir. The porcelain Salottino at Capodimonte*, „FMR”, 78, 1996, s. 105–122.
- Gumilow 2004 – Lew Gumilow, *Śladami cywilizacji wielkiego stepu*, Warszawa 2004 (reedycja).
- Guy 1998 – John Guy, *Woven cargoes. Indian Textiles in the East*, London 1998.
- Haase 1999 – Gisela Haase, *Bemerkungen zur Dresdner Lackierkunst* [w:] „Sächsisch Lacquirte Sachen”. *Lackkunst in Dresden unter August dem Starken*, kat. wystawy, Münster 1999, s. 11–25.
- Haase 2000 – Gisela Haase, *Bemerkungen zur Dresdner Lackierkunst und Martin Schnell/ The Lacquer Art in Dresden and Martin Schnell* [w:] Kühnenthal 2000a, s. 271–287.
- Haberland 1993 – Detlev Haberland, *Zwischen Wunderkammer und Forschungsbericht – Engelbert Kaempfers Beitrag zum europäischen Japanbild* [w:] kat. wystawy, Berlin 1993, s. 83–93.
- Hallinger 1996 – Johannes Franz Hallinger, *Das Ende der Chinoiserie. Die Auflösung eines Phänomens der Kunst in der Zeit der Aufklärung*, München 1996.
- Handke 1996 – Edelgard Handke, *Asiatische Exportwaren* [w:] kat. zbiorów, Bad Homburg 1996, s. 9–28.
- Harrisson 1981 – Barbara Harrisson, *Kraakporselein. Een introductie met 12 voorbeelden/ Kraakporcelain. An introduction with 12 examples*, Leeuwarden 1981.
- Hart 1963 – Henry H. Hart, *Wenecki podróżnik. Opowieść o życiu, czasach i dziele Imc Pana Marka Polo*, Warszawa 1963.
- Hartmann 1984 – Hans-Günther Hartmann, *Pillnitz Schloß, Park und Dorf*, Weimar 1984.
- Hass 1982 – Ludwik Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982.
- Hatcher 1987 – Captain Michael Hatcher, *The Nanking Cargo*, London 1987.
- Haudrière, Le Bouëdec 1999 – Philippe Haudrière, Gérard Le Bouëdec, *Les Compagnies des Indes*, Rennes 1999.
- Herberts 1959 – Kurt Herberts, *Das Buch der Ostasiatischen Lackkunst*, Düsseldorf 1959.
- Holzhausen 1982 – Walter Holzhausen, *Lackkunst in Europa*, München 1982 (reedycja z 1958).
- Honour 1961 – Hugh Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, London 1961.
- Hoskins 1994 – *The Papered Wall. The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, red. Lesley Hoskins, New York 1994.
- Howard, Ayres 1978 – David S. Howard, John Ayers, *China for the West. Chinese Porcelain and other Decorative Arts for Export Illustrated from the Mottabedeh Collection*, London 1978.
- Hsia 1998 – *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, red. Adrian Hsia, Hong Kong 1998.

- Hsia 2004a – Adrian Hsia, *Euro-Sinica: The Past and the Future*, „Taiwan Journal of East Asia Studies”, 1, 2004, s. 17–58; <http://www.eastasia.ntu.edu.tw/doc/journal1.pdf>
- Hsia 2004b – Florence Hsia, *Athanasius Kircher's „China Illustrata” (1667). An Apologia Pro Vita Sua* [w:] *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, red. Paula Findlen, New York–London 2004, s. 383–404.
- Hsiang 1976 – Hsiang Ta, *European Influences on Chinese Art in the Later Ming and Early Ch'ing Period*, „Renditions”, 6, 1976, s. 152–178.
- Hu-Sterk 2004 – Florence Hu-Sterk, *La Beauté autrement. Introduction à l'esthétique chinoise*, Paris 2004.
- Huth 1935 – Hans Huth, *Lacquer work by Gerhard Dagly*, „The Connoisseur”, 95, 1935, s. 14–18.
- Huth 1971 – Hans Huth, *Lacquer of the West. The history of a craft and an industry 1550–1959*, London–Chicago 1971 (reedycja).
- Impey 1977 – Oliver Impey, *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, Oxford 1977.
- Impey 1981 – Oliver Impey, *Japanese Export Lacquer of the Seventeenth Century*, „Lacquerwork in Asia and beyond: Colloquies on Art and Archaeology in Asia”, 11, 1981.
- Impey 1985 – Oliver Impey, *Japan: Trade and Collecting in Seventeenth-Century Europe* [w:] Impey, MacGregor 1985.
- Impey 1990 – Oliver Impey, *Porcelain for Palaces* [w:] kat. wystawy, London 1990, s. 36–69.
- Impey 2000 – Oliver Impey, *Japanese Export Lacquer: the Fine Period* [w:] Kühnenthal 2000b, s. 11–17.
- Impey 2001 – Oliver Impey, *Namban. Japanese Export Lacquer for Portugal* [w:] kat. wystawy, Lisboa 2001, s. 108–115.
- Impey, Jörg, Vialle 2005 – Oliver Impey, Christiaan Jörg, Cynthia Vialle, *Japanese Export Lacquer*, Leiden 2005.
- Impey, MacGregor 1985 – Oliver Impey, Arthur MacGregor, *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, Oxford 1985.
- Irwin, Brett 1970 – John Irwin, Katharine B. Brett, *Origins of Chintz*, London 1970.
- Jacobson 1999 – Dawn Jacobson, *Chinoiserie*, London 1999.
- Jacqué 1987 – Bernard Jacqué, Odile Nouvel-Kammerer, *Le papier peint. Décor d'illusion*, Barmbach 1987.
- Jacqué 1995 – *Le papier peint en arabesques de la fin du XVIIIe siècle*, red. B. Jacqué, Paris 1995.
- Jacqué 1997 – Bernard Jacqué, Geert Wisse, *Le murmure des murs. Quatre siècles d'histoire du papier peint*, Bruxelles 1997.
- Jakimowicz 1967 – Andrzej Jakimowicz, *Chińszczyzna i inne mody* [w:] tegoż: *Zachód a sztuka Wschodu*, Warszawa 1981, s. 117–136.
- Jaroszewski 1986 – Tadeusz Stefan Jaroszewski, *Orient w architekturze polskiej XIX w.* [w:] *Orient i orientalizm w sztuce* 1986, s. 161–192.
- Jarry 1957 – Madeleine Jarry, *L'exotisme dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV*, „Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle”, 14, 1957, s. 21–32.
- Jarry 1980 – Madeleine Jarry, *La vision de la Chine dans les tapisseries de la manufacture royale de Beauvais. Les premières tentures chinoises* [w:] *Les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des lumières*, Actes du IIe Colloque International de Sinologie, Chantilly 1977, Paris 1980, s. 132–148.

- Jarry 1981 – Madeleine Jarry, *Chinoiseries*, Fribourg 1981.
- Johnson 1993 – Paul Johnson, *Historia chrześcijaństwa*, Gdańsk 1993.
- Jourdain 1950 – Margareth Jourdain, *English Interior Decoration*, London 1950.
- Jourdain, Jenyns 1967 – Margareth Jourdain, Soame R. Jenyns, *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*, London 1967.
- Kaczmarzyk 1984 – Dariusz Kaczmarzyk, *Kościół Św. Anny*, Warszawa 1984.
- Kajdańska, Kajdański 2007 – Aleksandra Kajdańska, Edward Kajdański, *Jedwab. Szlakami dżonek i karawan*, Warszawa 2007.
- Kajdański 1985a – „Atlas Chin” Michała Boyma, „Polski Przegląd Kartograficzny”, 17, 1985, s. 138–146.
- Kajdański 1985b – *Nieznaną mapę Chin w zbiorach Biblioteki Czartoryskich w Krakowie*, „Polski Przegląd Kartograficzny”, 17, 1985, s. 26–28.
- Kajdański 1988 – Edward Kajdański, *Ostatni wysłannik dynastii Ming*, Warszawa 1988.
- Kajdański 1995 – Edward Kajdański, *Ferdinand Verbiest Relations with King John III of Poland* [w:] *Ferdinand Verbiest, S.J. (1623–1688). Jesuit Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*, red. John W. Witek SJ, „Monumenta Serica”, 30, 1994, s. 113–128.
- Kajdański 1999 – Edward Kajdański, *Michał Boym. Ambasador Państwa Środka*, Warszawa 1999.
- Kajdański 2005a – Edward Kajdański, *Długi cień wielkiego muru. Jak Polacy odkrywali Chiny*, Warszawa 2005.
- Kajdański 2005b – Edward Kajdański, *Chiny. Leksykon*, Warszawa 2005.
- Kaleciński 2004 – Marcin Kaleciński, *Polihymnia Hendricka III van Cleve a antyczne źródła nowożytnej ikonografii muz.*, „Ikonothea”, 17, 2004, s. 49–66.
- Kalmus 1986 – Marek Kalmus, *Istota sztuki buddyzmu tybetańskiego*, Kraków 1986.
- Kałuski 2001 – Marian Kałuski, *Polacy w Chinach*, Warszawa 2001.
- Kałuski 2004 – Marian Kałuski, *Polska – Chiny 1246–1996. Szkice z dziejów wzajemnych kontaktów*, Warszawa 2004.
- Kangxi, Bingzhen 2003 – Kangxi, Jiao Bingzhen, *Le Traité du riz et de la soie*, red. Nathalie Monnet, Bernard Fuhrer, Paris 2001.
- Kao 1991 – Mayching Kao, *European Influences in Chinese Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries* [w:] *China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Century* 1991, s. 251–285.
- Karpowicz 1997 – Mariusz Karpowicz, „Chambre du Roi” Augusta II w Wilanowie, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, 1997, 1 (7), s. 89–104.
- Keene 1969 – David Keene, *The Japanese Discovery of Europe, 1720–1830*, Stanford 1969.
- Kemper 1995 – Thomas Kemper, „Der Triumph des Porzellans in Europa”. *Zu Augustin Terwestens Deckenbild in der Porzellankammer des Schlosses Oranienburg* [w:] *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten*, red. Renate L. Colella, 1995, s. 93–101.
- Khân 2003 – Gabriele Mandel Khân, *Budda Oświecony*, Warszawa 2003.
- Kiby 1990 – Ulrika Kiby, *Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Orientalismus in Bayern und Europa des 16. bis 18. Jahrhunderts: seine politische Relevanz*, Hildesheim–New York 1990.
- Kiby 2000 – Ulrika Kiby, „Das Ideal der Schönheit”. *Rheinische Kunst in Barock und Rokoko* [w:] *Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche*, t. 4, red. F.G. Zehnder, Köln 2000.

- Kieniewicz 1973 – Jan Kieniewicz, *Czy i jak orientalistyka służy poznaniu i zrozumieniu Wschodu*, „Przegląd Orientalistyczny”, 2, 1973, s. 134–140.
- Kieniewicz 1985 – Jan Kieniewicz, *Orientalizm. Idea kształtująca rzeczywistość*, „Przegląd Orientalistyczny”, 1, 1985, s. 9–29.
- Kim 2000 – Jeong-Eun Kim, *White robed Guanyin: The Sinicization of Buddhism in China Seen in the Chinese Transformation of Avalokiteshvara in Gender, Iconography and Role*, „Athnor”, 19, 2000 [w:] http://www.fsu.edu/~arh/events/athanor/athxix/AthanorXIX_kim.pdf.
- Kimball 1959 – Friskie Kimball, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Paris 1959.
- Kinsley 1988 – David R. Kinsley, *Hindu Goddesses. Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, Berkeley–Los Angeles–London 1988.
- Kisluk-Grosheide 2000 – Daniëlle Kisluk-Grosheide, *The (Ab)Use of Export Laquer in Europe* [w:] Kühnenthal 2000b, s. 27–41.
- Kisluk-Grosheide 2002a – Daniëlle Kisluk-Grosheide, *Lacquer and japping in seventeenth-century Flemish and Dutch paintings*, „The Magazine Antiques”, October 2002 [w:] http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1026/is_4_162/ai_92545139.
- Kisluk-Grosheide 2002b – Daniëlle Kisluk-Grosheide, *The Reign of Magots and Pagods*, „Metropolitan Museum Journal”, 37, 2002, s. 177–198.
- Kisluk-Grosheide 2004 – Daniëlle Kisluk-Grosheide, *Lacquer and Porcelain as en Suite Decoration in Room Interiors* [w:] Kopplin 2004a, s. 39–49.
- Kjellberg 2000 – Pierre Kjellberg, *Objets montés du Moyen Age à nos jours*, Paris 2000.
- Klemp 2001 – Aleksander Klemp, *Chiny w księgozbiórce Jana Uphagena* [w:] *Chiny w oczach Polaków 2001*, s. 166–177.
- Klingensmith 1994 – Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600–1800*, Chicago 1994.
- Kluczycki 1880 – *Pisma do wieku i spraw Jana Sobieskiego*, wyd. Franciszek Kluczycki, t. 1, Kraków 1880.
- Kobayashi 2005 – Hiromitsu Kobayashi, *Suzhou Prints and Western Perspective: The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court, and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting to Mid-Eighteenth-Century Chinese Society through Woodblock Prints* [w:] *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, red. J. O'Malley SJ, G.A. Bailey, S.J. Harris, T.F. Kennedy SJ, Toronto 2005.
- Koldewej 2000 – Eloy Koldewej, *Gilt Leather Hangings in Chinoiserie and Other Styles. An English Speciality*, „Furniture History”, 36, 2000, s. 61–101.
- Komasara 1982 – Irena Komasara, *Jan III Sobieski – miłośnik ksiąg*, Wrocław 1982.
- Komaszyński 1982 – Michał Komaszyński, *Teresa Kunegunda Sobieska*, Warszawa 1982.
- Komaszyński 1995 – *Piękna królowa. Maria Kazimiera d'Arquien-Sobieska*, Kraków 1995.
- Kopplin 1998 – Monika Kopplin, *Deutsche Lackkunst* [w:] Münster 1998, kat. zbiorów, s. 157–173.
- Kopplin 2004a – *Schwartz Porcelain. The Lacquer Craze and its Impact on European Porcelain*, red. M. Kopplin, Münster 2004.
- Kopplin 2004b – Monika Kopplin, *All Sorts of Lacquered Chinese on a Black Glaze – Lacquer Painting on Böttger Stoneware and the Problem of Attribution to Martin Schnell* [w:] Kopplin 2004a, s. 83–92.
- Kopplin 2005a – Monika Kopplin, „chinois”: *Das Lackkabinett in Schloss Wilanów* [w:] Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 109–140.

- Kopplin 2005b – Monika Kopplin, *Das Plafondgemälde* [w:] Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 134.
- Kopplin 2005c – Monika Kopplin, *Martin Schnell, Hoflackierer Augusts des Starcken* [w:] Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 32–62.
- Kopplin, Kwiatkowska 2005 – Monika Kopplin, Anna Kwiatkowska, *Chinois: Dresdener Lackkunst in Schloss Wilanów*, Münster–Warszawa 2005.
- Kopplin, Kwiatkowska 2006 – Monika Kopplin, Anna Kwiatkowska, *Chinois: drezdeńska sztuka lakiernicza w pałacu w Wilanowie*, Münster–Warszawa 2006.
- Kornicki 2000 – Peter Francis Kornicki, *Julius Klaproth and His Works*, „Monumenta Nipponica”, 55/4, 2000, s. 579–591.
- Kossarzecki 2005a – Krzysztof Kossarzecki, *Podziały dóbr Sobieskich w latach 1698–1699*, „Studia Wilanowskie”, 15, 2005, s. 5–25.
- Kossarzecki 2005b – Krzysztof Kossarzecki, *Podziały dóbr Sobieskich w latach 1715–1729*, „Studia Wilanowskie”, 15, 2005, s. 27–65.
- Kotwicz 1935 – Władysław Kotwicz, *Jan hrabia Potocki i jego podróż do Chin*, Wilno 1935.
- Kowecka 1993 – Elżbieta Kowecka, *Dwór „najrzędniejszego w Polsce magnata”*, Warszawa 1993.
- Kozyreff 1990 – Chantal Kozyreff, *Exotisme et orientalisme, un certain regard sur l'Europe*, „Art&Fact. Art et Exotisme”, 9, 1990, s. 43–51.
- Köllmann 1954 – Erich Köllmann, *Chinoiserie* [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, red. O. Schmidt, t. 3, Stuttgart 1954, s. 439–482.
- Krasicki 1997 – Ignacy Krasicki, *Uwagi*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1997.
- Krasicki 2002 – Ignacy Krasicki, *Historia*, Kraków 2002.
- Kreczmar 1963 – Ewa Kreczmar, *Jedwabne tkaniny chińskie*, „Chiny”, 11, 1963, s. 16–17 i 20.
- Kremer 2004 – Birgit Kremer, *Für die Kaiser von China. Uhrmacher Europas arbeiten in chinesischen Stil*, „Weltkunst”, 13 (74), 2004, s. 20–22.
- Krzyszkowski 1929 – Józef Krzyszkowski SJ, *Michał Piotr Boym SJ, Pu Cze-juan Mi-ko, misjonarz i poseł cesarski w Chinach w XVII w.*, „Misje Katolickie”, 48, 1929, s. 307–328 (przedruk w: Plattner 1975, s. 346–363).
- Krzyszkowski 1932 – Józef Krzyszkowski SJ, *Relacja Księdza Michała Boyma, Societatis Iesu, Misjonarza z Prowincji Polskiej w Chinach o stanie chrześcijaństwa w tamtych krajach uczyniona w Rzymie roku 1653*, oprac. J. Krzyszkowski, „Misje Katolickie”, 51, 1932, s. 286–287 i 315–319.
- Kurek 1986 – Antoni Kurek, *Inkulturation misyjna w Chinach w XVII i XVIII wieku*, „Zeszyty Misjologiczne”, 8, 1986, s. 144–155.
- Kuźma 1985 – Erazm Kuźma, *Semiologia egzotyki* [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 301–324.
- Kühlenthal 2000a – *Japanische und europäische Lackarbeiten. Rezeption, Adaption, Restaurierung/ Japanese and European Lacquerware. Adoption, Adaptation, Conservation*, red. Michael Kühlenthal, „Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege”, 96, 2000.
- Kühlenthal 2000b – *Ostasiatische und europäische Lacktechniken/ East Asia and European Lacquer Techniques*, red. Michael Kühlenthal, München 2000.
- Künstler 1984 – Mieczysław J. Künstler, *Od thumacza* [w:] Sickman, Soper 1984, s. 13.
- Künstler 1994 – Mieczysław J. Künstler, *Dzieje kultury chińskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

- Kwiatkowska 1993 – Anna Kwiatkowska, *Meble europejskie w typie chinoiserie* [w:] kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 64–71.
- Kwiatkowska 2005 – Anna Kwiatkowska, *Die Geschichte der sächsischen Lackmöbel in Schloss Wilanów* [w:] Kopplin, Kwiatkowska 2005, s. 64–84.
- Kwiatkowska, Malinowska 1976 – Maria I. Kwiatkowska, Irena Malinowska, *Pałac Potockich w Warszawie*; Warszawa 1976.
- Kwiatkowski 1967 – Marek Kwiatkowski, *Łazienki w guście chińskim (Ze studiów nad Łazienkami warszawskimi)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 29, 1967, s. 171–190.
- Kwiatkowski 2000 – Marek Kwiatkowski, *Wielka księga Łazienek*, Warszawa 2000.
- Lach 1973–1974 – Donald F. Lach, *China in Western Thought and Culture* [w:] *Dictionnaire of the History of Ideas*, t. 1, New York 1973–1974, s. 353–373.
- Lach 1994 – Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe*, t. 1: *The Century of Discovery*, t. 2: *A Century of Wonder*, t. 3: *A Century of Advance*, Chicago 1994–1998.
- La Chine entre amour et haine* 1998 – *La Chine entre amour et haine*. Actes du VIIIe Colloque International de Sinologie, Chantilly 1995, red. M. Cartier, Paris 1998.
- Lacouture 1998 – Lacouture Jean, *Jezuici*, t. 1: *Zdobywcy*, Warszawa 1998.
- Lambourne 2005 – Lionel Lambourne, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, London–New York 2005.
- Landry-Deron 1995 – Isabelle Landry-Deron, *Les leçons des sciences occidentales de l'empereur de Chine Kangxi (1662–1722). Texte des journaux des pères Bouvet et Gêrbillon*, Paris 1995.
- Landry-Deron 2001 – Isabelle Landry-Deron, *Les mathématiciens envoyés en Chine par Louis XIV en 1685*, „Archive for History of Exact Sciences”, 55, 2001, s. 423–463.
- Landry-Deron 2002 – Isabelle Landry-Deron, *La preuve par la Chine. La „Description” de J.-B. Du Halde, jésuite, 1735*, Paris 2002.
- Langer 2000 – Brigitte Langer, *Lackkabinette und Lackmöbel des 18. Jahrhunderts in der Münchner Schlössern/ 18th Century Lacquer Cabinets and Lacquer Furniture in the Munich Castles* [w:] Kühnenthal 2000a, s. 215–236.
- Lane 1961 – Arthur Lane, *The Gaignières-Fonthill Vase, a Chinese Porcelain of about 1300*, „The Burlington Magazine”, 103, 1961, s. 124–132.
- Ledderose 1991 – Lothar Ledderose, *Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries* [w:] *China and Europe* 1991, s. 221–249.
- Leiria 2003 – Leonor Leiria, *Namban Art. Packing and Transportation*, „Bulletin of Portuguese/ Japanese Studies”, 2003, 5, s. 49–65.
- Lelièvre 2004 – Dominique Lelièvre, *Voyageurs chinois à la découverte du monde, de l'Antiquité au XIXe siècle*, Genève 2004.
- Leloir 1938 – Maurice Leloir, *Histoire du Costume de l'Antiquité à 1914*, Paris 1938.
- Lenoir, Standaert 2005 – *Les danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, red. Y. Lenoir, N. Standaert, Namur 2005.
- Leslie 1999 – Michael Leslie, *History and Historiography in the English Landscape Garden* [w:] *Perspectives on Garden Histories*, red. M. Conan, Washington 1999.
- Letkiewicz 2003 – Ewa Letkiewicz, *Wiara w magiczną moc klejnotów w Polsce w czasach renesansu i baroku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin Polonia”, 1, 2003, s. 69–82.
- Lewandowska-Michalska 2003 – Katarzyna Lewandowska-Michalska, *Ikonomia buddyjskich zwojów malowanych*, Warszawa 2003.

- Levey 1961 – Michael Levey, *The Real Theme of Watteau's Embarcation for Cythera*, „The Burlington Magazine”, 103, 1961, s. 180.
- Lévi-Strauss 1964 – Claude Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, Warszawa 1964.
- Lileyko 1984 – Jerzy Lileyko, *Zamek warszawski. Rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569–1763*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.
- Link-Lenczowski 1984 – Andrzej Link-Lenczowski, *Sieniawscy i Sobiescy po śmierci Jana III* [w:] *Studia z dziejów epoki Jana III Sobieskiego*, red. K. Matwijowski, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, 726, Wrocław 1984, s. 245–256.
- Li, Poser 2000 – *Das Neueste uber China. G. W. Leibnizens Novissima Sinica von 1697*, red. Wenchao Li, Hans Poser, „Studia Leibnitiana Supplementa”, 33, 2000.
- Lightbown 1969 – Ronald W. Lightbown, *Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 32, 1969, s. 228–279.
- Lion-Goldschmidt 1957 – Daisy Lion-Goldschmidt, *Les poteries et porcelaines chinoises*, Paris 1957.
- Lisiak 2005 – Bogdan Lisiak SJ, *Adam Adamandy Kochański (1631–1700). Studium z dziejów filozofii i nauki w Polsce XVII wieku*, Kraków 2005.
- Loehr 1963a – George R. Loehr, *The Sinicization of Missionary Artists and Their Works at the Manchu Court During the Eighteenth Century*, „Cahiers d'histoire mondiale”, 8, 1963, s. 795–803.
- Loehr 1963b – George R. Loehr, *Un artista fiorentino a Pechino nel settecento*, „Antichità viva 2”, 3, 1963, s. 43–56.
- Loehr 1972 – George R. Loehr, *European Artists at the Chinese Court* [w:] *The Westward Influence of the Chinese Arts from the 14th to the 18th Century*. Colloquies on Art & Archaeology in Asia, 3, London 1972, s. 33–42.
- Loesch, Pietsch, Reichel 1998 – Anette Loesch, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel, *Porcelain Collection Dresden. Guide to the Permanent Collection in the Dresden Zwinger*, Dresden 1998.
- Löffler 1956 – Franz Löffler, *Das Alte Dresden*, Dresden 1956.
- Lorentz 1948 – Stanisław Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948.
- Lorentz 1969 – Stanisław Lorentz, *Z dziejów Zamku Ujazdowskiego* [w:] *Sarmatia Artistica*, Warszawa 1968, s. 179–198.
- Lowenthal 1996 – Anne Lowenthal, *Contemplating Kalf* [w:] *Object as Subject. Studies in the interpretation of Still Life*, red. A. Lowenthal, Princeton 1996, s. 29–40.
- Louis 2007 – François Louis, *History of Gardens in East Asia. Bibliography China* [w]: <http://inside.bard.edu/~louis/gardens/bibliochina.html>.
- Lübke 2001 – Diethard Lübke, *Abbildung des „Schultz-Codex” auf Höroldt-Chinoiserien?*, „Keramos”, 172, 2001, s. 29–34.
- Lunsingh Scheurleer, François 1980 – Theodor Herman Lunsingh Scheurleer, Daniel François, *Chinesisches und japanisches Porzellan in europäischen Fassungen*, Braunschweig 1980.
- Łazarska 1993 – Danuta N. Łazarska [Zasławska], *Chińskie dekoracje malarskie i drzeworyty* [w:] kat. wystawy, Wilanów 1993, s. 24–35.
- Malone 1934 – Carroll Brown Malone, *History of the Peking Summer Palaces Under the Ch'ing Dynasty*, Urbana 1934.
- Marconi 1962 – Marconi Bohdan, *Konserwacja obrazów i malowideł ściennych*, „Ochrona Zabytków”, 15, 1962, 3 (58), s. 44–64.

- McClelland 1924 – Nancy McClelland, *Historic Wall-Papers. From their Inception to the Introduction of Machinery*, Philadelphia–London 1924.
- MacKenzie 1995 – John M. MacKenzie, *Orientalism: history, theory, and the arts*, New York 1995.
- Mackie 2001 – Louise C. Mackie, *Italian silks for the Ottoman sultans*, „EJOS”, 31, 2001, s. 1–21, <http://www2.let.uu.nl/Solis/anpt/ejos/pdf4/31Mackie.pdf>.
- Maj, Załęcka 1980 – Zbigniew Maj, Aleksandra Załęcka, *Publiczność muzealna w świetle Ksiąg Zwiedzających Muzeum w Wilanowie w latach 1805–1931*, „Studia Wilanowskie”, 6, 1980, s. 31–49.
- Majda 1977 – Tadeusz Majda, *Orientalizacja smaku artystycznego w Polsce za panowania Jana III Sobieskiego*, „Studia Wilanowskie”, 2, 1977, s. 141–147.
- Majda 2005 – Tadeusz Majda, *Dwie tkaniny wschodnie w Pałacu w Wilanowie*, „Studia Wilanowskie”, 15, 2005, s. 131–139.
- Majdecki 1981 – Lech Majdecki, *Historia ogrodów. Przemiany formy i konserwacja*, Warszawa 1981.
- Majdecki 1996 – Lech Majdecki, *Chinoiserie in der polnischen Gartenkunst [w:] Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa*, red. T. Weiss, Wörlitz–Oranienbaum–Louisium 1996, s. 150–153.
- Majdowski 1993 – Andrzej Majdowski, *Ze studiów nad fundacjami Potockich z Wilanowa*, Warszawa 1993.
- Majewska-Maszkowska 1976 – Bożenna Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1815)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1968 – Bożenna Majewska-Maszkowska, Tadeusz S. Jaroszewski, *Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Włoch w latach 1785–1786 w świetle jego korespondencji z żoną [w:] Sarmatia artistica*, Warszawa 1968, s. 211–234.
- Majewska-Maszkowska, Jaroszewski 1972 – Bożenna Majewska-Maszkowska, Tadeusz S. Jaroszewski, *Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Anglii w świetle korespondencji z żoną*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, s. 211–217.
- Malek 1998 – „*Western Learning*” and *Christianity in China. The Contribution and Impact of Johann Adam Schall von Bell (1592?- 1666)*, red. Roman Malek, „Monumenta Serica” (seria monograficzna), 35, 1998.
- Maleszko-Sobkowiak 1993 – Katarzyna Maleszko-Sobkowiak, *Dalekowschodnie rzemiosło artystyczne [w:] kat. wystawy, Wilanów 1993*, s. 36–37.
- Malinowska 1972 – Irena Malinowska, „*Pamiętnik Interesów*” Stanisława Kostki Potockiego, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, s. 122–132.
- Malinowska, Mielezko 1984 – Irena Malinowska, Jadwiga Mielezko, *Garderoba Króla. Z badań nad wystrojem wnętrz pałacowych w Wilanowie [w:] „Studia Wilanowskie”*, 10, 1984, s. 19–54.
- Małachowski-Lempicki 1929 – Stanisław Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i stroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Kraków 1929.
- Mańkowski 1932 – Tadeusz Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932.
- Mańkowski 1950 – Tadeusz Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 12, 1950, s. 243–259.
- Mańkowski 1959 – Tadeusz Mańkowski, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław 1959.

- Mańkowski 1976 – Tadeusz Mańkowski, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976.
- Marx 1976 – Harald Marx, *Johann Samuel Mock und das „Campement bei Czerniaków” 1732*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden”, 10, 1976/1977, s. 53–87.
- Mauriès 2002 – Patrick Mauriès, *Cabinets of Curiosities*, London 2002.
- Mauro 1999 – Elisa Mauro, *La folie chinoise in Sicilia nella prima metà dell'Ottocento: la casina cinese di Giuseppe Venanzio Marvuglia* [w:] *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, red. Adriana M. Giusti, Ezio Godoli, Siena 1999, s. 48–61.
- McClelland 1924 – Nancy McClelland, *Historic Wall-Papers. From Their Inception to the Introduction of Machinery*, Philadelphia 1924.
- Ménard 2001 – Philippe Ménard, *Le Vénitien Marco Polo et la Chine. Discussion d'hypothèses erronées récemment avancées* [w:] *Les Voyageurs européens en Chine. Images et réalités*, colloque du 29 et 30 août 2001, Shanghai, Shanghai International Studies University [w:] http://www.crlv.org/outils/encyclopedie/afficher.php?encyclopedie_id=243.
- Menzhausen 1990 – Ingelore Menzhausen, *Stara porcelana miśnieńska w Dreźnie*, Warszawa 1990.
- Menzies 2002 – Gavin Menzies, *1421 rok, w którym Chińczycy odkryli Amerykę i opłynęli świat*, Warszawa 2002.
- Mérot 1989 – Alain Mérot, *Le cabinet, décor et espace d'illusion*, „XVIIe siècle”, 62, 1989, s. 37–52.
- Michaelis 2000 – Rainer Michaelis, „...um die Nation um Acker- und Seiden-Bau aufzumuntern”. *Zwei Chinoiserien von Christian Bernhard Rode*, „Museums Journal”, 4, 2000, s. 50–51.
- Michel 1999 – Patrick Michel, *Mazarin, Prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602–1661). Histoire et analyse*, Paris 1999.
- Michel 2000 – Wolfgang Michel, *His Story of Japan. Engelbert Kaempfer's Manuscript in a New Translation*, „Monumenta Nipponica”, 55, 2000, s. 109–120.
- Mitchell 1991 – Elsie Mitchell, *The Lion Dog of Buddhist Asia*, New York 1991.
- Migoń 1967 – Krzysztof Migoń, *La correspondance savante de Leibniz en tant que méthode de son travail scientifique. Sur l'exemple de l'échange de lettres avec André Acoluthus et Adam Kochański*, „Organon”, 4, 1967, s. 207–216.
- Migoń 1969 – Krzysztof Migoń, *Ślęscy orientaliści i zbieracze orientaliów do XIX wieku* [w:] *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, t. 3, red. Jan Reychman, Warszawa 1969, s. 7–45.
- Miklós 1987 – Pal Miklós, *Malarstwo chińskie. Wstęp do ikonografii malarstwa chińskiego*, Warszawa 1987.
- Morawińska 1998 – Agnieszka Morawińska, *Triumf natury* [w:] kat. wystawy, Warszawa 1998, s. 270–313.
- Mosser, Barrier, Chiu 2004 – Monique Mosser, Janine Barrier, Che Bing Chiu, *Entre Chine et Occident. William Chambers, le „passeur de jardins”* [w:] *Jardin du lettré. Synthèse des arts en Chine*, red. Gilles Baud-Berthier, Che Bing Chiu, Besançon 2004.
- Mosser, Barrier, Chiu 2004 – Monique Mosser, Janine Barrier, Che Bing Chiu, *Aux jardins de Cathay: l'imaginaire anglo-chinois*, Besançon 2004.
- Mowry 1997 – Robert D. Mowry, *Worlds within Worlds. The Richard Rosenblum Collection of Chinese Scholar's Rocks*, Cambridge 1997.
- Mungello 1991 – David E. Mungello, *Confucianism in the Enlightenment. Antagonism and Collaboration between Jesuits and the Philosophers* [w:] *China and Europe* 1991, s. 99–127.

- Mungello 2005 – David E. Mungello, *The Great Encounter of China and the West, 1500–1800*, New York 2005.
- Murdoch 1972 – Elisabeth Murdoch, *Chinoiserie in France from the 17th to the 18th Centuries* [w:] *The Westward Influence of the Chinese Arts from the 14th to the 18th Century*. Colloquies on Art & Archaeology in Asia, 3, London 1972, s. 88–93.
- Murray 1998 – Ciaran Murray, *Sharawadgi. The Romantic Return to Nature*, San Francisco 1998.
- Musillo 2008 – Marco Musillo, *Reconciling Two Careers. The Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter*, „Eighteenth-Century Studies”, 42, 1, 2008, s. 45–59.
- Narocznicki 1981 – *Historia polityczna Dalekiego Wschodu od końca XVI w. do 1945 r.*, red. Aleksander Narocznicki, Warszawa 1981.
- Natoński 1988 – Bronisław Natoński SJ, „Pismo Prowincji Południowej Towarzystwa Jezusowego Nasze Sprawy”, 10, 1988, s. 258–261.
- Needham 1984 – Joseph Needham, *Wielkie miareczkowanie. Nauka i społeczeństwo w Chinach i na Zachodzie*, Warszawa 1984.
- Neja 2001 – Jarosław Neja, *Udział Polaków w misjach jezuickich w Chinach w XVII i XVIII wieku* [w:] *Chiny w oczach Polaków 2001*, s. 158–165.
- Nguyen 2006 – Duc Ha Nguyen, *Polscy misjonarze na Dalekim Wschodzie w XVII i XVIII w.*, Warszawa 2006.
- Nowak 2003 – Janusz Nowak, *Dobra wilanowskie za Elżbiety Sieniauskiej 1720–1729 w świetle archiwaliów Biblioteki Czartoryskich w Krakowie*, „Studia Wilanowskie”, 14, 2003, s. 53–87.
- Odyniec 1992 – Waław Odyniec, *Zainteresowanie króla Jana III Sobieskiego chińską cywilizacją* [w:] *Studia i materiały z czasów Jana III Sobieskiego*, red. K. Matwijowski, Wrocław 1992, s. 89–94.
- Odyniec 2001 – Waław Odyniec, *Znajomość cywilizacji chińskiej w Polsce do końca XVIII wieku* [w:] *Chiny w oczach Polaków 2001*, s. 9–108.
- Olszewski 2003 – Wiesław Olszewski, *Chiny. Zarys kultury*, Poznań 2003.
- O'Malley 1999 – John W. O'Malley SJ, *Pierwsi jezuici*, Kraków 1999.
- Okamoto 1972 – Yoshitomo Okamoto, *The Namban Art of Japan*, New York 1972.
- Orfanello 2001 – Tommaso Orfanello, *La Favorita del re*, „MCM”, 52, 2001, s. 42–44.
- Orient i orientalizm w sztuce 1996 – Orient i orientalizm w sztuce*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986.
- Ostrowski 1972a – Jan K. Ostrowski, *Nurt egzotyczny w architekturze Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. Teoria i Historia”, 17, 1972, s. 161–175.
- Ostrowski 1972b – Jan K. Ostrowski, *Tschifflik, maison de plaisance Stanisława Leszczyńskiego w Zweibrücken*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, s. 309–314.
- Ostrowski 1986 – Jan K. Ostrowski, *Wawaw Rzewuski w literaturze i sztuce – prawda i legenda* [w:] *Orient i orientalizm w sztuce 1996*, s. 193–219.
- Ostrowski 2005 – Jan K. Ostrowski, *Król Stanisław i sztuka* [w:] kat. wystawy, Warszawa 2005.
- Ostrowski, Petrus 2001 – Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus, *Podhorce. Dzieje wnętrza pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001.
- Paczuska 2004 – Katarzyna Paczuska, *Porcelana typu imari z kolekcji króla Augusta II w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, 1, 2004, s. 31–43.

- Pajin 1996 – Dusan Pajin, *Symbolism of Chinese Gardens*, „Journal of Oriental Studies”, 34, 1996, s. 17–33.
- Paluszkiewicz 1995 – Felicjan Paluszkiewicz, *Mały słownik jezuitów w Polsce*, Warszawa 1995.
- Parker-Brienen 2002 – Rebecca Parker-Brienen, *Albert Eckhout's paintings of the „wilde nation” of Brazil and Africa* [w:] *Het exotische verbeeld 1550–1950: boeren en verre volken in de Nederlandse kunst/ Picturing the exotic, 1550–1950: peasants and outlandish peoples in Netherlandish art*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 53, 2002, s. 106–137.
- Pasierb, Janocha 1999 – Janusz S. Pasierb, Michał Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 1999.
- Pelliot 1927 – Paul Pelliot, *Les influences européennes sur l'art chinois au XVIIe et au XVIIIe siècle. Conférence faite au Musée Guimet le 20 Février 1927*, Paris 1927.
- Peng 2004 – Chang-Ming Peng, *Echos. L'art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale*, Paris 2004.
- Perkins 2004 – Franklin Perkins, *Leibniz and China. A Commerce of Light*, Cambridge 2004.
- Pimpaneau 2002 – Jacques Pimpaneau, *Chiny: kultura i tradycje*, Warszawa 2002.
- Pinot 1906–1907 – Virgile Pinot, *Les physiocrates et la Chine au XVIIIème siècle*, „Revue d'histoire moderne et contemporaine”, 8, 1906–1907, s. 163–176.
- Pinot 1932 – Virgile Pinot, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France (1640–1740)*, Paris 1932.
- Pirazzoli-t'Serstevens 1987 – Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, *Le Yuanmingyuan. Jeux d'eau et palais européens du XVIIIe siècle à la cour de Chine*, Paris 1987.
- Pirazzoli-t'Serstevens 1988 – Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, *The Emperor Qianlong's European Palaces*, „Orientations”, 19, 1988, nr 11, s. 61–71.
- Pirazzoli-t'Serstevens 1989 – Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, *A Pluridisciplinary Research on Castiglione and the Emperor Ch'ien-lung's European Palaces*, „National Palace Museum Bulletin”, 24, 1989, nr 4, s. 1–12; 24, 1989, nr 5, s. 1–16.
- Pirazzoli-t'Serstevens 2007 – Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, *Giuseppe Castiglione, 1688–1766. Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris 2007.
- Plattner 1975 – Felix A. Plattner SJ, *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975.
- Plax 2000 – Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge 2000.
- Podróż do Arabii 2004 – *Podróż do Arabii. O koniach kobejlanach, Beduinach i przygodach w Arabii. Na podstawie rękopisu Wacława Seweryna Rzewuskiego „Sur les Chevaux Orientaux et provenants des Races Orientales”*, oprac. Tadeusz Majda, Warszawa 2004.
- Pomian 1996 – Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996.
- Pope 1972 – John A. Pope, *Chinese influences on Iznik pottery, a re-examination of an old problem* [w:] *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, red. R. Ettinghausen, New York 1972, s. 125–139.
- Popiołek 1996 – Bożena Popiołek, *Królowa bez korony. Studium z życia i działalności Elżbiety z Lubomirskich Sieniauskiej (ok. 1660–1729)*, Kraków 1996.
- Poplatek, Paszenda 1972 – Jan Poplatek SJ, Jerzy Paszenda SJ, *Słownik jezuitów artystów*, Kraków 1972.
- Porter 1999 – David Porter, *From Chinese to Goth. Walpole and the Gothic Repudiation of Chinoiserie*, „Eighteenth-Century Life”, 23, 1999, s. 46–58.

- Pouzyna 1935 – Ivan V. Pouzyna, *La Chine, L'Italie et les débuts de la Renaissance (XIIIe-XIVe siècles)*, Paris 1935.
- Prejs 1999 – Marek Prejs, *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*, Warszawa 1999.
- Prodan 1975 – Mario Prodan, *Sztuka chińska. Wprowadzenie*, Warszawa 1975.
- Raby, Yücel 1986 – Julian Raby, Ünsal Yücel, *Chinese Porcelain at the Ottoman Court* [w:] kat. zbiorów, Istanbul 1986, s. 65–96.
- Rawson 1992 – *The British Museum Book of Chinese Art*, red. J. Rawson, London 1992.
- Reepen 1996 – Iris Reepen, *Motive der Chinoiserie in Europa – Vorbilder, Vorlagen, Parallelen* [w:] kat. zbiorów, Bad Homburg 1996, s. 29–70.
- Reichwein 1968 – Adolf Reichwein, *China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, London 1968 (reedycja z 1925).
- Rejduch-Samkowa, Samek 1974 – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 6: *Województwo katowickie*, z. 3: *Miasto Cieszyn i powiat cieszyński*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1974.
- Reychman 1964 – Jan Reychman, *Orient w kulturze polskiego Oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.
- Reychman 1965 – Jan Reychman, *Z badań nad rękopisem Wacława Rzewuskiego*, „Przegląd Orientalistyczny”, 3 (1965) i 4 (1965).
- Riccardi-Cubitt 1993 – Monique Riccardi-Cubitt, *Le cabinet de la Renaissance à l'époque moderne*, Paris 1993.
- Rinaldi 1989 – Maura Rinaldi, *Kraak Porcelain. A Moment in the History of Trade*, London 1989.
- Rinaldi 2006 – Bianca Maria Rinaldi, *The Chinese Garden in Good Taste. Jesuits and Europe's Knowledge of Chinese Flora and Art of the Garden in 17th and 18th Centuries*, München 2006.
- Rinaldi 2007 – Bianca Maria Rinaldi, *The Jesuit Contribution to Oriental Influence on European Gardens*, „Acta Horticulturae”, 759, 2007, s. 153–168.
- Roerich 1925 – George Roerich, *Tibetan Paintings*, Paris 1925.
- Roland-Michel 1976 – Marianne Roland Michel, *Représentation de l'exotisme dans la peinture en France de la première moitié du XVIIIe siècle*, „S.V.E.C.” [„Studies on Voltaire and the Eighteenth Century”], 5, 1976, s. 1437–1457.
- Ronan, Oh 1988 – *East Meets West. The Jesuits in China 1582–1773*, red. Charles E. Ronan i Bonnie B. Oh, Chicago 1988.
- Roscoe 1981 – Ingrid Roscoe, *Mimic Without the Mind. Singerie in the Northern Europe*, „Apollo”, 233, 1981, s. 96–103.
- Rosenberg 1982 – Pierre Rosenberg, *Tout l'oeuvre peint de Watteau*, Paris 1982.
- Rostworowski 1980 – Emanuel Rostworowski, *Wyobrażenia o świecie pozaeuropejskim. Dobry dzikus i chińszczyzna* [w:] *Historia powszechna. Wiek XVIII*, Warszawa 1980, s. 295–305.
- Rottermund 1970 – Andrzej Rottermund, *Pałac Błękitny*, Warszawa 1970.
- Rottermund 1989 – Andrzej Rottermund, *Zamek warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza – funkcje i treści*, Warszawa 1989.
- Rowbotham 1942 – Arnold H. Rowbotham, *Missionary and Mandarin. The Jesuits at the Court of China*, Berkeley–Los Angeles 1942.
- Rowland 2000 – Ingrid D. Rowland, *The Ecstatic Journey. Athanasius Kircher in Baroque Rome*, Chicago 2000.

- Röder, Holzhausen 1950 – Kurt Röder, Walter Holzhausen, *Das indianische Lackkabinett des Kurfürsten Clemens August in Schloss Brühl*, Tübingen 1950.
- Rubin 2001 – Norman A. Rubin, *A Whiff of Luxury. Chinese Snuff Bottles*, „Bottles and Extras”, 12, 2001, s. 38–45.
- Rudova 1988 – Maria Rudova, *L'imagerie populaire chinoise*, Leningrad 1988.
- Rudnicka 1967 – Jadwiga Rudnicka, *Biblioteka Wilanowska – dwieście lat jej dziejów (1741–1932)*, Warszawa 1967.
- Rule 1998 – Paul A. Rule, *The Tarnishing of the Image: from Sinophilia to Sinophobia* [w:] *La Chine entre amour et haine*. Actes du VIIIe Colloque International de Sinologie, Chantilly 1995, red. M. Cartier, Paris 1998, s. 89–109.
- Said 1991 – Edward W. Said, *Orientalizm*, Warszawa 1991.
- Samoyault-Verlet – Colombe Samoyault-Verlet, *Le Musée chinois de l'impératrice Eugénie*, Paris 1994.
- Sargentson 1996 – Carolyn Sargentson, *Merchants and Luxury Markets. The Marchands Merciers of Eighteenth-century Paris*, London 1996.
- Saunders 1994 – Gill Saunders, *The China trade. Oriental painted panels* [w:] Hoskins 1994, s. 42–55.
- Saunders 2002 – Gill Saunders, *Chinese Wallpapers and Chinoiserie Styles* [w:] tejże, *Wallpaper in Interior Decoration*, London 2002, s. 62–73.
- Schnapper 1994 – Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris 1994.
- Schorer 1938 – Edgar Schorer, *L'Influence de la Chine sur la genèse et le développement de la doctrine physiocrate*, Paris 1938.
- Schroeder 1981 – Ulrich von Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*, Hong Kong 1981.
- Schulz 1966 – Alexander Schulz, *Hsi Yang Lou. Untersuchungen zu den „Europäischen Bauten“ des Kaisers Ch'ien-lung*, Würzburg 1966.
- Scott 1996 – Katie Scott, *The Rococo Interior*, New Haven & London 1996 (reedycja).
- Scott 2005 – Phoebe Scott, *Mimesis to Mockery. Chinoiserie Ornament in the Social Space of Eighteenth-Century France*, „Philament: an online journal of the arts and culture”, 5, 2005 [w:] http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue5_Critique_Scott.htm.
- Scott Morton, Lewis 2007 – William Scott Morton, Charlton M. Lewis, *Chiny. Historia i kultura*, Kraków 2007.
- Segalen 1986 – Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris 1986.
- Shuang 2001 – Situ Shuang, *Le Magot de Chine ou Trésor du symbolisme chinois. À la recherche du symbolisme dans les motifs de „chinoiseries”*, Paris 2001.
- Shvidkowsky 1997 – Dimitri Shvidkowsky, *Die Chinamode in der russischen Architektur des 18. Jahrhunderts* [w:] *Sir William Chambers* 1997, s. 155–161.
- Sickman, Soper 1984 – Laurance Sickman, Alexander Soper, *Sztuka i architektura w Chinach*, Warszawa 1984.
- Sienicki 1962 – Stefan Sienicki, *Wnętrza mieszkalne. Rys historyczny*, Warszawa 1962.
- Sir William Chambers* 1997 – *Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa*. [Materiały sympozjum naukowego w Oranienbaum, 5–7 X 1995], red. T. Weiss, Stuttgart 1997.
- Sirén 1990 – Osvald Sirén, *China and the Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, Washington 1990 (reedycja z 1950 r.).

- Siu 1988 – Victoria Siu, *Castiglione and the Yuanming Yuan Collection*, „Orientations”, 19, 1988, nr 11, s. 72–79.
- Skierkowska 1972 – Elżbieta Skierkowska, *Warsztat pracy Stanisława Kostki Potockiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, s. 178–192.
- Skowron 2000 – Ryszard Skowron, *Brożek, jezuici i Chiny. Polski epizod do dziejów dialogu Zachodu ze Wschodem w XVII wieku* [w:] *Orient w kulturze polskiej*. Materiały z sesji jubileuszowej z okazji 25-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, 15–16 października 1998, Warszawa 2000, s. 117–126.
- Soulier 1924 – Gustave Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924.
- Spriggs 1964–66 – Arthur I. Spriggs, *Oriental porcelain in western paintings, 1450–1700*, „Transactions of Oriental Ceramic Society”, 36, 1964–1966, s. 73–87.
- Sroczyńska 1980 – Krystyna Sroczyńska, *Podróże malownicze Zygmunta Vogla*, Warszawa 1980.
- Stachelin 1966 – Walter A. Stachelin, *Das Buch vom Porzellan. Herstellung, Transport und Handel von Exportporzellan in China*, Bern 1966.
- Starzyński 1977 – Juliusz Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1977 (reedycja z 1935 r.)
- Stein 1996 – Perrin Stein, *Boucher's chinoiserie: some new sources*, „The Burlington Magazine”, 138, 1996, s. 598–604.
- Steinhauer 2003 – Isabell M. Steinhauer, *Dorf Mulang im Schlosspark Wilhelmshöhe*, Regensburg 2003.
- Stoff 1990 – Andrzej Stoff, *Egzotyka, egzotyzm, egzotyczność. Próba rozgraniczenia pojęć* [w:] *Egzotyzm w literaturze*, red. E. Kuźma, Szczecin 1990, s. 7–25.
- Stone 2001 – Donald D. Stone, *Sailing to Cathay. Images of China in Western Art and Literature, Watteau to Yeats*, „Ex/Change. Newsletter of Centre for Cross-Cultural Studies”, City University of Hong Kong 2001, s. 4–8, <http://www.cityu.edu.hk/ccs/Newsletter/newsletter2/Sailing.htm>.
- Streatfield 1981 – David C. Streatfield, *Art and Nature in the English Landscape Garden. Design Theory and Practice, 1700–1818* [w:] D.C. Streatfield, Alistair M. Duckworth, *Landscape in the Gardens and the Literature of Eighteenth-Century England*, Los Angeles 1981, s. 3–87.
- Streidt, Feierabend 1999 – *Prussia. Art and Architecture*, red. G. Streidt, P. Feierabend, Köln 1999.
- Ströber 2001 – Eva Ströber, „...La maladie de porcelaine...” *Ostasiatisches Porzellan aus der Sammlung Augusts des Starken/ East Asian Porcelain from the Collection of Augustus the Strong*, Leipzig 2001.
- Ströber 2002 – Eva Ströber, *Dehua Porcelain in the collection of Augustus the Strong* [w:] kat. zbiorów, Singapore 2002, s. 51–59.
- Strzelczyk 1993 – *Spotkanie dwóch światów. Stolica Apostolska a świat mongolski w połowie XII wieku. Relacje powstałe w związku z misją Jana di Piano Carpiniego do Mongołów*, red. Jerzy Strzelczyk, Poznań 1993.
- Stuart, Rawski 2001 – Jan Stuart, Evelyn S. Rawski, *Worshipping the Ancestors. Chinese Commemorative Portraits*, Stanford 2001.
- Sullivan 1973 – Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art, from the 16th Century to the Present Day*, London 1973.
- Swirida 1991 – Inessa Swirida, *Ogród epoki oświecenia a utopia* [w:] *Sztuka a natura*, Materiały XXXVIII Sesji Naukowej SHS, XI 1989, Katowice 1991, s. 289–300.

- Swirida 1993 – Inessa Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia a wolnomularstwo*, „Ars Regia”, 2, 1993, s. 7–40.
- Szczęśniak 1952a – Bolesław Szczęśniak, *Athanasius Kircher's „China Illustrata”*, „Osiris”, 10, 1952, s. 385–411.
- Szczęśniak 1952b – Bolesław Szczęśniak, *The origin of the Chinese language according to Athanasius Kircher's theory*, „Journal of the American Oriental Society”, 72, 1952, s. 20–29.
- Szczęśniak 1969 – Bolesław Szczęśniak, *Diplomatic Relations between Emperor Kang Hsi and King John III of Poland*, „Journal of the American Oriental Society”, 89/1, 1969, s. 157–161.
- Ta 1976 – Hsiang Ta, *European Influences on Chinese Art in the Later Ming and Early Ch'ing Period*, „Renditions”, 6, 1976, s. 152–178.
- Targosz 1975 – Karolina Targosz, *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Targosz 1985 – Karolina Targosz, *Jana Sobieskiego nauki i peregrynacje*, Wrocław 1985.
- Targosz 1991 – Karolina Targosz, *Jan III Sobieski mecenasem nauk i uczonych*, Wrocław 1991.
- Targosz 1997 – Karolina Targosz, *Relacja księdza F. d. S. o Polsce czasów Jana III Sobieskiego. Próba rozszyfrowania autorstwa*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 42, 1997, s. 31–61.
- Tatarkiewicz 1925 – Władysław Tatarkiewicz, *Pięć studiów o Łazienkach*, Lwów–Warszawa 1925.
- Tazbir 1949 – Janusz Tazbir, *Moda na chińszczyznę w Polsce XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 9, 1949, s. 382–392.
- Tazbir 1998 – Janusz Tazbir, *Moda na chińszczyznę w Europie XVIII wieku*, „Przegląd Orientalistyczny”, 3–4 (187–188), 1998, s. 173–185.
- Thiriez 1998 – Régine Thiriez, *Barbarian Lens. Western Photographers of the Qianlong Emperor's European Palaces*, Amsterdam 1998.
- Thomaz 1993 – Luis Filipe Thomaz, *Nanban Jin. The Portuguese in Japan*, Lisboa 1993.
- Thornton 1990 – Peter Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven–London 1990 (reedycja).
- Tomala 1995 – Karin Tomala, *Leibniz (1646–1716) a Chiny – marzenie i utopia?* [w:] *Ex Oriente Lux*, red. M. R. Sławiński, „Acta Asiatica Varsoviensia”, 9, 1995, s. 7–13.
- Turnau 1988 – Irena Turnau, *Historia europejskiego włókiennictwa odzieżowego od XIII do XVIII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.
- Ulrichs 2005 – Friederike Ulrichs, *Die ostasiatische Porzellansammlung der Wittelsbacher in der Residenz München*, München 2005.
- Vogel 1996 – Gerd-Helge Vogel, *Konfuzjonismus und chinoise Architekturen im Zeitalter der Aufklärung*, „Die Gartenkunst”, 8, 1996, s. 188–212.
- Vogel 2000 – Gerd-Helge Vogel, *Chińska architektura ogrodowa w Europie – wcielenie ducha Cudownej Krainy Cathay* [w:] kat. wystawy, Poznań 2000, s. 7–20.
- Vogel 2004 – Gerd-Helge Vogel, *Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa*, „Die Gartenkunst”, 16, 2004, 1, s. 125–172; 16, 2004, 2, s. 339–382.
- Vogel 2005 – Gerd-Helge Vogel, *Wunderland Cathay. Chinoise Architekturen in Europa*, „Die Gartenkunst”, 17, 2005, s. 168–191.
- Voisé 1972 – Irena Voisé, *Kilka uwag o galerii Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, s. 151–160.

- Vollmer 2003 – John E. Vollmer, *Silks for Thrones and Altars. Chinese Costumes and Textiles*, Paris 2003.
- Wappenschmidt 1983 – Friederike Wappenschmidt, „Indianische Tapezereien” in den Münchner Schlössern des 18. Jahrhunderts, eine Studie zum Bestand original chinesischer Papiertapeten im Nymphenburger Schloß und seinen Parkburgen, „Ars Bavarica”, 31/32, 1983, s. 89–96.
- Wappenschmidt 1988 – Friederike Wappenschmidt, *Clemens August von Köln. Das Ende der Sammelleidenschaft des Kurfürsten und Erzbischofs*, „Weltkunst”, 58, 1988, s. 2798–2801.
- Wappenschmidt 1989 – Friederike Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten für Europa, vom Rollbild zur Bildtapete*, Berlin 1989.
- Wappenschmidt 1995 – Friederike Wappenschmidt, *Réminiscences chinoises dans les papiers peints en arabesques de Réveillon* [w:] Jacqué 1995, s. 130–131.
- Wasilewska-Dobkowska 2002 – Joanna Wasilewska-Dobkowska, „O sztuce u Chińczyków”. Poglądy Stanisława Kostki Potockiego na sztukę chińską, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo”, 33, 2002, s. 29–53.
- Wasilewska-Dobkowska 2004 – Joanna Wasilewska-Dobkowska, *Wyobrażenia Dalekiego Wschodu w środowisku polskich jezuitów*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, 1, 2004, s. 15–30.
- Wasilewska-Dobkowska 2006 – Joanna Wasilewska-Dobkowska, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2006.
- Watanabe 1991 – Toshio Watanabe, *High Victorian Japonisme*, Bern–New York 1991.
- Watson 1963 – Francis J.B. Watson, *Beckford, Mme de Pompadour, the Duc de Bouillon and the Taste for Japanese lacquer in Eighteenth Century France*, „Gazette des Beaux-Arts”, 59, 1963, s. 125–127.
- Watson, Ho 1995 – William Watson, Chuimei Ho, *The Arts of China after 1620*, Yale 1995.
- Webb 2000 – Marianne Webb, *Lacquer. Technology and Conservation. A Comprehensive Guide to the Technology and Conservation of Asian and European Lacquer*, Bath 2000.
- Wells-Cole, Kirk, Lomax 2004 – Anthony Wells-Cole, Emma Kirk, James Lomax, *Treasures for Temple Newsam*, „Apollo”, 508, 2004, s. 72–79, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0PAL/is_508_159/ai_n6149387.
- Wernowa 2002 – Nina Wernowa, *Das Lackkabinett in Schloss Monplaisir* [w:] kat. wystawy, Münster–Kassel 2002, s. 39–46.
- Whitehouse 1973 – David Whitehouse, *Chinese Porcelain in Medieval Europe*, „Medieval Archaeology”, 16, 1973, s. 63–78.
- Wichmann 1999 – Siegfried Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858*, London 1999 (reedycja).
- Widmaier 1990 – *Leibniz korrespondiert mit China. Der Briefwechsel mit den Jesuitenmissionaren (1689–1714)*, red. R. Widmaier, Frankfurt am Main 1990.
- Wilhelm 1967 – Jacques Wilhelm, *Le grand cabinet chinois de l'hôtel de Richelieu, place Royale*, „Bulletin du musée Carnavalet”, 1, 1967, s. 2–15.
- Wilson 1977 – Michael I. Wilson, *The English Country House and Its Furnishings*, London 1977.
- Wilson 1983 – Gillian Wilson, *Selection from the Decorative Arts in the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1983.

- Wilson 1999 – Gillian Wilson, *Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1999.
- Windt 2000 – Franziska Windt, *Jean II. Barraband. Bildteppich „Die Audienz beim Kaiser von China“*, Potsdam 2000.
- Wirgin 1972 – Jan Wirgin, *The Imitation of Chinese Architecture in Europe [w:] The Westward Influence of the Chinese Arts from the 14th to the 18th Century*. Colloquies on Art & Archeology in Asia, 3, London 1972, s. 43–51.
- Witek 1994 – Ferdinand Verbiest, S.J. (1623–1688). *Jesuit Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*, red. John W. Witek SJ, „Monumenta Serica” (seria monograficzna), 30, 1994.
- Wittwer 2000 – Samuel Wittwer, *Das Porzellankabinett. Europäischer Herrschaftsanspruch im asiatischen Porzellanrausch*, „Museums Journal”, 14, 2000, s. 46–49.
- Witwińska 1972 – Maria Witwińska, *Rokokowa polichromia w kościele Świętej Anny*, „Kronika Warszawy”, 9, 1972.
- Wolvesperges 2000 – Thibaut Wolvesperges, *Le meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Bruxelles–Paris 2000.
- Wong 1984 – James I. Wong, *Chinoiserie and Sinophilism in the 17th- and 18th-Century Europe. Examples of Cultural Symbioses*, Stockton 1984.
- Wong 2001 – Young-tsu Wong, *A Paradise Lost. The Imperial Garden Yuanming yuan*, Honolulu 2001.
- Wu 1995 – Wu Hung, *Emperor's Masquerade. „Costume Portraits” of Yongzheng and Qianlong*, „Orientations”, 7, 26, 1995, s. 25–41.
- Württemberg 1999 – Philipp von Württemberg, *Das Lackkabinet im deutschen Schlossbau. Zur Chinarezeption im 17. und 18. Jahrhundert*, Bern 1999.
- Xin, Barnhart, Chongzheng, Cahill, Shaojun, Hung 1997 – Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun, Wu Hung, *Trois mille ans de peinture chinoise*, Arles 1997.
- Yamada 1935 – Chisaburo Yamada, *Die Chinamode des Spätbarock seit 1650*, Berlin 1935.
- Yamada 1980 – *Japonisme in art. An International Symposium*, red. Ch. Yamada, Tokyo 1980.
- Yi Lin 2007 – Liao Yi Lin, *L'art d'aimer à la chinoise. L'envol du Phoenix*, Paris 2007.
- Yonan 2004 – Michael E. Yonan, *Veneers of Authority. Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna*, „Eighteenth-Century Studies”, 37, 2004, s. 652–672.
- Youlan 2001 – Feng Youlan, *Krótką historią filozofii chińskiej*, Warszawa 2001.
- Zasławska 2000 – Danuta N. Zasławska, *Chinoiseries w kolekcji Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, „Rocznik Historii Sztuki”, 25, 2000, s. 65–104.
- Zasławska 2002 – Danuta N. Zasławska, *W guście chińskim – ideowe implikacje chinoiserie w Europie od XVII do początków XIX w. [w:] Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski i T. de Rosset, Toruń 2002, s. 151–168.
- Zemanek 2007 – *Estetyka chińska. Antologia*, red. Adina Zemanek, Kraków 2007.
- Zielińska 1972 – Teresa Zielińska, *Archiwum prywatne Stanisława Kostki Potockiego jako źródło informacji o jego mecenacie kulturalno-artystycznym*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, s. 117–121.
- Żbikowski 1990 – Tadeusz Żbikowski, *Gabinet chiński Króla Jegomości w pałacu w Wilanowie. Literackie źródła ikonografii wystroju wnętrza*, „Przegląd Humanistyczny”, 2, 1990, s. 61–83.

- Zhongshu 1979–1980 – Qian Zhongshu, *Guanzhuibian*, [opublikowane w wyborze: Ronald Egan, *Limited Views. Essays on Ideas and Letters*, Cambridge 1998].
- Żygulski 1988a – Zdzisław Żygulski jr, *Odsiecz Wiedeńska 1983*, Kraków 1988.
- Żygulski 1988b – Zdzisław Żygulski jr, *Sztuka turecka*, Warszawa 1988.

10.3. Katalogi zbiorów, wystaw i aukcji dzieł sztuki

- Aix-en-Provence 1980 – Madeleine Jarry, Henri Krotoff, *Exotisme. Tapisseries et Textiles*, kat. wystawy, Musée des Tapisseries, Aix-en-Provence 1980.
- Amsterdam 1986 – *The Nanking Cargo. Chinese Export Porcelaines and Gold, European Glass and Stoneware*, kat. aukcyjny, Christie's, Amsterdam 28 April–2 May 1986.
- Amsterdam 1992 – *Imitation and inspiration. Japanese influence on Dutch art from 1650 to the present*, kat. wystawy, Rijksmuseum, Amsterdam 1992.
- Amsterdam 1994 – Ebeltje Hartkamp-Jonxis, *Sitsen uit India – Indian chintzes*, kat. wystawy, Rijksmuseum, Amsterdam, Zwolle 1994.
- Amsterdam 1998 – Rainier Baarsen, *Duitse meubelen. German furniture*, kat. zbiorów Rijksmuseum, Amsterdam, „Aspects of the Collection Sculpture and Decorative Arts”, t. 8, Amsterdam 1998.
- Amsterdam 2002 – *The Dutch Encounter with Asia 1600–1950*, kat. wystawy, red. K. Zandvliet, P. Sigmond, Rijksmuseum, Amsterdam 2002.
- Artystyczne zbiory Wilanowa 1979 – Artystyczne zbiory Wilanowa*, wstęp W. Fijałkowski, Warszawa 1979.
- Bad Homburg 1996 – Iris Reepen, Edelgard Handke, *Chinoiserie – Möbel und Wandverkleidungen*, katalog zbiorów nr 5, Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen 1996, Bad Homburg–Leipzig 1996.
- Berlin 1973 – *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode um 17. und 18. Jahrhundert*, kat. wystawy, red. M. Sperlich, H. Börsch-Supan, L. Wiesinger, Berlin, Schloss Charlottenburg, Berlin 1973.
- Berlin 1985 – *Europa und die Kaiser von China. 1240–1816*, kat. wystawy, red. H. Budde, Berliner Festspiele, Frankfurt am Main 1985.
- Berlin 1993 – *Japan und Europa 1543–1929*, kat. wystawy, red. D. Croissant, L. Ledderose, Berliner Festspiele, Martin Gropius Bau, Berlin 1993.
- Bern 1984 – Alain Gruber, *Chinoiserie. Der Einfluss Chinas auf der europäischen Kunst 17–19 Jahrhunderts*, kat. wystawy, Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg, Bern 1984.
- Brighton 1986 – Patrick Conner, *The China Trade 1600–1860*, kat. wystawy, Royal Pavillion, Art Gallery and Museums, Brighton 1986.
- Brighton 2008 – David Beevers, *Chinese Whispers: chinoiserie in Britain 1650–1930*, kat. wystawy, Brighton Museum and Art Gallery, Brighton Royal Pavillion, Brighton 2008.
- Chicago 1985 – John Carswell, *Blue and White. Chinese Porcelain and its Impact on the Western World*, kat. wystawy, University of Chicago, David and Alfred Smart Gallery, Chicago 1985.
- Chicago 1991 – Donald F. Lach, *Asia in the Eyes of Europe. Sixteenth through Eighteenth Centuries*, kat. wystawy, University of Chicago Library, 1991, Chicago 1991.

- Chicago 2000** – *Clothed to Rule the Universe. Ming and Qing Dynasty Textiles*, kat. zbiorów, Chicago Art Institute, „Museum Studies”, 26, Chicago 2000.
- Chicago 2000 – San Francisco 2001** – Stephen Little, Kristofer Schipper, Wu Hung, Patricia Ebrey, *Taoism and the Arts of China*, kat. wystawy, The Art Institute of Chicago, Chicago 2000–2001/ Asian Art Museum, Chicago 2000, San Francisco 2001.
- Chicago 2004** – Chuimei Ho, Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City. The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, kat. wystawy, The Field Museum of Natural History, Chicago 2004, Dallas Museum of Art 2004–2005.
- Cincinnati 1979** – *The Taft Museum presents Chinoiserie: the Chinese influence*, kat. wystawy, red. A.S. Lewis, J. Weigel, Institute of Fine Arts, Taft Museum of Art, Cincinnati 1979.
- Cincinnati 1995** – *Chinese Porcelains of the Seventeenth-Century. Landscapes, Scholar's Motifs and Narratives*, kat. wystawy, Taft Museum of Art, Cincinnati 1995/1996.
- Cincinnati 1998** – *East Meets West. Chinese Export Art and Design*, kat. wystawy, Taft Museum of Art, Cincinnati 1998.
- Cleveland 1975** – *Japonisme. Japanese influence on French art, 1854–1910*, kat. wystawy, red. Gabriel P. Weisberg, Cleveland Museum of Art 1975, Cleveland 1975.
- Delft 1976** – *China-Delft-Europa. Chinoiserie*, kat. wystawy, red. P. van den Akker i A. Dingjan, Stedelijk Museum het Prinsenhof, Delft 1976.
- Dole 2004** – *Jean-Denis Attiret: un Dolois du XVIIIème siècle à la cour de l'Empereur de Chine*, kat. wystawy, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Dole 2004.
- Düsseldorf 1977** – *Chinoiserie und Japanmode in der europäischen Keramik. Fayence, Porzellan und Steinzeug aus eigenen Beständen*, kat. wystawy, Hetjens-Museum, Deutsches Keramikmuseum, Düsseldorf 1977.
- Frankfurt am Main 1978** – Gunhild Gabbert, *Ostasiatische Lackkunst*, kat. zbiorów, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main 1978.
- Gdańsk 2003** – Elżbieta Kilarska, *Fajanse z Delft w dawnym Gdańsku*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2003.
- Hong Kong 2002** – Humphrey K. F. Hui, Lai Sak Yee, Peter Y. K. Lam, *Inkplay in Microcosm*, kat. wystawy, Hong Kong University Museum and Art Gallery, Hong Kong 2002.
- Hong Kong 2003** – *Picturing Cathay. Maritime and Cultural Images of the China Trade*, kat. wystawy, Hong Kong University Museum and Art Gallery, Hong Kong 2003.
- Honolulu 1994** – Stephen L. Little, Joseph B. Silver, *The World in a Bottle. Chinese Inside-Painted Snuff Bottles from the Collection of Joseph Baruch Silver and Traditional Chinese Paintings*, kat. wystawy, National Museum, Honolulu 1994.
- Kielce 1996** – *Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich*, kat. wystawy, red. M. Maćkowska, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1996.
- Köln 1979** – *Ex Oriente Lux. Lackkunst aus Ostasien und Europa*, kat. wystawy, Das Herbig-Haarhaus Lackmuseum, Köln 1979.
- Kraków 1883** – *Zabytki XVII wieku. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie w 1883 roku*, kat. wystawy, Kraków 1883.
- Kraków–Warszawa–Wrocław–Katowice–Gdańsk–Łódź–Poznań–Szczecin 2004** – *Historia porcelany chińskiej. Od X wieku do czasów współczesnych*, kat. wystawy, red. A. Szpala, Muzeum Etnograficzne, Kraków, 2004, Muzeum Etnograficzne, Warszawa 2004/2005, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2005, Muzeum Śląskie, Katowice 2005, GCH Manhattan, Gdańsk 2005, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 2005, Muzeum Archeologiczne, Poznań 2005, Muzeum Narodowe, Szczecin 2005, Kraków 2004.

- Krefeld–Oranienburg–Appeldorn 1999–2000 – „Onder den Oranje boom”. *Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*, kat. wystawy, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld 1999, Schloss Oranienburg, Oranienburg 1999, Paleis Het Loo, Appeldorn 1999/2000, t. 1, München 1999; „Onder den Oranje boom”. *Dynastie in der Republik. Das Haus Oranien-Nassau als Vermittler niederländischer Kultur in deutschen Territorien im 17. und 18. Jahrhundert*, t. 2, red. H. Lademacher, München 1999.
- Leeuwarden 1990 – Barbara Harrisson, *Chinees porselein hoe het gemaakt en verkocht werd. Een inleiding op achtentwintig 18e eeuwse gouaches/ Chinese Porcelain. Traditions of manufacture and sale. An introduction to twenty eight 18th century gouaches*, kat. wystawy, Museum het Prinsessehof, Leeuwarden, Amsterdam 1990.
- Lincoln 1979 – Kee Il Choi jr., *The China Trade. Romance and Reality*, kat. wystawy, DeCordova Museum, Lincoln (Massachusetts) 1979.
- Lisboa 1996 – *Reflexos. Símbolos e Imagens do Cristianismo na Porcelana Chinesa/ Reflections. Symbols and Images of Christianity on Chinese Porcelain*, kat. wystawy, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa 1996.
- Lisboa 2001 – *The World of Lacquer. 2000 years of History*, kat. wystawy, red. P. de Moura Carvalho, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2001.
- London 1990 – John Ayers, Oliver Impey, John V.G. Mallet, *Porcelain for Palaces. The fashion for Japan in Europe, 1650–1750*, kat. wystawy, British Museum, London 1990.
- London 2002 – Anthony Farrington, *Trading Places. The East India Company and Asia 1600–1834*, kat. wystawy, British Library, London 2002.
- London 2004 – Anna Jackson, Amin Jaffer, *Encounters. The Meeting of Asia and Europe 1500–1800*, kat. wystawy, Victoria and Albert Museum, London 2004.
- London 2005 – Regina Krahl, Alfreda Murck, Evelyn Rawski, Jessica Rawson, *China. The Three Emperors: 1662–1795*, kat. wystawy, The Royal Academy of Arts, London 2005–2006, London 2005.
- Los Angeles 2007 – Marcia Reed, Paola Demattè, *China on Paper. European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, kat. wystawy, Getty Research Institute, Los Angeles 2007–2008.
- München 2003 – *Barocke Sammelust. Die Sammlung Schönborn-Buchheim, Wien*, kat. wystawy, Haus der Kunst, München 2003.
- Münster 1993 – Monika Kopplin, *Ostasiatische Lackkunst, Ausgewählte Arbeiten*, kat. zbiorów, t.1, Museum für Lackkunst, Münster 1993.
- Münster 1998 – Monika Kopplin, *Europäische Lackkunst, Ausgewählte Arbeiten*, kat. zbiorów, t. 2, Museum für Lackkunst, Münster 1998.
- Münster–Dresden 1998/1999 – „Sächsisch Lacquirte Sachen”. *Lackkunst in Dresden unter August dem Starken*, kat. wystawy, red. M. Kopplin, G. Haase, Museum für Lackkunst Münster, 1998, Staatliche Kunstsammlungen, Kunstgewerbemuseum Dresden, 1999, Münster 1998.
- Münster–Kassel 2002 – *Von Peter dem Grossen bis zur Grossen Revolution – 200 Jahre russische Lackkunst*, kat. wystawy, red. M. Kopplin, Lackmuseum, Münster/ Staatlichen Museen zu Kassel, Kassel-Wilhelmshöhe, 2003, München 2002.
- New York 1941 – *The China Trade and its Influence*, kat. wystawy, Metropolitan Museum, New York 1941.
- New York 1980 – *Chinese porcelains in European mounts*, kat. wystawy, China House Gallery, China Institute in America, New York 1980/1981, New York 1980.

- New York 1992 – *The Jaime Ortiz-Patiño Collection*, t. 1, *17th Century English Chinoiserie Silver*, kat. aukcyjny Sotheby's, 21 V 1992, New York 1992.
- New York 1994 – Richard Martin, Harold Koda, *Orientalism. Visions of the East in Western Dress*, kat. wystawy, The Metropolitan Museum of Art, New York 1994.
- New York 2002 – John Ayers, *Blanc de Chine. Divine Images in Porcelain*, kat. wystawy, China Institute Gallery, New York 2002.
- New York 2002 – *The Blanche B. Exstein Collection of Fine Chinese Snuff Bottles*, kat. aukcyjny Christies, 21 III 2002, New York 2002.
- Paris 1911 – Jean Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle*, kat. wystawy, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1911.
- Paris 1958–1959 – *Orient-Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d'art*, Musée Cernuschi 1958–1959, Paris 1958.
- Paris 1967 – *Trois Siècles de Papiers Peints*, kat. wystawy, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967.
- Paris 1977–1978 – *Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits*, kat. wystawy, red. R. Bacou, M.-R. Séguy, Paris, Orangerie des Tuileries, Paris 1977.
- Paris 1980 – Victor Elisseeff, *Namban ou de l'euro-péisme japonais, XVIe–XVIIe siècles*, kat. wystawy, Musée Cernuschi, Paris 1980.
- Paris –Tokyo 1988 – *Le Japonisme*, kat. wystawy, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1988/ Musée national d'art occidental, Tokyo 1988, Paris 1988.
- Paris 1990 – Odile Nouvel-Kammerer, *Décors de l'imaginaire. Papiers peints panoramiques, 1790–1865*, kat. wystawy, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1990–1991, Paris 1990.
- Paris 2001 – Monika Kopplin, *Les laques du Japon. Collections de Marie-Antoinette*, kat. wystawy, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 2001–2002/ Museum für Lackkunst, Münster 2002, Paris 2001.
- Paris 2002 – *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, kat. wystawy, Galerie Nationale du Grand Palais, Paris 2002.
- Paris 2003a – Anne Cheng, Catherine Delacour, Jean-Paul Desroches, Danielle Elisseeff, Hans van Ess, Michael Leibold, *Confucius. À l'aube de l'humanisme chinois*, kat. wystawy, Musée National des Arts Asiatiques – Guimet, Paris 2003.
- Paris 2003b – Pascal Torres Guardiola, *Le Labyrinthe de Versailles, gravé par Sébastien Le Clerc (1637–1714)*, Musée du Louvre, Paris 2003.
- Paris 2007 – *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720–1770*, kat. wystawy, Musée Cernuschi, Paris 2007.
- Poznań 2000 – *Cudowna kraina Cathay. Chińska architektura ogrodowa w Europie*, kat. wystawy, Muzeum Sztuk Użytkowych, Poznań 2000.
- Princeton 1969 – Roderick Whitfield, Wen Fong, *In Pursuit of Antiquity. Chinese paintings of the Ming and Ch'ing dynasties from the collection of Mr. and Mrs. Earl Morse*, kat. wystawy, Princeton University, The Art Museum 1969, Princeton 1969.
- Riggisberg 1984 – *Chinoiserie: der Einfluss Chinas auf die europäische Kunst 17.–19. Jahrhundert*, kat. wystawy, red. A. Gruber, Abegg-Stiftung Bern, Riggisberg 1984.
- San Francisco 1996 – *Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, kat. wystawy, red. Wen C. Fong, James C.Y. Watt, Asian Art Museum of San Francisco, San Francisco 1996.
- Santa Barbara 1999 – Harris Davies, *Of Battle and Beauty. Felice Beato's Photographs of China*, kat. wystawy, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1999.

- Sèvres-Limoges 2003 – *L'Odyssée de la porcelaine chinoise. Collections des musées de Sèvres et de Limoges*, kat. wystawy, red. Christine Shimizu, Laure Chabanne, Musée National de Céramique, Sèvres/ Musée Adrien Dubouché, Limoges, Paris 2003.
- Singapore 2002 – Rose Kerr, John Ayers, Chuimei Ho, Kenson Kwok, Eva Strober, Heidi Tan, *Blanc de Chine. Porcelain from Dehua. A Catalogue of the Hickley Collection, Singapore*, kat. zbiorów, Asian Civilisations Museum, Singapore 2002.
- Stockholm 1998 – Jan Wirgin, *Från Kina till Europa. Kinesiska konstforemal från de ostindiska kompaniernas tid*, kat. zbiorów nr 53, Ostasiatiska Museets Stockholm, Stockholm 1998.
- Stuttgart 2002 – *Spezialauktion Asiatische Kunst*, kat. aukcyjny, Nagel Auktionen, 10/11 V 2002, Stuttgart 2002.
- Taipei 2000 – Yu-min Lee, *Visions of Compassion. Images of Kuan-yin in Chinese Art*, kat. wystawy, National Palace Museum, Taipei, Taipei 2000.
- Tel-Aviv 1987 – Stephen L. Little, Joseph B. Silver, *The World in a Bottle. Chinese Snuffbottles from the Collection of Joseph Baruch Silver*, kat. wystawy, Tel-Aviv Museum 1987, Jerusalem 1987.
- Valladolid 2000 – Blas Sierra de la Calle, *Pintura China de Exportación*, kat. zbiorów nr 3, Museo Oriental Valladolid, Valladolid 2000.
- Versailles 2003 – *Kangxi–Empereur de Chine 1662–1722. La cité interdite à Versailles*, kat. wystawy, red. Pierre Arizzoli-Clémentel, Musée national du château de Versailles, 2003–2004, Versailles 2003.
- Warszawa 1856 – *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki, urządzanej w pałacu JW hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu, na korzyść schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny*, kat. wystawy, Warszawa 1856.
- Warszawa 1964 – Andrzej Chudzikowski, *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500–1800*, kat. zbiorów, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964.
- Warszawa 1996 – Katarzyna Maleszko, Joanna Markiewicz, *Zwierzęta w sztuce Dalekiego Wschodu*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996.
- Warszawa 1997a – *Pod jedną koroną. Królewskie zbiory sztuki w Dreźnie*, kat. wystawy, red. W. Załęska, E. Żakowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Warszawa 1997b – *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, kat. wystawy, red. M. Męcłewska, B. Grątkowska-Ratyńska, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1997.
- Warszawa 1998 – *Ogród. Forma, symbol, marzenie*, kat. wystawy, red. M. Szafrńska, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1998.
- Warszawa 2005 – *Stanisław Leszczyński. Król Polski księciem Lotaryngii*, kat. wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2005.
- Washington 1998 – Arthur K. Wheelock Jr., *A Collector's Cabinet*, kat. wystawy, Washington, National Gallery of Art, Washington 1998.
- Washington 2007 – *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries*, kat. wystawy, red. Jay A. Levenson, t. 1–3, Washington, Arthur M. Sackler Gallery, Washington 2007.
- Wien 1990 – *Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870–1930*, kat. wystawy, red. P. Pantzer, J. Wieninger, Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1990.
- Wien 2000 – *Exotica. Portugals Entdeckung im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, kat. wystawy, red. Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum, Wien 2000.

- Wilanów 1980 – *Rzemiosło artystyczne i plastyka w zbiorach wilanowskich. Katalog-Przewodnik po Galerii*, red. W. Fijałkowski, I. Voisć, Warszawa 1980.
- Wilanów 1992 – *Dary i zakupy Muzeum w Wilanowie 1962–1992*, kat. wystawy, red. J. Micleszko, Muzeum w Wilanowie, Warszawa 1992.
- Wilanów 1993 – *Osobliwości Dalekiego Wschodu w historycznej kolekcji Wilanowa*, kat. wystawy, red. J. Micleszko, Muzeum w Wilanowie, Warszawa 1993.
- Wilanów 1996 – *Tron Pamiątek ku czci „Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana III Sobieskiego Króla Polskiego” w trzechsetlecie śmierci 1696–1996*, kat. wystawy, red. J. Micleszko, A. Kwiatkowska, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 1996.
- Wilanów 2000 – *Zegary w zbiorach wilanowskich (Czas przełomu tysiącleci)*, kat. wystawy, red. E. Birkenmajer, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2000.
- Wilanów 2001 – *Piękno za woalem czasu*, kat. wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2001.
- Wolfenbüttel 1987 – *China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts*, kat. wystawy, red. H. Walravens, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1987, Weinheim 1987.

11. Indeks osób

- Abak Hodža 89
Abranches Pinto João do Amaral 140
Abu al-Ghazi Bahadur 251
Achilles Pam 48
Adam Robert 291
Adamczak Maciej 90
Adami Giuseppe 32
Adas Michael 52–54
Addison Joseph 73, 146
Adbénar Hélène 213–215
Aftanazy Roman 226
Ahmad Ifikhar 52
Aleksander Wielki Macedoński 21
Alm Göran 53, 71, 274
Amalia van Solms 133
Amiot Joseph-Marie, o. 80, 279
Andrade Antonio de 103
Andreotti Giulio 45
Ankiewicz Józef 230
Anna Amalia Pruska 292
Anna Austriaczka 134
Anson George 52
Apelles (Jan) 125, 128, 130, 131
Appleton William 18, 52, 75
Arps-Aubert Rudolf von 17, 181, 189
Arrighi Giovanni 52
Attiret Jean-Denis 74, 80–82, 92, 282
Aubert Michel 210, 211, 213
Audran Claude III 71, 189
August II Mocny (Sas, Wettyn) 16, 65, 73, 95, 131, 150, 172–177, 183, 188, 190, 198, 208, 214, 215, 217–220, 230–231, 233, 235–237, 320
Avanzini Nicolas 41, 115
Avcioglu Nebahat 222
Avril Philippe 109, 117
Ayers John 33
Baarsen Rainier 181
Baatz Ursula 191
Bacon Francis 110, 154
Bacqueville Pierre P. 70–71, 186, 187, 207, 209
Baeck Elias 231
Baer Winfried 180
Baihua Zong 93
Balicki Michał 251
Balzak (Honoré de Balzac) 54
Banach Andrzej 21
Bandtke Jerzy Samuel 118, 119
Baptiste Pierre 257
Baranowski Bohdan 19, 101–103, 117
Barbe Jean à la 38
Barnhart Richard M. 78, 305
Barrier Janine 61, 73, 284
Barthélemy Jean Jacques, o. 251
Barylewska-Szymańska Ewa 188
Bastaron Jacques 209

- Batchelor Robert* 76
Batowski Zygmunt 227
Baudier Michel 114
Baudouin Jacques 79
Bayle Pierre 53
Bąkowski Jan Chrzyciel 103
Beato Felix 86–88
Beaujeu, kawaler de zob. D'Alleyrac (Dalairac, Dalayrac) François P.
Beaumont Harry zob. Spence Joseph
Beauvillier Antoine 109, 117, 118
Beckford William 56
Bednarski Stanisław 19, 112, 115
Bednarz Mieczysław 45
Bélévitch-Stankévitch Hélène 59, 63, 75, 95, 135, 150
Bellay Jacques 70, 71
Belleville Charles de 91
Bellini Vincenzo 56
Bembo Pietro 195
Benedykt XII (Jacques Fournier) 56
Benedykt Polak 37, 101, 102, 105
Benoist Michel 81, 85, 92
Bérain Jean 70, 132, 175
Bérain Jean Młodszy 175, 209
Beردةcka Anna 226, 230
Berg Maxine 25
Bergel Johann 292
Berger Willy Richard 94
Bergmüller Johann Baptist 44
Bernard Henri 140
Bernatowicz Aleksandra 16, 20, 226, 227, 243
Bernoulli Johann 225, 246
Berry de (Karol Ferdynand d'Artois) 56
Bert Osiaas 56
Bertholet Ferdinand 225
Bertin Henri-Léonard 279
Bertolucci Bernardo 25
Beurdeley Michel 30, 51, 78, 85
Białostocki Jan 32
Bielski Marcin 102
Biester Jan Eryk 242
Billewicz Teodor 112
Bingzhen Jiao 43, 210, 257
Birkenmajer Ewa 236
Blaauwen Abraham L. den 183
Blaeu Joan 114
Blank Antoni Jan 299
Boccaccio Giovanni 163
Bochnak Adam 229
Böckelmann Kati 180
Bogdanowski Janusz 16, 74
Bobdziewicz Piotr 129, 171
Boileau Nicolas 133
Bonanni Filippo 229
Borghese Scipione 65
Börsch-Supan Eva 71, 94, 210, 213
Boscaro Adriana 65
Bossuet Jacques-Bénigne 83
Botero Jan Benesius 103
Böttger Johann Friedrich 176, 207
Boucher François 31, 71, 85, 186, 187, 208, 210–212, 215, 216
Bouillon z d. Sobieska Maria Karolina de 161, 169, 170
Boulle André Charles 276
Bourgeois François 84
Bourges Jacques de 130
Bourget Ernest 32
Bourgogne Jehan de zob. Barbe Jean à la Bourne John 66, 67, 139, 155, 180
Bouvet Joachim 64, 91, 110
Boy Adolf 126–128
Boy-Żeleński Tadeusz 112
Boym Michał 12, 13, 36, 45, 48, 103–105, 110, 195
Braganza Katarzyna da 120
Branicka z d. Poniatowska Izabela 223
Branicki Jan Klemens 223, 224, 309
Branicki Konstanty 17
Branicki Ksawery 308
Bray Francis de 218
Brenna Vincenzo 312
Brentjes Burchard 75
Breyne Jakub 59
Brockey Liam M. 45
Brodrick James 36
Bruce James 86
Bruce Thomas 86
Brühl Henryk von 174
Buisine Alain 25

- Burski Ksawery* 10, 116
Burty Philippe 24
Busson Arnold 58
Buttlar Adrian von 43
Bystron Jan Stanislaw 133, 137, 152

Cahill James 78, 305
Callot Claude 125
Campen Jan van 294
Canaletto (Bernardo Bellotto) 131
Canavaro Pedro 66, 155
Carletti Francesco 148
Carswell John 59, 76, 141
Cartari Vincenzo 190, 191, 197, 203, 204
Cassius Andreas 76
Castellucio Stéphane 63
Castiglione Giuseppe 51, 78, 81, 82, 84, 89, 90, 92, 257, 282
Cerqueira Luis 103
Cervantes Miguel de 163
Chambers William 34, 61, 73, 227, 239, 247, 265, 274, 283, 284, 303
Champollion Jean-François 23
Chan Albert 45
Chang Sheng-Ching 34, 109
Chapelle (Claude Lhuillier) 133
Chapotot Stéphanie 71, 222
Chamont Alexandre de 63, 145
Child Thomas 90
Chinard Gilbert 36
Ching Julia 109
Chippendale Thomas 73, 239
Chiu Che Bing 61, 73, 80, 82, 284
Chodowiecki Daniel 43
Choisy F.-T. de, o. 63
Chongzheng Nie 78, 305
Chopin Fryderyk 32
Christian IV Oldenburg 218
Chrzanowski Tadeusz 16, 144
Chubilaj zob. Kubilajchan
Cincinnatus Lucjusz Kwintus 43
Ciolek Gerard 283
Cixi (Yohenara) 90
Cleyer Andreas 105
Clunas Craig 33, 228, 238, 257, 258
Cocchiara Giuseppe 36

Cochin Charles Nicolas 44
Coco Chanel (Gabrielle Bonheur Chanel) 55
Coignard Jean 292
Colbert Jean-Baptiste 59
Comiers Claude 61
Cook Daniel J. 109
Cooper Michael 34
Coquebert-Montbret M. 37
Cordier Henri 37, 75
Corneille Pierre 163
Couplet Philippe 61, 62, 105
Cowan Brian W. 146
Cox James 99
Crace Frederick 313
Crill Rosemary 265
Crossman Carl L. 33, 228
Crunden John 73
Cruz Gaspare da 37
Cunningham Patricia A. 147
Cuvilliés François Starszy 162
Cydzik Jacek 16, 17, 264, 283, 294
Czyzyk Leszek 19, 101, 102, 112, 115, 117
Czajewski Wiktor 263, 264, 280, 314
Czajkowski Michał (Sadyk Pasza) 24
Czarnocka Anna 68
Czartoryska (primo voto Denhoffowa) z d. Sieniawska Maria Zofia 129, 131, 172, 173, 230, 233, 234, 284
Czartoryska z d. Flemming Izabela 294
Czartoryski Adam Kazimierz 13, 251
Czartoryski August Aleksander 172, 230–234, 284
Czotowski Aleksander 16, 26, 119, 122–124, 136, 147, 154, 164
Czyngis-chan 102

d'Acuña Cristóvão, o. 114
d'Alleyrac (Dalairac, Dalayrac) François Paulin 111, 130
d'Argens Jean Baptiste de Boyer 201
d'Aumont Louis Marie Célèste 275
d'Incarville Pierre 82, 229
d'Outremeuse Jean 38
Dagly Gérard 180, 181, 183, 184, 189
Dagly Jacques 180, 189

- Dajun Qu 90
Danby Hope 82
 Danican Philidor André Starszy 209
Danielewski Ignacy 101
 Daoguang 280
Dapper Olfert 34, 38, 208
 Darly Matthias 73
 Daval 279, 280, 298
 Dąbrowski, malarz 283
Dąbrowski Mieczysław 21
De Lorme Eleanor 60
 Decker Paul Młodszy 70, 71, 185
 Decker Paul Starszy 208–209
 Defoe Daniel 52, 159
 Delatour Louis-François 84
Deluz Christine 38
 Denhoff Stanisław 272, 277
 Dérout Claude 65
 Deybel Jan Zygmunt 172, 173, 177, 223
 Deybel Joseph 232, 233
Di Cristina Ugo 292
Dickinson Gary 201
Dickstein Samuel 109, 116
 Diderot Denis 54, 208, 250
 Diemen Maria van 139
 Dinglinger Johann Melchior 233
Dinkel John 291
Dodille Norbert 25
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz 275
Dreger Marion 71, 188, 203
Dreier Franz Adrian 189
 Drian Étienne 210
Drzewieniecki Walter M. 109, 116
 Dubois Jacques 309
 Duchesne Georges 308
 Duck John 138
 Dulfus, kupiec 224
 Dunin-Szpot Tomasz, ks. 103
 Dunn Nathan 309, 310
 Durand Godefroy 87
 Durand Jean Nicolas Louis 70
Dziekan Marek M. 250
Dzikowska Elżbieta 16, 144, 229

Eberhard Wolfram 201, 202, 277
 Eckhout Albert van 27

Edouard-André René 71
 Edwards George 73
 Effner Joseph 161
Eggeling Tilo 67, 68
Eide Elisabeth 212
Eidelberg Martin 210
 Elżbieta II Windsor 274
 Engelbrecht Martin 71, 208, 218
Erdberg Eleanor von 74
Esprit Auber François Daniel 31, 143
 Estreicher Dominik Franciszek 229
 Eugenia de Montijo 96

 F. de S., ks. 111, 126, 130
 Falla Manuel de 32
Fang Jing Pei 205
 Fantuzzi Giacomo 57
 Faret Nicolas 212
 Favier Alphonse 48
 Félibien Jean-François 60
 Felkersamb Otto Fryderyk 147
Feng Youlan 41
 Ferdynand II Habsburg 66
Fielder Frank 44
Fijałkowski Wojciech 16, 17, 111–113, 115, 117, 118, 122–126, 128, 129, 131, 132, 136, 141, 142, 147, 154, 160, 166, 172, 173, 175, 177, 192, 214, 230, 231, 234, 237, 238, 241, 246, 254, 264, 283, 291, 294, 305, 311, 314
 Filip II Habsburg 56
 Filip III Habsburg 65
 Finkel Ludwik 151
 Fiodorow Perfil 218
 Fischer 244, 255, 269, 274, 302
 Fleuriau d'Armenonville Joseph Jean Baptiste 210
 Fontana Józef 160, 171, 224
 Fonteney Jean de 64
 Fra Paoli, br. 229
 Francisci Erasmus (Erasmus Finx) 195
 Franciszek Ksawery, św. 45, 64, 152, 168, 219, 221
 Fremiot 163
 Frisch Johann Christoph 43, 80
Frisch Jean-Christophe 80

- Fróis Luís 84, 140
 Fryderyk I Hohenzollern 65
 Fryderyk II Hohenzollern (Wielki, Pruski) 42, 43, 52, 53, 55, 71, 75, 188
 Fryderyk III Hohenzollern 70
 Fryderyk August II (August III Wettyn) 233
 Fryderyk Henryk Orański 67, 133
 Fryderyka Wilhelmina Hohenzollern 53, 75, 218
Fukai Akiko 146
 Fuzong Shen zob. Shen Michael Alphonsius
- Galileusz (Galileo Galilei) 49, 110
 Garraway Thomas 120
 Garthorne George 138
 Gaucher Charles Étienne 44
 Gautier Judith 32
 Gautier Théophile 32
 Gérbillon Jean-François 64
 Geret Krzysztof Henryk Andrzej 108
 Gérôme Jean-Léon 97
 Gersaint Edmé-François 186
Gerson Wojciech 232, 261, 277, 278, 287, 319
Gębarowicz Mieczysław 23, 111, 112, 119, 128, 140–142, 150, 151, 158, 159, 169, 170, 241
 Gherardini (Ghirardini) Giovanni 78, 91
Giersberg Hans-Joachim 71, 188, 203
 Gilly David 260
 Goethe Johann Wolfgang von 283, 292
 Goldsmith Oliver 201
Golvers Noel 115
 Gołowkin Jurij 41, 251
Gonnard René 36
Gopin Seth A. 210
Göres Burkhardt 258
 Gozzi Carlo 32
Górska-Dzikowska zob. *Dzikowska Elżbieta*
 Gramont Antoine III de 120
 Grant Hope 86
Graul Richard 75
 Grimaldi Claudio Filippo (Klaudiusz Filip) 64, 116–118, 152
 Grimaldi Hieronim 151, 169
 Groblicz (Grobler) Michał 221
Grochulska Barbara 254
 Groddeck Gottfried Ernest 250
Gruber Alain 25, 33, 54, 85, 127, 132, 227, 274
 Grueber Johann 195
Grzebień Ludwik 45, 104
 Grzegorz XIII (Ugo Boncompagni) 65
Grzyb Leszek 102
 Gualtieri Guido 64
 Guignes Joseph de 96, 251
 Gujuk 37, 47, 101
Gumilow Lew 36
 Gumpp Johann Anton 185, 210, 215
Guy John 265
- Haase Gisela* 17, 188, 189
Halde Jean-Baptiste du 55, 91, 96
 Halévy Ludovic 31
 Halfpenny John 73
 Halfpenny William 73
Hallinger Johannes Franz 32, 94, 95
 Harpe Jean François de la 289
Harrisson Barbara 257
Hart Henry H. 47
Hass Ludwik 253
Haudrère Philippe 59
Helcel Antoni Zygmunt 118, 119
 Helman Isidore Stanislas Henri 44, 106
 Hénault Charles-Jean-François 248
 Henryk Żeglarz 66
Herberts Kurt 67, 139, 180
Herder Johann Gottfried 52, 53, 250
 Herdtrich Christian 105
 Héré Emmanuel 228
 Heweliusz Jan 108, 132
 Hideyoshi Toyotomi 65
Ho Chuimei 92, 257
 Hoffmann Johann Elias 171
Holzhausen Walter 67, 172, 190, 248
Honour Hugh 18, 25, 26, 38, 53, 59–61, 73, 75, 93–94, 96, 120, 133, 135, 162, 246, 283, 291, 292
 Hooch Pieter de 139
 Höringer Johann Georg 162
 Höroldt Johann Gregorius 30, 236
Hsia Adrian 54, 76, 109, 250

- Huang Arcadius 62
 Huber Thomas 188, 214
 Hübner Joseph Alexander 100
 Hudde Johannes 146
 Huet Christophe 70, 212
 Hugo Victor 88
Hung Wu 78, 305
 Huquier Jacques Gabriel 70
Huth Hans 67, 153, 162, 172
 Huygens Christiaan 108, 146
Huyghe René 214
- Ignacy Loyola, św. 45, 152, 168, 221
Impey Oliver 25, 26, 32, 66–68, 75, 78, 93–95, 134–135, 155, 159, 176, 181, 233
 Intorcetta Prospero 105, 107
 Iparhan 89
- Jabłoński Witold* 293
 Jacek Odrowąż, św. 101
Jacobson Dawn 25, 26, 38, 53, 54, 60, 61, 73, 75, 120, 135, 137, 145, 212, 269, 283, 291
Jakimowicz Andrzej 16
 Jakub II Stuart 62
 Jan II Kazimierz Waza 120
 Jan III Sobieski 12, 13, 19, 21–22, 95, 108, 110, 112–124, 129–131, 135, 136, 142, 148–150, 152, 158, 160, 161, 163, 169, 170, 173, 174, 177, 192, 230, 231, 251, 253, 288, 299, 302, 307, 308, 320
Janocha Michał 105
 Jarocki A. 113
Jaroszewski Tadeusz Stefan 16, 240, 242, 248, 272, 276, 285
Jarry Madeleine 26–28, 38, 63, 75, 85, 93, 133–135, 238
 Jaszczold Wojciech 254
 Jeurat Étienne 210–212, 216
 Jeckyll Thomas 153
 Jelü Taszy (Wang-chan) 36
Jenyns Soame R. 33, 277
 Jerzy III Hanowerski 36, 84
 Jerzy IV Hanowerski 24
 Ji Lü 304
Johnson Paul 49
- Jollain François 150
 Jones Robert 248, 313
 Jonson Benjamin 22
 Jordan Catala de Sévérac (Jordanus) 37, 38, 192
Jörg Christiaan 66
 Joue Jacques de la 70
Jourdain Margareth 33
- Kaczmarzyk Dariusz* 315
 Kaempfer Engelbert 34, 105
 Kändler Johann Joachim 207, 275
Kajdański Edward 10, 13, 30, 36, 41, 45, 48, 50, 59, 74, 101, 102, 104, 105, 112, 114–115, 117, 251–252
Kaleciński Marcin 268
Kaluski Marian 36, 101, 104–105, 123, 226, 230, 274, 284
 Kamsetzer Jan Chrystian 227
 Kangxi 12, 41, 43, 46, 48, 49, 51, 53, 57, 61, 64, 76–79, 84, 85, 90, 91, 93, 109, 114, 115–117, 143, 158, 162, 210, 243, 257, 268, 278
Kao Mayching 78
 Kara Mustafa Pasza 141
 Karol II Stuart 120
 Karol III Hiszpański 56
 Karol VII (Karol Albrecht) Bawarski 162
 Karol Lotaryński 170
 Karpiński Franciszek 55, 197, 198
Karpowicz Mariusz 174, 214
Kemper Thomas 70
Khân Gabriele Mandel 191
Kiby Ulrika 21, 22, 162, 210
 Kiciński Wojciech 254, 255, 267, 296
 Kien-lung zob. Qianlong
Kim Jeong-Eun 198
Kinsley David R. 193, 199
 Kipling Joseph Rudyard 41
 Kirch Gottfried 117
 Kircher Athanasius 29, 34–36, 38–40, 46, 49, 91, 105, 108–110, 113, 118, 132, 195, 196, 203, 204, 231, 268
Kirk Emma 137
Kisluk-Grosbeide Daniëlle 58, 66, 67, 120, 208, 273

- Klaproth Julius von 13, 250–252
 Klemm Jan 223
Klemp Aleksander 108
 Kneller Godfrey 2
Kobayashi Hiromitsu 92
 Kochański Adam Adamandy, ks. 12, 13, 108–110, 113, 114, 116–119, 125, 132, 148–149
 Kochowski Wespazjan 152
Köllman Erich 25, 93, 94
 Kolumb Krzysztof 77
Komasara Irena 132
Komaszyński Michał 112, 161
 Konfucjusz 13, 42, 47, 51, 62, 71, 75, 105, 195, 201, 203, 206, 283
 König Christoph Benjamin 231
Kopplin Monika 17, 19, 174, 177, 180–182, 188–190, 192, 193, 214, 218, 230, 231, 242, 244, 245, 320
Kornicki Peter Francis 250
 Kosapan zob. Oc Khun Wisutra Sunthon (Okphra Wisutsunthon)
 Kossakowski Józef 294
Kossarzecki Krzysztof 160, 161
 Kowalski Henri 32
Kowecka Elżbieta 223, 224, 241
 Kraft Jean Charles 70
 Krasicki Ignacy 44, 74, 98, 224
Kremer Birgit 50
 Kropiński Ludwik 253
 Krünitz Johann Georg 128
Krzyszkowski Józef 45, 103–105
 Krzyżanowski B. 314
 Kubilajchan 36, 47
Kühlenthal Michael 67, 180, 190
 Kukulski Leszek 112, 118, 119, 142
Kulpa Magdalena 10
Kunicki-Goldfinger Marek 112
Künstler Mieczysław J. 76, 293
 Kustowski Piotr 298
Kwiatkowska Anna 10, 17, 19, 171, 174, 177, 180, 181, 188, 192, 230, 231, 244, 245, 263, 271, 304
Kwiatkowska Maria Irena 171
Kwiatkowski Marek 16, 173, 227, 228
 L'Hermite Jacques 59
 La Fontaine Jean de 132, 133
Lach Donald F. 37, 52, 54, 201
Lacouture Jean 45, 78
Lambourne Lionel 25
Landry-Deron Isabelle 64, 91
Lane Arthur 56
Langdon William B. 310
Langer Brigitte 162
 Laozi (Lao-tse) 202, 206
 Latapie François de Paule 74
Le Bouëdec Gérard 59
 Le Brun Charles 83
 Le Clerc Sebastien 84
Le Comte Louis 33, 64, 91, 134
 Le Gobien Charles, o. 109, 110, 113, 120
 Le Nôtre André 83
 Le Pautre Jean 127, 132
 Le Prince Jean-Baptiste 186
 Le Rouge Georges-Louis 74, 283
 Le Vau Louis 60
 Leake Ralph 137
 Lean David 25
 Lebrun Jean Baptiste Pierre 275, 276
 Leeuwenhoek Antonie van 146
 Lehdorff Ernest von 223, 246
 Leibniz (Leibnitz) Gottfried Wilhelm 51–52, 53, 91, 108–110, 116–119, 148, 201, 250
 Leighton Frederick 24
Leiria Leonor 140
 Lelewel Joachim 251
Leloir Maurice 146
 Lenoble Eustache 146
Lenoir Yves 80
 Leopold I Habsburg 12, 115, 144
 Leopold Johann Christian 71
 Leopold Joseph Friedrich 71
 Leszczyński Rafał 121
Letkiewicz Ewa 151
Lévi-Strauss Claude 25
Lewandowska-Michalska Katarzyna 193, 194, 203, 205, 206
 Lewicki Jan 104
Lewis Charlton M. 50
 Li Madou zob. Ricci Matteo
 Li Paulus zob. Ying-shih Li

- Li Wenchao* 109
Li Yin Wenchao 225
Lightbown Ronald W. 56, 58, 65, 148
Lileyko Jerzy 214
Lion-Goldschmidt Daisy 58
Lisiak Bogdan 108–115, 117–119, 170
Little Stephen 77, 202
Liu Ruli 91
Locci Augustyn 111, 122, 124–132, 171, 263, 268, 293
Loehr George R. 78, 82, 91, 92
Lomax James 137
Longuelune Zacharias 176
Lorentz Stanisław 227, 238
Loti Pierre 24
Louis François 82
Lowenthal Anne 58
Lubomirska z d. Czartoryska Izabela 17, 27, 55, 116, 217, 222, 231–233, 235–237, 240–247, 260, 274, 284, 285, 292, 303
Lubomirski Stanisław Herakliusz 113, 173, 234, 243, 288, 289
Ludwik XIII Burbon 60
Ludwik XIV Burbon 56, 59, 60, 62, 63, 65, 82–83, 90, 95, 97, 117, 119, 132, 134, 135, 145, 150, 151, 175, 212, 238
Ludwik XV Burbon 74, 85, 94, 222, 243, 279
Ludwik XVI Burbon 71
Ludwik Burbon Wielki Delfin 56, 83, 145
Ludwik Węgierski 56
Ludwika Ulryka Hohenzollern 53
Lunsingh Scheurleer Theodor Herman 143
Lynch David 25

Lazarska Danuta Natalia zob. *Zasławska Danuta Natalia*
Łoś Feliks Antoni 230

Macartney George 41, 54, 81, 84, 205, 284, 286, 287, 290, 307
MacKenzie John M. 23
Mackie Louise C. 143
Maeterlinck Maurice 41
Magier Wincenty 290
Maintenon Franciszka d'Aubigné de 60

Maj Zbigniew 293
Majda Tadeusz 144
Majdecki Lech 16, 73, 74
Majewska-Maszkowska Bożenna 17, 27, 116, 220, 233–235, 238, 240–246, 248, 272, 276, 285
Maksymilian II Emanuel Wittelsbach 161, 162, 210
Maksymilian III Józef Wittelsbach 162
Maleszko-Sobkowiak Katarzyna 270
Malinowska Irena 17, 171, 174, 175, 217, 271, 272, 285
Malinowski Jerzy 10
Malone Carroll Brown 84
Malraux André 252
Małachowski-Lempicki Stanisław 253
Małkiewicz Adam 10
Mandeville Jean de 38
Manili Jacopo 148
Mantegna Andrea 56
Mańkowski Szymon 238
Mańkowski Tadeusz 16, 23, 113, 143, 226, 227, 243
Mao Zedong (Mao Tse-Tung) 252
Marcolini Camillo 236
Marconi Bohdan 294
Maria Amalia Habsburg 28
Maria Anna Wittelsbach 83, 145
Maria Antonina Austriaczka 152
Maria Charlotta 184
Maria Kazimiera d'Arquien (Marysieńka Sobieska) 12, 112, 113, 119–121, 123, 136, 142, 144, 148, 156, 158, 159, 163, 170, 174, 231
Maria Leszczyńska 222
Maria Ludwika (Ludwika Maria Gonzaga de Nevers) 120
Markiewicz Waldemar 10
Marot Daniel 70, 131–133, 156, 158, 209, 218, 219, 221
Marquerie A. 32
Martini Martino 195
Marvuglio Giuseppe Venanzio 292
Marx Harald 174, 177, 214
Marysieńka Sobieska zob. *Maria Kazimiera de La Grange d'Arquien*

- Matisse Henri 24
Mauriès Patrick 154
 Mauro Alessandro 233
 Mayer Józef 228
 Mazarini (Mazarin Jules) 39
McClelland Nancy 239
Ménard Philippe 37
 Mendoza Juan González da 37, 108
 Menzel Christian 105
Menzhausen Joachim 17, 176
 Merlini Dominik 228
 Metastasio (Pietro Antonio Domenico Trapassi) 55
 Męciński Wojciech 104
Michaelis Rainer 43
Michel Patrick 59
Mieszko Jadwiga 17, 174, 175, 217
 Mieszkowski Bronisław 255, 265, 270, 302–304
 Mignard Pierre 153
Migoń Krzysztof 16, 109, 123
Miklós Pál 258, 286
 Milescu Mikołaj zw. Spatar (Nicolae Spatarul) 114
Mitchell Elsie P. 205
 Mock Johann Samuel 173, 174, 214, 215, 217
 Moggi Fernando Bonaventura 82
 Molière (Jean Baptiste Poquelin) 163
 Mondon Jean Młodszy 70, 71
 Montaigne Michel Eyquem de 36
 Montanus Arnoldus 34, 38, 195, 208, 210
 Monteskiusz Karol Ludwik 54, 62
 Montespan Françoise-Athénaïs de 153
Morawińska Agnieszka 73, 74
 Moretti Joseph Pascalin 210
 Morris J. H. 73
Mosser Monique 61, 73, 284
 Mozart Wolfgang Amadeusz 31
 Müller Andreas 105, 110
Mungello David E. 42, 62, 93, 110
Murdoch Elisabeth 68, 222
Murray Ciaran 74
 Musscher Michiel van 146
 Myers Myrna 135, 157
 Myers Samuel 135, 157
 Napoleon III (Karol Ludwik Napoleon Bonaparte) 80, 97
Narocznicki Aleksander 36
 Nash John 23, 291, 314
 Nassau-Siegen Maurycy de 26
 Naumann Jan Krzysztof 173
Needham Joseph 41, 50
Neja Jarosław 104
 Netscher Caspar 146
 Neufmaison Pierre de 189
 Newton Isaac 108, 110
Nguyen Duc Ha 104
Nicht Jutta 71, 188, 203
 Niemcewicz Julian Ursyn 111, 142, 253
 Nieuhoff Johann 34, 36, 38, 59, 60, 68, 74, 80, 91, 105, 113, 185, 186, 188, 208, 231, 233, 234
Nowak Janusz 131, 171–173
O'Malley John W. 45
 Oberkampf Christophe-Philipp 239
 Oc Khun Wisutra Sunthon (Okphra Wisut-sunthon) 150
Oczko Wojciech 102
 Oda Nobunaga 84
Odyniec Wacław 16, 19, 115, 118, 150
 Offenbach Jacques 31
 Ogińska Aleksandra 55
Okamoto Yoshitomo 66, 140
Olszewicz Bolesław 102
 Opaliński Łukasz 133
Orfanello Tommaso 292
 Orzelska Anna 230
Ostrowski Jan K. 10, 16, 24, 71, 144, 220, 222, 248, 252
 Owidiusz (Publiusz Owidiusz Naso) 163
Oxtoby Williard G. 109
Paczuska Katarzyna 76
 Palloni Michelangelo 294
Parker George 27, 67–69, 183
Parker-Brienen Rebecca 28
Pasierb Janusz S. 105
 Pasio Francesco 114
 Patricola Giuseppe 292
 Paweł V (Camillo Borghese) 65

- Pedrini Teodorico 48, 78–80, 92
Peng Chang-Ming 35
 Pepys Samuel 59, 135, 146
 Pereira Tomás 64, 79
 Perrault Charles 83, 84
 Perry Matthew 24
 Péris de la Croix François 251
Petrus Jerzy T. 144, 220
 Peyrotte Alexis 70
 Phra Narai 62–64, 151
 Pian del Carpine Giovanni da 37, 101, 102
Picard François 80
 Pietlin Iwan 36
 Pignorio Lorenzo 195
 Pillement Jean 70, 226, 227, 229, 238
Pimpaneau Jacques 192, 203
 Pineau Nicolas 309
Pinot Virgile 62, 279
 Piotr I Romanow (Wielki) 218
Piotrowski Józef 245
Pirazzoli-t'Serstevens Michèle 82
 Pisa Rustichello da 37
 Pizler Christoph 181
Plattner Felix A. 45, 104, 117
Plax Julie Anne 212
 Plersch Jan Bogumił 171, 227, 228, 238, 312
 Poddębski Henryk 256, 263, 265, 270, 302–304
 Poison Jules 173–174, 215
 Polo Maffei 47
 Polo Marco 35–38, 47, 102, 103, 116
 Polo Nicolò 47
Pomian Krzysztof 43, 262
 Poniatowski Kazimierz 225
 Poniński Adam, ks. 284
 Pope Alexander 73
Popiołek Bożena 171
 Popławski Mikołaj 149
 Pöppelmann Matthäus Daniel 175, 176
 Pordenone Odoric de 37
Porter David 285
Poser Hans 109
 Potocka z d. Lubomirska Aleksandra 234, 235, 241, 244, 246, 280, 288, 290, 291, 295, 299
 Potocka z d. Lubomirska Julia 251
 Potocka z d. Potocka Aleksandra Augustowa 17, 97, 308, 311, 314, 320
 Potocki Aleksander 264, 295, 299, 301, 303, 315
 Potocki August 299, 304
 Potocki Ignacy 234, 287, 288, 299
 Potocki Jan 41, 247, 251, 252, 287, 288
 Potocki Stanisław Kostka 17–20, 188, 194, 225, 228, 234–236, 244, 246–247, 249–255, 258, 260, 263–265, 268–280, 282–286, 288–292, 294–299, 301–302, 306–307, 310–313, 319
 Potocki Stanisław Septym 288
Pouzyna Ivan V. 35
 Pozzo Andrea 91
Prejs Marek 23, 123
 Prevo Carlo de 171
Prodan Mario 35
 Prokyš František Jakub 212
 Ptolemeusz (Klaudios Ptolemaios) 36
 Puccini Giacomo 32
 Qianlong 22, 36, 41, 47, 51, 53, 77, 80, 82–85, 89, 92, 93, 97, 100, 205, 239, 257–259, 267, 268, 278, 279, 281, 282, 287, 290, 308
 Quan Shen 304
 Querini Angelo 43
 Quesney François 52
 Rabelais François 22
Raby Julian 141
 Racine Jean-Baptiste 133, 163
Raczyński Edward 119
 Radziwiłł Hieronim Florian 225
 Radziwiłł Karol 226
 Radziwiłłowa z d. Sobieska Katarzyna 111, 113
 Raszyd ed-Din (Rashid ad-Din Fazlallah Hamadani) 47
Rawson Jessica 257
Reichwein Adolf 52, 54, 55, 74, 75, 135
Rejduch-Samkowa Izabella 228, 230
 Renoir Pierre-Auguste 24
 Rentz Heindrich 223

- Réveillon Jean Baptiste 239, 240
Reychman Jan 16, 23, 250, 252, 254
 Rhyne Willem ten 59, 105
Riccardi-Cubitt Monique 154
 Ricci Archita 65
 Ricci Matteo (Mateusz) 13, 40, 45–48, 50, 78, 80, 103
 Richelieu Armand-Jean du Plessis de 59
Rinaldi Maura 30
 Ripa Matteo 78
 Robinson Robert 68
 Rode Christian Bernhard 43
 Rodriguez Juan 78, 103
Roerich George 193, 194
 Rogowski Józef 220, 221
 Rongfei-Xiangfei 89, 90
Roscoe Ingrid 206
Rosemont Henry jr 109
 Rossi Józef 171
 Rossi Lorenzo 174, 175, 215, 294
Rostworowski Emanuel 36
 Roth Friedrich 188, 244, 255, 269, 274, 302
Rottermund Andrzej 10, 173, 227
 Rougemont François de 105
 Rousseau Jan Jakub 54, 73
Rowbotham Arnold H. 45
Rowland Ingrid D. 195
 Royer Jean Théodore 294, 310
 Rubens Peter Paul 48
Rudnicka Jadwiga 253
 Rudolf II Habsburg 66
 Rudomina Andrzej 103
Rudova Maria 281
 Ruyven Pieter Jansz. van 159
 Rzewuski Stanisław Mateusz 220
 Rzewuski Waclaw 24, 145, 252

 Saenger Johann Jakob 218, 221
Said Edward W. 23
 Saint-Pierre Jacques Henri Bernardin de 27
Samek Jan 228, 230
Samoyault-Verlet Colombe 81, 97, 282
 Sanguszko Eustachy 284
 Sanguszko Roman 144
 Sanguszkowa z d. Dunin Barbara 197

 Sapicha Paweł 121
 Sarnecki Kazimierz 113, 138, 149, 170
Saunders Gill 238
 Sawinicz W. 314
 Scarron Paul 113, 163
 Schall von Bell Johann Adam 40, 48, 49, 51, 90
 Schenk Petrus 183
Schnapper Antoine 63
 Schnell Martin 17, 173, 174, 180–185, 188–190, 192, 214, 219, 230, 237, 242, 244, 245, 263, 269, 302, 304
 Schonberger Martin 110
Schulz Alexander 82, 91, 231
Schurhammer Georg 84
 Schütz Kacper 108
Scott Katie 189
Scott Morton 50
Scott Phoebe 55, 212
 Scribe Eugène 31
Seba Albertus 262
 Segalen Victor 22, 24
 Seneka (Lucius Annaeus Seneca) 163
Seredyńska Bożena 57
Shaojun Lang 78, 305
 Shen Michael Alphonsius 61, 62
Shih Miin-wen 52
 Shining Lang 51
Shuang Situ 209, 210, 273
 Shunzhi 90
Shvidkowsky Dimitri 71
 Sickelpart Ignatius 82
Siemiński Lucjan 111, 126
 Siemiginowski Jerzy Eleuter 172
 Sieniawska z d. Lubomirska Elżbieta 129, 160, 171, 172
Siennicki Stefan 121
Sierocka-Pospiech Maria 10, 121
 Simmler Jędrzej 264, 265, 303
 Simoni Renato 32
Sirén Osvald 74
Skierkowska Elżbieta 288, 289
Skimborowicz Hipolit 231, 232, 261, 277, 278, 287, 307, 308, 310, 319
 Skrzetuski Kajetan 245, 246
 Smogulecki Jan Mikołaj 103

- Sobecka Lucja* 247
Sobieska Teresa Kunegunda 161, 162
Sobieski Aleksander 160, 220
Sobieski Konstanty 160–161, 171, 220
Sobieski Jakub 58, 102, 111, 148, 149, 160, 161, 169
Soissons z d. Mancini Olimpia de 147
Sorkaktani-beki 47
Soulier Gustave 35
Spazio Giovanni 171
Spence Joseph (pseud. Harry Beaumont) 74
Spilczyński A. 314
Spriggs Arthur I. 58
Sroczyńska Krystyna 285
Stadlin Franz 51
Stalker John 27, 67–69, 183
Standaert Nicolas 80
Stanisław August Poniatowski 55, 95, 226–229, 243–244, 309
Stanisław Leszczyński 71, 222, 248
Starzyński Juliusz 111, 122, 124, 126, 128
Staunton George L. 54, 81, 98, 205, 286
Steele Richard 146
Stefan Batory 102
Stein Perrin 210
Steinhauer Isabell M. 71
Stępowski Jarema 9
Stone Donald D. 55
Strąbski Stanisław 306, 308, 310
Streetfield David C. 285
Strzałecki Antoni 314, 315
Strzałecki Jan 315
Strzelczyk Jerzy 36, 37, 102
Sullivan Michael 75, 85, 212
Sun-Tsu 80
Swach Adam 219
Swift Jonathan 44
Swirida Inessa 42
Syndram Dirk 217
Szcześniak Bolesław 19, 109, 112, 114–118, 123, 195
Szekspir William 56
Szembek Franciszek 103
Szpeciński Andrzej 22
Szymański Wojciech 188
Ścisło Jan 228
Śliwa Joachim 286
Śniadecki Jan 13, 250
Ta Hsiang 78
Tachard Guy 63, 64
Tacyt (Publiusz Korneliusz Tacitus) 56
Targosz Karolina 113, 120, 126, 132
Tatarkiewicz Władysław 227
Tavernier Jean-Baptiste 163
Tazbir Janusz 16, 19, 42, 123
Tě Li-Ko zob. Pedrini Teodorico
Temple William 74
Tennant Andy 25
Terwesten Augustin 69, 70
Tessin Nicodemus 133
Thébault Gilles 82
Thiriez Régine 86
Thomaz Luís Filipe 66
Thornton Peter 133, 135, 154
Tichanow Iwan 218
Tokugawa Iemitsu 33
Tokugawa Ieyasu 219
Tournan Carlo Tommaso Maillard de 79
Trembecki Stanisław 55
Trigault Nicolas, o. 48, 103
Tsunenaga Hasekura 65
Turnau Irena 149, 226, 230
Tworzydło Stanisław 10, 258, 305
Tycjan (Tiziano Vecelli) 56

Ulrichs Friederike 162
Uphagen Jan 108, 188

Vainker Shelagh J. 257
Valignano Alessandro, o. 64, 140
Varin Paul 86
Vasco da Gama 57
Verbiest Ferdynand, o. 13, 49, 51, 60, 61, 64, 114–117, 150
Verkolje Jan 146
Vigée-Lebrun Elisabeth 275
Visdelou Claude de, o. 64
Vogel Gerd-Helge 20, 42, 71, 73, 75
Vogel Zygmunt 245, 285
Voisė Irena 272

- Vollmer John E.* 135
 Voltaire (Wolter), właśc. François-Marie Arouet 52, 53, 55, 74, 96, 248, 250
Voretzsch Ernst Arthur 84
 Vota Karol Maurycy, ks. 117

 Wachsmuth M. 44
 Walpole Horacy 285
Walravens Hartmut 54, 250
 Wanli 30, 41, 45, 47, 58, 69, 78, 141
Wappenschmidt Friederike 162, 228, 239, 240, 256, 257, 260, 282
 Waremberger (Warenbergier) 149
 Wagnier Régis 25
Wasilewska-Dobkowska Joanna 16, 103, 219, 252, 286
Watanabe Toshio 25
Watson William 92, 257
 Watteau Antoine 31, 55, 71, 186, 210–213, 215
 Wattin Jean-Félix 180, 229
 Wawrzyniec Wspaniały Medyceusz 56
Webb Marianne 67, 139, 153, 180, 190
Wells-Cole Anthony 137
 Wergiliusz (Publiusz Wergiliusz Maro) 163
Wernowa Nina 218
 Wessłówna Maria Józefa 161
 Whistler James Abbott McNeill 153
Whitehouse David 56
Wichman Siegfried 25
Widmaier Rita 109
 Wiktoria Hanowerska 309
 Wilhelm III Orański 70, 146
 Wilhelm z Rubruk 36, 37
Wilson Gillian 309
Wilson Ming 88, 89
 Winckelmann Johann Joachim 249, 253, 288, 289
Wirgin Jan 73
 Wittelsbach Klemens August 21, 162
Wittwer Samuel 68
Witwińska Maria 315
Włodarski Józef A. 101

 Wolff Christian 52
 Wolff Jeremias 31, 71
Wolseley Garnet 86
 Wolter zob. Voltaire
Wolvesperges Thibaut 67, 68, 186, 309
Wong Young-tsu 82
Wrigglesworth Linda 201
 Wu Cheng 206
Wu Hung 89
Württemberg Philipp von 16, 25, 67, 94, 162, 176, 218, 219
 Wysocki Szymon, ks. 103

 Xianfeng 86
Xin Yang 78, 305
 Xueqin Cao 90

Yamada Chisaburo 25, 75, 94, 95, 231
 Yigui Zou 93
 Ying Tang 257
 Ying-shih Li 46
 Yinzhen 268
 Yongli 47, 48
 Yongzheng 80, 88, 89, 91, 117, 266, 268, 281
Yücel Ünsal 141
Yule Henry 37

Załęcka Aleksandra 293
 Zamoyski Jan Sobiepan 113
Zasławska Danuta Natalia 17, 18, 55, 256, 260, 261, 267, 270, 283, 286
Zemanek Adina 93
Zielińska Teresa 271, 272
 Zimmermann Johann Baptist 185
 Zucchi Andrea 233
 Zug Szymon Bogumił 228, 234, 235, 245, 246, 284
 Zygmunt III Waza 102, 138, 151

Żbikowski Tadeusz 16, 122, 123, 188, 206
 Żebrowski Walenty 314
Żygulski Zdzisław jr 141, 143

12. Spis ilustracji

Ilustracje czarno-białe w tekście

a. *Schematismus secundus principalia Sinensium Numina exhibens*, miedz. przedstawiający bóstwa chińskie z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

b. *Faktoria Holendrów na Deshimie*, miedz. z *Gedenkwaerdige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in 't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan* Arnoldusa Montanusa (Amsterdam 1669). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

c. Strona tytułowa z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667), miedz. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

d. Frontysepis z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667), miedz. Stoją obok siebie pionierzy chińskich misji, Matteo Ricci i Adam Schall von Bell. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

e. *Matteo Ricci i Paulus Li*, miedz. z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Ricci, w wysokim birecie, nosi strój pierwszych jezuitów nawiązujący do szat mingowskich uczonych, obok Li w stroju mingowskiego mandaryna. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

f. *Teodorico Pedrini w dworskim stroju mandaryna z epoki Qing*, miedz. Za: Alphonse Favier, *Peking, histoire et description*, Péking 1897.

g. *Adam Schall von Bell w stroju mandżurskim z oznakami godności mandaryna*, miedz. z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

h. Dzban z pokrywką, porcelana prószona kobaltem podszkliwnie, złocenia naszkliwne, Chiny, okres Kangxi (1662–1722). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

i. Strona wzornika *A Treatise of Japanning and Varnishing* Johna Stalkera i George'a Parkera (London 1688), miedz. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

j. Frontysepis wzornika ornamentów *Ganz Neu Invertiertes Laub und Bandelwerck* Johana Jacoba Baumgartnera (Augsburg 1727), miedz. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

k. Detal architektoniczny ruin Wielkiej Fontanny (Dashuifa) w Yuanmingyuan, Pekin, XVIII w. Fot. Jerzy Malinowski.

l. *Labirynt żółtych kwiatów* (Huang Hua Zhen) cesarza Qianlonga, Yuanmingyan, Pekin. Fot. Jerzy Malinowski.

m. Figury zwierząt z zegara wodnego Wielkiej Fontanny (Dashuifa) w kompleksie pałaców europejskich w Yuanmingyuan, fragment ryciny Yi Lantai, Chiny, 1783–1786. Za: *Yuan ming-yuan t'u*, Shanghai 1930.

n. Godefroy Durand, *Grabież pałaców europejskich w Yuanmingyuan przez wojska anglo-francuskie*, lit. Za: „L'illustration”, 22 grudnia 1860 r.

o. Strona tytułowa *Podróży do różnych krajów Europy i Azji* (Warszawa 1741). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

p. Strona tytułowa *Abrégé Historique des Principaux Traits de la Vie de Confucius, Célèbre Philosophe Chinois*, miedz. Isidore S. H. Helman (Paris 1788). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

q. *Cum Fu Çu sive Confucius*, miedz. z *Confucius Sinarum Philosophus* Prospero Intorcet-ty i in. (Paris 1687). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

r. Mapa Chin z uwzględnieniem szlaków lądowych, miedz. z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

s. Plan sytuacyjny Wilanowa wykonany przez Adolfa Boya, 1682 r. Przerys współczesny. Za: Fijałkowski 1997.

t. *Portret Kosapana, ambasadora króla Syjamu*, miedz., Francja, 1686 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

u. Sofa francuska z lat 90. XVII w. pokryta chińską białą, haftowaną satyną, opisana jako „Grand canapé pour se reposer” i dziewięcioskrzydłowy parawan opisany jako „Grand paravant d'étoffe de la Chine”, rys. projektowy z albumu „décoration intérieure et jardins de Versailles”, k. XVII w. Versailles, château de Versailles et de Trianon. Fot. RMN/ Gérard Blot.

v. Qilin, brąz, Chiny, okres Kangxi (1662–1722). Wł. prywatna. Fot. D. Zasławska.

w. *Chiński urzędnik*, fragment lakierowanego panneau Martina Schnella w Gabinetcie Chińskim Króla w Wilanowie, 1731–1732. Fot. D. Zasławska.

x. *Chiński urzędnik*, fragment płyciny z drzewiczek kabinetu Martina Schnella, 1717–1721, Berlin, Kunstgewerbemuseum. Fot. D. Zasławska.

y. Fragment niezachowanej tacy do herbaty z dekoracją malarską Martina Schnella, Dreżno, ok. 1720. Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.

z. *Postacie tańczących kobiet*, fragment dekoracji na bocznej płycinie klawikordu Marii Charlotty, Gérard Dagly, pocz. XVIII w., Berlin, Charlottenburg. Fot. D. Zasławska.

aa. *Postać tańczącej kobiety*, detal lakierowanego panneau Martina Schnella w Gabinetcie Chińskim Króla w Wilanowie, 1731–1732. Fot. D. Zasławska.

bb. *Mniśi i bonzowie chińscy*, miedz. z *Legatio Batavica* Johanna Nieuhoffa (Amsterdam 1668). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

cc. *Viosseu ou Musicien Chinois*, rycina François Bouchera wg Antoine'a Watteau, 1731. Za: Dacier, Vuaffart 1921.

dd. P. P. Bacqueville, fragm. ryciny z wzornika *Livre d'Ornements propre...* z ok. 1720 r., z przedstawieniem magota w kapeluszu. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

ee. *Siedzące figury orientalne*, drzeworyt z *Le vere e nove imagini de gli Dei* Vincenza Cartariego (Padua 1615). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

ff. *Amida Numen Iapon parallellum Harpocrati* (Amida-Harpokrates), rycina z *Oedipus Egyptiacus* Athanasiusa Kirchera (Romae 1652–1654). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

gg. *Idolum Pussae sub alia forma* (schemat postaci Amidy-Harpokratesa), rycina z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

hh. *Podobizna wielorękiego bóstwa*, drzeworyt z *Le vere e nove imagini de gli Dei* Vincenza Cartariego (Padua 1615). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

ii. *Budda-Amitaba*, drzeworyt z *Le vere e nove imagini de gli Dei* Vincenza Cartariego (Padua 1615). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

jj. *Małpy sięgające po owoce*, fragm. ryciny z wzornika P. P. Bacqueville'a *Livre d'Ornements propre...* z ok. 1720 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

kk. *Magot*, fragm. ryciny z wzornika P. P. Bacqueville'a *Livre d'Ornements propre...* z ok. 1720 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

ll. *Figures chinoises et tartares*, strona tytułowa zbioru rycin François Bouchera, Etienne'a Jeurata i Michela Auberta wg kompozycji Antoine'a Watteau (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaflart 1921.

mm. *Huó Nu ou Musicienne Chinoise*, rycina Etienne'a Jeurata wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares*, (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaflart 1921.

nn. *Nikou femme Bonze ou Religieuse Chinoise*, rycina François Bouchera wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares*, (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaflart 1921.

oo. *Femme Chinoise de Kouei Tchéou*, rycina Michela Auberta wg kompozycji Antoine'a Watteau ze zbioru *Figures chinoises et tartares* (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaflart 1921.

pp. *Talegrepat, ou religieuse chinoise de Pégou*, rycina Etienne Jeurata wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares*, (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaflart 1921.

qq. *Mandarin d'armes du Leaotung*, rycina Etienne Jeurata wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares*, (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaflart 1921.

rr. *I Geng ou Médecin chinois*, rycina François Bouchera wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares*, (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaflart 1921.

ss. *Lao Gine ou Vieillard chinois*, rycina François Bouchera wg Antoine'a Watteau z *Figures chinoises et tartares*, (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaflart 1921.

tt. *Slang-Schuiten*, miedz. z *Legatio Batavica* Johanna Nieuhoffa (Amsterdam 1693, wyd. niderlandzkie). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

uu. *Scena ważenia herbaty*, medalion środkowy z tapety papierowej w typie Print-room, Chiny, drzeworyt, tusz, farby wodne, późny okres Qianlong (1780–1796). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.

vv. *Scena ważenia herbaty*, medalion środkowy z tapety papierowej w typie Print-room, Chiny, drzeworyt, tusz, farby wodne, późny okres Qianlong (1780–1796). Berlin, Kunstgewerbemuseum. Fot. D. Zaslawska.

ww. Wazon seladonowy, porcelana *cracé*, Chiny, okres Yongzheng (1723–1736), okucia, brąz złożony, Europa (Francja?), I poł. XVIII w., polewa typu *ge-yao* naśladowująca charakterystyczną, krakelurowaną powierzchnię naczyń z dyn. Sung (960–1279). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

xx. *Zhongli Quan z wachlarzem ożywiający zmarłych*, jeden z ośmiu taoistycznych nieśmiertelnych, figurka na cokole, steatyt, Chiny, XVIII/XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Sreduńska.

yy. *Li Tiegua* z *tykwą*, jeden z ośmiu taoistycznych nieśmiertelnych, figurka na cokole, steatyt, Chiny, XVIII/XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Sreduńska.

zz. Para żab-spluwaczek, kamionka, emalie naszkliwne typu *famille verte*, Chiny, okres Kangxi (1662–1722). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

aaa. *Dwie damy z chłopcem w eleganckim ogrodzie przed krzewem piwonii*, drzeworyt noworoczny symbolizujący *Wiosnę* z cyklu czterech pór roku, podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, gwasz, Chiny, okres Qianlong (1735–1796), z dekoracji ściany w „Pokoju pierwszym” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

bbb. *Dwie damy z chłopcem w eleganckim ogrodzie pod kwitnącą sliwą*, drzeworyt noworoczny symbolizujący *Zimę* z cyklu czterech pór roku, podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, gwasz, Chiny, okres Qianlong (1735–1796), z dekoracji ściany w „Pokoju pierwszym” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

ccc. Egzemplarz *Histoire Générale des Huns, des Turcs, des Mongols et des autres Tartares Occidentaux* (Paris 1756) ze znakami własnościowymi Stanisława Lubomirskiego, d. Biblioteka Wilanowska. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

ddd. *Portret cesarza Qianlonga* z francuskiego wydania relacji o ambasadzie George'a Macartneya do Chin (Paris, 1798 r.), własność Aleksandry z Lubomirskich Potockiej, d. Biblioteka Wilanowska. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

eee. *Inwentarz Hińszczyzny z 1837 r.*, Wilanów, strona pierwsza, rękopis. Fot. Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa.

fff. Stół z dekoracją w typie *namban*, Japonia, pocz. XVII w., drewno, laka czarna, prószenia złotem i srebrem – *makie*, inkrustacja masą perłową – *raden*, wyrób eksportowy. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

Ilustracje kolorowe na wkładce

I. Panneau z dekoracji ścian kuchni elektorskiej w Amalienburgu, flizy fajansowe z motywami chińskimi, Rotterdam, pocz. XVIII w., Amalienburg, Monachium. Fot. D. Zaslawska.

II. *Pagoda na kogucie* – pojemnik na oliwę bądź ocet, fragment *surtout de table* z serwisu hr. Brühla, porcelana, model Johanna Joachima Kaendlera z 1737 r., Miśnia. Bayerisches Nationalmuseum München, Schloss Lustheim. Fot. D. Zaslawska.

III. *Kupiec holenderski ze służącym* – fragment dekoracji dzbanka z nakrywą i całość, emalia malarska na miedzi, tzw. emalia kantońska, Chiny, okres Yongzheng (1723–1735) lub wczesny okres Qianlong (1736–1760), wyrób eksportowy, dawna kolekcja S. K. Potockiego w Wilanowie. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

IV. Stół z dekoracją w typie *namban* – zbliżenie blatu, Japonia, pocz. XVII w., drewno, laka czarna, prószenia złotem i srebrem – *makie*, inkrustacja masą perłową – *raden*, wyrób eksportowy. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

V. Szkatuła z pokrywą w typie wyrobów europejskich – zbliżenie ścianki frontowej, laka czarna, złocenia i srebrzenia prószone w technice *makie*, *takamakie*, *tsugekaki*, *hirame* i *kirikane*, Japonia, ok. poł. XVII w., luksusowy wyrób eksportowy. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zaslawska.

VI. Pawilon Chińskiej Herbaciarni w Sanssouci, Poczdam, 1754–1757, Johann Gottfried Büring. Fot. Marcin Kaleciński.

VII. Pawilon Chiński w Drottningholm (Kina Slott), Sztokholm, 1763–1765, Carl Frederik Adelcrantz. Fot. D. Zaslawska.

VIII. Wasserpalais – detal dekoracji zewnętrznej w typie *chinoiserie*, Pillnitz, 1720–1721, Matthäus Daniel Pöppelmann. Fot. D. Zaslawska.

IX. Gabinet Chiński na zamku w Českým Krumlovie, ok. poł. XVIII w., František Jakub Prokyš (1713–1791). Fot. D. Zasławska.

X. *Polska para szlachecka z niedźwiedziem*, gwasz, tusz, farby wodne, malarz związany z pracownią cesarską w Pekinie, Chiny, XVII w. Muzeum Pałacu Cesarskiego, Pekin. Fot. Palace Museum, Beijing.

XI. Fragment kesy z wizerunkiem feniksa, Chiny, XVII w., epoka Ming. Wł. prywatna, rynek antykwaryczny. Fot. D. Zasławska.

XII. Fragment dekoracji spluwaczki (naczynie typu *zhadou*) z laki rzeźbionej, polichromowanej, barwionej warstwowo, Chiny, epoka Ming, okres Jiaping (1522–1566). Rynek antykwaryczny, Christie's, Hong Kong. Za: kat. aukcyjny, 03.12.2008, Christie's, Hong Kong.

XIII. Pawilon Pagodenburg, Monachium, 1716–1719, Joseph Effner. Fot. D. Zasławska.

XIV. Wnętrze parterowej sali w Pagodenburgu, zwanej *Saletl*, Monachium, 1716–1719, Joseph Effner, Johann Anton Gump. Fot. D. Zasławska.

XV. Plafon w Gabinetecie Chińskim Króla, 1731–1732, Johann Samuel Mock. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.

XVI. Wnętrze Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732, Martin Schnell. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.

XVII. Ściany Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732, ortofotografia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. ESTEREOFOTO Geoengenharia S.A.

XVIII. Martin Schnell, egzotyczna głowa z dolnej partii płyciny w Gabinetecie Chińskim Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

XIX. Martin Schnell, *Konny wojownik i Trzy postacie rozmawiające*, malowidła na płycinach z europejskiej imitacji laki *nashiji*, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

XX. Johann Samuel Mock, *Sarasvati*, figura z plafonu Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732, Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

XXI. Johann Samuel Mock, *Konfucjusz*, figura z plafonu Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732, Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

XXII. Johann Samuel Mock, *Mędrzec - Laozi*, figura z plafonu Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732, Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

XXIII. Johann Samuel Mock, *Budda*, figura z plafonu Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732, Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

XXIV. Jean Bérain Młodszy, *Jacques Bastaron w kostiumie Pagody na palankinie*, rys. projektowy do *La Mascarade du Roi de la Chine* w Marly z 1700 r. Paryż, Bibliothèque nationale de France. Fot. BnF.

XXV. Jean Bérain Młodszy, *Kostium Chinki*, rys. projektowy do *La Mascarade du Roi de la Chine* w Marly z 1700 r. Paryż, Bibliothèque nationale de France. Fot. BnF.

XXVI. Johann Anton Gumpp, *Siedzący magot*, fragm. dekoracji malarskiej sufitu w Pagodenburgu, Monachium, 1717–1719. Fot. D. Zasławska.

XXVII. Etienne Drian, *Pagoda*, projekt kostiumu, rys., 1914 r., lit. barwna z kolekcji *Costumes Parisiens*. Wł. autorki. Fot. D. Zasławska.

XXVIII. Joseph Deybel (projekt?), blat konsoli, drewno, imitacja laki, inkrustacja macią perłową, polichromia, Polska?, ok. 1730 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XXIX. Jacques Dubois, komoda, front z imitacji laki, intarsja, brązy złożone, marmur, Francja, ok. poł. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XXX. Komplet trzech wazonów z dekoracją *chinoiserie* w typie Hörölda i Loewenfincka, ok. 1730–1735, Miśnia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XXXI. Para flaszek na sake z dekoracją w typie *kakiemon*, ok. 1725 r., Miśnia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.

XXXII. Wazon z pokrywą w typie *potiche*, dekoracja z kwiatami dalekowschodnimi, mal. Johann Ehrenfried Staedler, ok. 1730 r., Miśnia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XXXIII. Flaszka z pokrywą, porcelana, Chiny, okres Kangxi, złocenia i grawerunki, Augsburg, 1723–1735?, Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XXXIV. Komplet wazonów z dekoracją dalekowschodnią, fajans, Polska, Warszawa, manufaktura Karola Wolffa i Bernardiego na Bielinie, k. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XXXV. Tapeta papierowa z motywem *chinoiserie*, druk klockowy, manufaktura J.B. Réveillon, Paryż, 1786 r. Musée du Papier Peint, Rixheim. Fot. Musée du Papier Peint.

XXXVI. Ecritoire z trzema pojemnikami porcelanowymi w typie „blanc de Chine” na płycie lakierowanej, widok z boku i z góry, Martin Schnell, Drezno, 1723–1730, Francja, nieznana manufaktura, ok. 1750. Montaż: Francja, ok. 1750, wtórnie w Wilanowie, 1793–1832. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XXXVII. Martin Schnell, jeden z pary kabinetów, Drezno, 1720–1724, dawniej w Aparatarencie Chińskim S. K. Potockiego jako „Szafka Czarna Hinska Wewnątrz Ponsowa”. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Wideryński.

XXXVIII. *Tancerka z bębenkiem na plecach*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XXXIX. *Zamyślona piękność z czarką herbaty*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XL. „Biuorko z czerwonego laku” w typie *chinoiserie* – front i fragment ścianki bocznej z kratką, 1821 – montaż biurka z elementów wcześniejszych (fronty szuflad, Martin Schnell, Drezno, 1727–1730), dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XLI. Płycina parawanu, imitacja laki, 1. poł. XVIII w., Europa? Zakupiona w Paryżu przez S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. A. Indyk.

XLII. Pot-pourri z figurką, porcelana – model Johanna Joachima Kaendlera z ok. poł. XVIII w., Miśnia; para czarek z laki czerwonej, złocenia, Japonia?, XVIII w.; brąz, porcelana miękka, XVIII w., Francja, Sèvres; Europa (montaż). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XLIII. Latarnia porcelanowa ze smokami, porcelana, metal, drewno, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), Europa, pocz. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. A. Indyk.

XLIV. Wazon owoidalny z nakrywą, dekorowany postaciami ośmiu wróżek-czarodziejek, porcelana, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820), dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

XLV. Porcelanowa kafeteria z nakrywą, Japonia, Arita, k. XVII w., wyrób eksportowy. Brzusiec dekorowany reliefową dekoracją z przedstawieniami japońskich bogów szczęścia – Daikoku, Hotei, Ebisu. Rynek aukcyjny, Sotheby's, Amsterdam. Za: kat. aukcyjny, 18.05.2004, Sotheby's, Amsterdam.

XLVI. Wazon, porcelana biało-niebieska, dekorowany podszkliwnie kobaltem – całość i fragment, Chiny, XVIII/XIX w., wtórna malatura europejska, ok. poł. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XLVII. Talerz z dekoracją kobaltową, prószoną złotem, Chiny, okres Kangxi, k. XVII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Markiewicz.

XLVIII. Wazon typu butla z motywem wojownika, porcelana, dek. podszkliwnie kobaltem, Chiny, poł. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

XLIX. Wazon fajansowy z motywem „lange eleizen”, Delft, ok. 1700. Wł. autorki. Fot. D. Zasławska.

L. Gabinet Farfurowy w pałacu w Wilanowie, fragment dekoracji ściennej z ceramicznych flizów, pocz. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.

LI. Dwie figury pagód o ruchomych głowach – siedząca kobieta i mężczyzna, glina, polichromia, Chiny, k. XVIII w./pocz. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

LII. Dwie pagody o ruchomych głowach – siedzące figury kobiety i mężczyzny – fragment, gips, polichromia, Chiny, okres Qianlong, ok. 1780 r. Wł. prywatna, A & J Speelman Oriental Art Gallery, Londyn. Fot. A & J Speelman Gallery.

LIII. Figurka boga długowieczności Shou Xing (Shou Lao), jednego z taoistycznej trójcy bogów pomyślności, kryształ górski i ametyst, Chiny, okres Kangxi (1662–1722), dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Markiewicz.

LIV. Figura magota, porcelana, model Johanna Joachima Kaendlera z ok. 1762 r., Miśnia, dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.

LV. Misa w kształcie żebrowanej muszli na trzech nóżkach, emalia malarska na miedzi, Chiny, okres Qianlong (1736–1795), dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

LVI. Szkatułka z szufladkami, rozkładana na połowy, laka czarna, prószenia złotem w typie *makie* i *hiramakie*, Japonia, XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

LVII. Kaseta do gry w trik-traka, laka i złocenia w typie *fundame*, *makie*, *takamakie*, *kirikane*, intarsja i inkrustacja metalem i kością słoniową, Japonia, k. XVII w., dawna kolekcja S.K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

LVIII. Pudełko z pokrywą o dekoracji pejzażowej, drewno, laka czerwona, złocenia, Chiny, XVIII/XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. A. Indyk.

LIX. Wnętrze Alkomy Chińskiej z ekspozycją współczesną w amfiladzie „nowych pokoi chińskich” w lewym skrzydle pałacu, lata 80. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

LX. Pokój Chiński II akwarelowy, lata 80. XIX w. Pośrodku biurko „z czerwonego laku” S. K. Potockiego, z prawej sekretera saska Martina Schnella, ok. 1730 r., w głębi parawan z mandarynem, XVIII/XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

LXI. Strop kasetonowy i ściany w Pokoju Chińskim I. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

LXII. Alkova Chińska – fragment dekoracji snycersko-rzeźbiarskiej ze smokami. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

LXIII. Pokój Chiński II akwarelowy, fragment dekoracji malarskiej sufitu z przedstawieniami fantastycznych smoków i geometrycznych ornamentów. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

LXIV. Pokój Chiński I, fragm. wnętrza kasetonu ze smokiem. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

LXV. Pokój Chiński I, widok narożnika z szafką wykonaną z pływca zakupionych w Paryżu przez S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

LXVI. John Nash, *Sala Bankietowa* w orientalnym pawilonie w Brighton, proj. Robert Jones, lit. barwna wg. rys. z 1826 r., ze zbioru *Views of the Royal Pavilion, Brighton* (London 1827). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

LXVII. Giuseppe Velasco, *Postacie Chińczyków*, fragment dekoracji freskowej ścian pokoju do gier w willi La Favorita (Palazzina Cinese), Palermo, 1797. Fot. D. Zasławska.

Ilustracje czarno-białe na wkładce

1. Brighton Pavillion, Brighton, 1815–1823, John Nash. Fot. B. Stawiarska.
2. Jeremias Wolff, *Chińczycy odwiedzają się i piją kawę*, miedz., pierwsza ćwierć XVIII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
3. Christian B. Rode, *Chiński cesarz przy pierwszej wiosennej orce nadaje godność uprawie roli*, 1770 r. Berlin, Gemäldegalerie. Fot. bpk/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders.
4. Christian B. Rode, *Cesarzowa Chin zbierając pierwsze liście morwowe nadaje godność hodowli jedwabników*, 1770 r. Berlin, Gemäldegalerie. Fot. bpk/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders.
5. Wenzel Hollar, *Pagoda w Baolinsi*, miedz. z *Legatio Batavica* Johanna Nieuhoffa (Amsterdam 1668). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
6. *Trianon de Porcelaine* w Wersalu, lata 1669–1670, Louis le Vau i François d'Orbay, miedz., ok. 1670–1672. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
7. Nicolas de L'Armessin, *Przyjęcie ambasadorów z Syjamu w Wersalu*, fragm. miedz. z almanachu paryskiego na rok 1687. Wł. autorki. Fot. D. Zasławska
8. Chiński Gabinet Lakowy na zamku berlińskim, zw. *Koromandellackkabinet*, 1689–1701, zniszczony w 1945 r. Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.
9. Jean Baptiste Broebes, *Gabinet Porcelanowy w Oranienburgu*, k. XVII w., miedz., 1733 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
10. Johann Friedrich Eosander, *Gabinet Porcelanowy w Charlottenburgu*, 1705 r., miedz. z *Theatrum Europaeum* Matthäusa Meriana (Frankfurt 1717–1718). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
11. Augustin Tervesten, *Alegoria wprowadzenia porcelany do Europy*, malowidło plafonowe w Gabinetcie Porcelanowym pałacu w Oranienburgu, 1697 r., Oranienburg. Fot. bpk/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten/Wolfgang Pfaunder.
12. Chiński pawilon w typie Drachenhaus w parku rezydencji w Bayreuth, lata 1771–1772, rekonstrukcja współczesna wg oryginalnych planów Johanna Gottlieba Riedla, 2000–2003. Fot. D. Zasławska.
13. Pagoda w Chanteloup, 1775–1778, Louis-Denis Le Camus. Wybudowana przez księcia Etienne-François de Choiseul, ministra Ludwika XV. Fot. D. Zasławska.
14. Fragment kompleksu „pałaców chińskich” w Yuanmingyuan, Pekin, lit. wg miedz. z cyklu *Czterdzieści widoków Yuanmingyuan*, Chiny, 1747. Oryginalny cykl wykonany był w 1747 r. tuszem na jedwabiu przez malarzy Tang Dai i Shen Yuan, poezje ułożył Qianlong, wykaligrafował je Wang Youdun. Za: *Yuan ming-yuan t'u*, Shanghai 1930.
15. Yi Lantai, *Zachodnia elewacja Pałacu Spokojnego Morza* (Haiyantang ximian) w kompleksie „pałaców europejskich” w Yuanmingyuan, Pekin; z przodu fontanna z zegarem wodnym

i figurami dwunastu zwierząt, lit. wg miedz., Chiny, 1783–1786. Za: *Yuan ming-yuan t'u*, Shanghai 1930.

16. Ruiny Wielkiej Fontanny (Dashuifa zhengmian) w Yuanmingyuan, Pekin. Fot. Jerzy Malinowski.

17. Południowa elewacja zniszczonego Pawilonu Zachwycającej Harmonii i Rozkoszy (Xieqiqu nanmian) w Yuanmingyuan. Fot. Thomas Child, ok. 1875–1885 r.

18. Giuseppe Castiglione, przypisywany, *Portret młodej kobiety w zbroi* (uchodzący za wizerunek Iparhan lub Rongfei), ok. 1760–1766. Taipei, National Palace Museum, Republika Chińska (Tajwan). Fot. National Palace Museum.

19. Giuseppe Castiglione, przypisywany, *Portret młodej damy w stroju pasterki* (uchodzący za wizerunek Rongfei), 2. poł. XVIII w., d. zbiory pałacu cesarskiego w Pekinie. Za: Tsao Muh Tuh, *The Old Summer Palace*, Tsing Hua College, Peking 1915.

20. Malarz europejski działający na dworze cesarskim w Pekinie?, *Damy chińskie w Yuan-mingyuan grające w warcaby*, XVIII w., d. zbiory pałacu cesarskiego w Pekinie. Za: Sheng Ku, *Yuan-ming yüan Ou-shih kung-tien ts'an-chi*, Commercial Press Shanghai 1933.

21. *Cesarzowa Cixi w lektyce w otoczeniu eunuchów w Pałacu Letnim w Pekinie*. Autor nieznan, zdjęcie archiwalne, ok. 1903–1905 r.

22. *Sanie cesarza Guangxu na jeziorze Beihai w Zakazanym Mieście*, lit. w „The Graphic” z 1894 r., wg fot. Thomasa Childe’a. Fot. D. Zaslawska.

23. Daniel Marot, *Wnętrze modnego gabinetu*, miedz., lata 90. XVII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

24. *Cesarz Shunzi*, miedzioryt z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Wł. autorki. Fot. D. Zaslawska.

25. *Dama chińska z ptaszkiem*, miedzioryt z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667), Wł. autorki. Fot. D. Zaslawska.

26. Safawidzka biało-niebieska butla, Persja, XVII w. Wł. prywatna. Fot. M. Kaleciński.

27. Detal makaty chińskiej zw. „kołderką królowej Marysienki”, feniks i kwiaty piwonii, atłas, satyna bawelniana, haft płaski jedwabną nicią na odręcznym rysunku czarnym tuszem, Chiny, druga poł. XVII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie, dar ks. Romana Sanguszki (dawniej: zbiory w Podhorcach). Fot. D. Zaslawska.

28. Fragment jedwabnej tkaniny typu kesa z motywem pary feniksów i kwiatów piwonii, Chiny, XVII w. Ermitaż, Rosja. Autor nieznan, zdjęcie archiwalne.

29. Cesare Vecellio, *Matrona della China*, drzeworyt z *Habiti antichi* (Venetia 1598). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

30. Nicolas Bonnart, *Monsieur Le Noble w robdeszambrze*, miedz., 1695 r. Za: Leloir 1938.

31. *Madame de Soissons w robdeszambrze*, miedz., ok. 1685 r. Za: Leloir 1938.

32. Pierre Mignard, pracownia, *Athénais de Montespan odpoczywająca w swoim apartamencie* – fragment obrazu, ok. 1675–1680. W głębi widoczna para japońskich kabinetów z laki, uzupełnionych o europejskie, złożone podstawy. Musée national du château de Versailles. Fot. RMN.

33. Sepecik jednodrzwiowy, drewno, laka w typie *namban*, prószenia złotem i srebrem w technice *hiramakie*, inkrustacja masą perłową, okucia i uchwyty z miedzi, Japonia, k. XVI w. lub pocz. XVII w. Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.

34. Daniel Marot, Projekt wnętrza modnego gabinetu chińskiego, miedz. z wzornika *Nouvelles Cheminées faites en plusieurs endroits de la Hollande et d'autres Provinces*, pocz. XVIII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

35. Daniel Marot, *Nouvelle cheminée à panneau de glace à la manière de France*, miedz. z wzornika *Nouvelles cheminées à la manière de France*, [b.d.], pocz. XVIII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
36. Daniel Marot, miedz. z wzornika *Nouveau livre de cheminées à la Hollandoise*, [b.d.], pocz. XVIII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
37. Pieter Jansz. van Ruyven, *Panneau nad kominkiem z naczyniami i papugami*, 1719 r. Amsterdams Historisch Museum. Fot. Amsterdams Historisch Museum.
38. Zacharias Longelune, Gabinet porcelanowy (*Porzellanzimmer*), Grünes Gewölbe, Residenzschloss, Drezno, projekt ekspozycji wnętrza z 1728 r. Autor nieznanym, zdjęcie archiwalne z 1930 r. (pomieszczenie zniszczone w 1945 r.). Na podeście widoczne dwa kobaltowe „wazony dragońskie”.
39. Martin Schnell, panneau z imitacji laki *nashiji*, północno-wschodni narożnik Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–32. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.
40. Martin Schnell, ściana wschodnia Gabinetu Chińskiego Króla z kominkiem narożnym, 1731–32. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.
41. Martin Schnell, detal panneau ściennego z urną i ptasią łapą, 1731–32, Gabinet Chiński Króla. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.
42. Martin Schnell, supraporta ze smokami ze ściany północnej Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–32. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.
43. Martin Schnell, supraporta z ptakami ze ściany wschodniej Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–32. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.
44. Paul Decker, *Zweyter Konigl. Lust Bronnen*, fragm. miedziorytu ze zbioru *Fürstlicher Baumeister* (Augsburg 1711–1716). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
45. Johann Gump, smok z dekoracji malarskiej ściany parterowego pomieszczenia *Saletl* w Pagodenburgu, Monachium, 1717–1719. Fot. D. Zasławska.
46. Johann Baptist Zimmermann, smok z dekoracji snycerskiej płyciny w sypialni elektorskiej w Amalienburgu, Monachium, drewno, złocenia, 1734–1739. Fot. D. Zasławska.
47. François Boucher, *A la Pagode*, nowy szyld sklepu Edme Gersaint’a, 1740 r., druk reklamowy, miedz. Fot. D. Zasławska.
48. Scenka w typie *chinoiserie*, fragm. dekoracji malarskiej kufła z pokrywą, kamionka czarno szkliwiona, Johann Friedrich Böttger, złocenia, Martin Schnell, 1710–1715, Miśnia, Drezno. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.
49. Johann Samuel Mock, *Scena przy kawie*, ol., płótno, 1730–1735, Muzeum Narodowe w Warszawie. Archiwum Foto MNW.
50. *Wizerunek bogini Pussy alias Kybele alias Izydy chińskiej*, miedz. z China Illustrata Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
51. *Maha Cundi*, mal. nieznanym, zwój pionowy, Chiny, dynastia Ming (1368–1644), XVI/XVII w. National Palace Museum, Taipei, Republika Chińska (Tajwan). Fot. National Palace Museum.
52. Figura osiemnastorękiego bodhisattwy miłosierdzia Guanyin, Chiny, dynastia Ming (1368–1661), brąz, złocenie, polichromia. Muzeum Okręgowe w Toruniu. Fot. D. Zasławska.
53. Figura osiemnastorękiej bogini Toumu siedzącej na lotosie, porcelana Dehua, Chiny, ok. 1700 r., ze zbiorów Augusta II w Pałacu Porcelanowym w Dreźnie. Fot. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.
54. *Niebiański Czcigodny Początku*, zwój pionowy, farby na jedwabiu, Chiny, dynastia Ming (1368–1644), XVI w., klasztor Białego Obłoku, Pekin. Autor nieznanym, zdjęcie archiwalne.

55. *Niebiański Czcigodny Początku* (Yuansi Tianzun), kamionka trójbarwna glazurowana typu *sancai*, Chiny, dynastia Ming (1368–1644), XV/XVI w., wł. prywatna, rynek antykwaryczny, Christie's, 1999. Fot. za kat. aukcyjnym Christie's.

56. Benjamin Giese i Friedrich Jury, figura Konfucjusza ze zwieńczenia Chińskiej Herbariarni w Sanssouci, odlew złocony, 1756 r. Fot. Marcin Kaleciński.

57. Para kadzielnic w kształcie lwów Fo, Chiny, okres Kangxi (1622–1722), porcelana, brąz. Muzeum-Pałac Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

58. Budda-Maitreja w otoczeniu osiemnastu arhatów, zwany „Śmiejącym się Buddą”, posąg wykuty w skale południowego zbocza góry Fei Lai Feng (Lengquan), na drodze do świątyni Lingyin, południowa dynastia Song (1127–1279), Hangzhou, Chiny. Fot. Jerzy Malinowski.

59. Figurka siedzącego boga szczęścia Budai (Putai, jap. Hotei), Chiny, biała porcelana Dehua, XVII w. Wł. prywatna. Fot. D. Zaslawska.

60. Olfert Dapper, strona tytułowa z *Gedenkwaerdig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische Maetsschappye* (Amsterdam 1671), miedz. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

61. Portret starego wicekróla, miedz. z *Legatio Batavica Johanna Nieuhoffa* (wyd. hol., *Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China*, Amsterdam 1693). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.

62. Johann Anton Gump, fragment dekoracji ścian *Saletl* w Pagodenburgu w typie arabski *chinoiserie*, 1717–1719. Fot. D. Zaslawska.

63. Johann Anton Gump, *Siedząca pagoda*, fragment dekoracji ściennej w Pagodenburgu, Monachium, 1717–1719. Fot. D. Zaslawska.

64. Joseph Pascal Moretti, *Chińczyk z długą fajką siedzący po turecku*, monochromatyczna, niebieska dekoracja malarska boazerii w kuchni elektorskiej w Amalienburgu, Monachium, 1737–1739. Fot. D. Zaslawska.

65. François Boucher wg Antoine'a Watteau, *Idole de la Déesse Ki Mão São dans le Royaume de Mang au pays des Laos*, miedz. z *Diverses figures chinoises et tartares* (Paris 1731). Za: Dacier, Vuafart 1921.

66. François Boucher wg Antoine'a Watteau, *La Déesse Thvo Chvu dans l'Isle de Hainane*, miedz. z *Diverses figures chinoises et tartares* (Paris 1731). Za: Dacier, Vuafart 1921.

67. Johann Anton Gump, postać klęcząca przed siedzącą pagodą, malarska dekoracja gzymsu klatki schodowej w Pagodenburgu, Monachium, 1716–1719. Fot. D. Zaslawska.

68. Johann Jakob Saenger, *Indianisches Lackkabinett* w pawilonie myśliwskim w Ludwigsburgu, 1714–1719. Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.

69. Pokój Chiński typu *Lackkabinett* w pawilonie Mon Plaisir, Peterhof, Rosja, 1720–1722. Fot. D. Zaslawska.

70. Gabinet Chiński typu *Lackkabinett* w Podhorcach, Józef Rogowski, 1727 r., widok ściany południowej. Fot. E. Trzemeski, ok. 1880, Archiwum Fotograficzne Zamku Królewskiego na Wawelu.

71. Gabinet Chiński w Podhorcach, fragment ściany zachodniej, stan z k. XIX w./ pocz. XX w. Autor nieznany, Archiwum Fotograficzne Zamku Królewskiego na Wawelu.

72. Jan Chrystian Kamsetzer, *Brama Chińska w Łazienkach*, ok. 1778 r., rys. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Krystyna Dąbrowska, BUW.

73. Dominik Merlini, *Projekt Chińskiej Pomarańczarni w Łazienkach*, ok. 1780 r., rys. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Krystyna Dąbrowska, BUW.

74. Stolik z blatem o motywach *chinoiserie*, Saksonia, pierwsza ćwierć XVIII w., drewno, złocenia, „vernis Martin”. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

75. Elias Baeck, projekt dekoracji w typie *chinoiserie*, miedz. z cyklu czterech rycin, Augsburg [b.d.], ok. 1730 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
76. Jeden z pary zegarów podłogowych w lustrzanej obudowie – fragment ścianki bocznej z dekoracją w typie *chinoiserie*, Wrocław, przed 1735 r., obudowa: pocz. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.
77. Biurko z dekoracją ze smokami w typie *chinoiserie*, Anglia, k. XVIII/pocz. XIX w., Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
78. Szafka w typie angielskim, XVIII w., płytciny frontowe, Martin Schnell, 1720–1724; 1776 r. – wykorzystanie wewnętrznych płytcin z pary kabinetów Schnella do konstrukcji mebla. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.
79. Andrea Zucchi, *La ricca Peotta*, miedz. wg rys. Alessandro Mauro. Gondola „chińska” uczestnicząca w regatach zorganizowanych podczas wizyty królewicza Fryderyka Augusta Wettyna w Wenecji, 1716 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
80. Lichtarz trójnożny, porcelana, dekoracja w typie *kakiemon*, Miśnia, ok. 1730 r., ze zbiorów Augusta II Sasa w Pałacu Porcelanowym w Dreźnie. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.
81. Apartament Chiński w Łańcucie, lata 90. XVIII w. Fot. Mariusz Wideryński.
82. Trzy plansze z dekoracją w typie tapety medalionowej Print-room ze scenami przemysłowymi, drzeworyty podmalowane tuszem i farbami wodnymi, Chiny, okres Qianlong (1736–1795), plansze i obramienia, Europa, pocz. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.
83. Medalion z tapety eksportowej typu Print-room ze sceną produkcji porcelany, drzeworyt, tusz, farby wodne, Chiny, okres Qianlong (1736–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.
84. Salon Chiński Błękitny, Schönbrunn, Wiedeń, tapeta papierowa w typie Print-room, Chiny, Kanton, lata 80. XVIII w., montaż 1806 r. Fot. Marcin Kaleciński.
85. Wnętrze sypialni w Charlottenburgu (Berlin) z dekoracją w typie Print-room, Chiny, tapeta eksportowa, Kanton, lata 80. XVIII w. (wnętrze zniszczone w 1945 r.). Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.
86. Pokój Japoński, Freienwalde (dziś Chociwel), David Gilly, 1798/1799, Chiny, tapeta eksportowa ze scenami medalionowymi, Kanton, ok. 1785–1795 (wnętrze zniszczone w 1945 r.). Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.
87. „Pokój pierwszy z galerią bambusową” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. B. Mieszkowski, ok. 1911 r., z albumu *Wnętrza Pałacu Wilanowskiego*. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.
88. „Pokój pierwszy z galerią bambusową” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. M. Poddębski, ok. 1930 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.
89. „Pokój pierwszy z galerią bambusową” w Apartamencie Chińskim, stan z poł. lat 50. XX w., przed pracami zabezpieczająco-remontowymi, ściana płn. z zachowanymi malowidłami chińskimi *in situ*. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.
90. „Pokój pierwszy z galerią bambusową” w Apartamencie Chińskim, stan z poł. lat 50. XX w., przed pracami zabezpieczająco-remontowymi, ściana pld. z widokiem na amfiladę. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.
91. *Dwie damy z chłopcem bawiącym się łódką w eleganckim ogrodzie pod drzewem bananowca*, drzeworyt noworoczny z dekoracji ściany w „Pokoju pierwszym”, widoczna otaczająca go dekoracja freskowa z przedstawieniami łodyg roślinnych, Chiny, okres Qianlong (1735–1796), Wilanów, lata 1815–1825. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.

92. Wnętrza pary mniejszych „gabinetów chińskich” w alkierzu pln.-wsch. w Apartamencie Chińskim (tzw. dawne pokoje Locciego), komunikujące się z „Pokojem pierwszym”, w tle cykl *Pięknych dam*, stan z 1955 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.

93. „Pokój Chiński Sypialny”, zwany „Pokojem środkowym”, w Apartamencie Chińskim S.K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. B. Mieszkowski, ok. 1911 r., z albumu *Wnętrza Pałacu Wilanowskiego*. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.

94. „Pokój Chiński Sypialny” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. M. Poddębski, ok. 1930 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.

95. „Pokój Chiński sypialny” po zdjęciu dekoracji, stan z 1955 r., stan przed pracami zabezpieczająco-remontowymi, widok na boazerię. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.

96. „Pokój Chiński Sypialny”, stan z 1955 r., strop malowany w geometryczne, pseudo-chińskie motywy ornamentalne. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.

97. „Pokój Trzeci Hiński”, zwany „Pokojem stołowym”, bądź „Cichym”, w Apartamencie Chińskim S.K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. B. Mieszkowski, ok. 1911 r., z albumu *Wnętrza Pałacu Wilanowskiego*. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.

98. „Pokój Trzeci Hiński” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. M. Poddębski, ok. 1930 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.

99. Wisząca dekoracja z misą i strusimi jajami, drewno, laka, jedwab, jaja strusie oprawne w brąz złożony, Daleki Wschód, Europa, pierwsza ćw. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.

100. „Pokój Trzeci Hiński”, stan z 1955 r. po zdjęciu dekoracji, widoczne malowidło sufitowe Antoniego Strzałeckiego ze smokami w narożach, 1884 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.

101. Para lampek oliwnych montowanych wtórnice z czajniczków, porcelana, Japonia, Arita, 1700–1720, brąz złożony, Europa, XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

102. Pudełko na kadzidło *kôgô* z pokrywą dekorowaną przedstawieniami żurawia i żółwia obok sosny i bambusa pośród krajobrazu, laka w typie *ji-makie*, *hiramakie* i *kirikane*, Japonia, XVIII w., brąz złożony, Europa (montaż), druga poł. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

103. Komplet wazonów seladonowych, porcelana *cracélé*, Chiny, okres Yongzheng (1723–1736), okucia, brąz złożony, Europa (Francja?), 1 poł. XVIII w., polewa typu *ge-yao* naśladowająca charakterystyczną, krakieluowaną powierzchnię naczyń z dyn. Sung (960–1279). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

104. *Mandaryn z orszakiem*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie tuszem i farbami wodnymi, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), dekoracja ściany „Pokoju Trzeciego Hińskiego” w amfiladzie Apartamentu Chińskiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

105. *Dama w stroju z epoki Ming z dwoma chłopcami*, wysokie panneau, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), obramienie planszy z malowanymi wazami i lambrekinem wtórne, pocz. XIX w., Polska, Wilanów ? Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

106. *Dama przy ceremonii parzenia herbaty*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

107. *Siedząca dama z wachlarzem i książką*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

108. *Dama z fajką i woreczkiem na tytoń*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
109. *Dama płucząca ręczniczek w misie*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
110. *Dama z kwiatem piwonii, w stroju z kołnierzem mandaryńskim*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
111. *Dama z wachlarzem w jasnej szacie*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
112. Figura Guanyin z dzieckiem, porcelana biała Dehua, okres Qianlong (1736–1795), wtórne złocenia, Warszawa, 1821, dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.
113. Figura Guanyin z dzieckiem, porcelana biała Dehua, okres Qianlong (1736–1795), rynek antykwaryczny, Florencja, 2002. Fot. D. Zaslawska.
114. Narożnik w Pokoju Jedwabnym w głównym pawilonie chińskim zw. Kina Slott, Drottningholm, po 1763 r., Jean Eric Rehn. Ściany wyłożone białym jedwabiem chińskim, haft i aplikacje wg tradycji są dziełem królowej Luizy Ulryki i dam dworu. Fot. J. Dirand.
115. Szkatuła z pokrywą w typie wyrobów europejskich, z kolumnkami w narożach, laka czarna, złocenia i srebrzenia prószone w technice *makie*, *takamakie*, *tsugakaki*, *hirame* i *kirikane*, wnętrze pokryte laką *nashiji*, Japonia, 2. poł. XVII w., luksusowy wyrób eksportowy. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zaslawska.
116. Kula z kości słoniowej, rzeźbiona ażurowo, zawierająca w sobie trzynaście mniejszych, ruchomych, ażurowych kul o różnej dekoracji – detal, Chiny, Kanton, okres Jiaqing (1796–1820) lub Daoguang (1821–1850). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.
117. *Chłopiec jadący na qilinie*, drzeworyt noworoczny barwny, konturowy, częściowo podmalowany ręcznie, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
118. *Chłopiec z łodygą lotosu i złotą ropuchą o trzech nogach*, drzeworyt noworoczny barwny, konturowy, częściowo podmalowany ręcznie, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
119. *Portret uczonego z klasy literatów*, Chiny, późny okres Qianlong, rys. tuszem, częściowo lawowany, farby wodne, papier chiński. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
120. *Portret damy* (pendant do portretu uczonego z il. 124), Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), rysunek tuszem, częściowo lawowany, farby wodne, papier chiński. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
121. Jean Denis Attiret, *Studium młodej dziewczyny z kotarą*, rys. sztyftem ołowianym, pierwsza poł. XVIII w. Paryż, Bibliothèque nationale de France. Fot. BnF.
122. *Wizerunek młodej kobiety* – fragment dekoracji malarskiej szyjki dzbana, złoto, emalia malarska, Chiny, okres Qianlong (1736–1795). Musée national du château de Fontainebleau. Fot. RMN/Gérard Blot.
123. Portret kobiety w półformalnym stroju dworskim z epoki Qing, w typie „portretu przodka”, tusz, farby wodne, papier, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.

124. Portret urzędnika cywilnego pierwszej rangi (*wenguan*) w typie „portretu przodka”, tusz, farby wodne, papier, Chiny, późny okres Qianlong (1765- 1795) lub okres Jiaqing (1796-1820). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.
125. Portret urzędnika cywilnego, Chiny, k. XVIII w., z dekoracji wnętrza „Hessischer Hof” we Frankfurcie nad Menem. Fot. Friederike Wappenschmid.
126. Altana Chińska w Wilanowie, 1805-1812, Chrystian Piotr Aigner. Fot. Marek i Ewa Wojciechowscy.
127. William Chambers, *Pawilon typu t'ing*, miedz. z *Designs of Chinese Buildings, furniture, dresses, machines and utensils* (London 1757), szytych po lewej. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
128. Wnętrza sypialni gościnnych we wschodniej części królewskiego apartamentu w pałowie w Brighton, tzw. *Yellow Bow Rooms*, 1818-1822, Robert Jones. Fot. B. Stawiarska.
129. Pokój sypialny w willi La Favorita (Palazzina Cinese), Palermo, 1797 r., Giuseppe Velasco. Fot. D. Zasławska.
130. Przykłady wyrobów z kamionki Johanna Friedricha Böttgera z dawnych zbiorów wilanowskich, od lewej: imbryk z pokrywą, ok. 1712; herbatnica z pokrywą, kamionka jaspisowa, 1711; imbryk z pokrywą i wylewką w kształcie ptaka, 1710-1719, Miśnia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.
131. Fragment dekoracji ścianki frontowej szkatuły, laka czarna, prószenie złotem i srebrem w technice *makie, takamakie, tsugekaki, hirame*, Japonia, XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.
132. Szkatuła z pokrywą o zaokrąglonych bokach i narożach, czarna laka inkrustowana masą perłową, mosiądz, Chiny, XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. A. Indyk.
133. Shen Quan, *Studium tygrysa w bambusowym gaju*, sygnatura i pieczęcie malarza Shen Quana (czynny w pierwszej połowie XVIII w.), data roczna 1743, tusz, farby wodne, papier chiński. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.
134. Shen Quan, *Studium tygrysa w górach na tle wodospadu*, sygnatura Nan Pin (drugie nazwisko lub pseudonim malarza Shen Quana), dwie pieczęcie z nazwiskiem Shen Quan, tusz, farby wodne, papier chiński. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.
135. Młoda kobieta w odświętnym stroju, Chiny, pocz. XX w. Wł. autorki. Autor nieznan, zdjęcie archiwalne.
136. Karta pocztowa reklamująca pawilon chiński na wystawie światowej w Paryżu w 1878 r. Fot. D. Zasławska.
137. Fragment tapety ze scenkami chińskimi w typie *chinoiserie* na czarnym tle w Pokoju Chińskim I, papier, srebrzenia, złocenia, Europa, czwarta ćw. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.
138. Trzy malowane paneaux z wazonami w typie chińskim z dekoracji boazerii Pokoju Chińskiego II akwarelowego, lata 80. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.
139. Pokryty boazerią z mazerunkiem sufit w Pokoju Chińskim II akwarelowym, lata 80. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.
140. Widok Pokoju Chińskiego II akwarelowego z malowidłami chińskimi, lata 80. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

122. Księga urzędowa obywateli pierwsi, drugi i trzeci w typie „portna pitoda” (po: daty wódki, papier, Chiny: pióro okna Qianlong (1735-1795) i okna jading (1790-1820), Museum-Palac w Wilanowie, Fot. P. Szymulka.
123. Księga urzędowa obywateli, Chiny: k. XVIII w., z drzewca węża „Mettlicher Hof” vs. Pradziarce nad Menapi, Fot. Friedrich Wagnerscheid.
124. Arany Chinyka w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. Wacławowicz.
125. William Chambers: *Taste in the Arts, or a Guide of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Amusements* (London 1757), archiwa państw. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.
126. Wzrost typologii postawczy: na wschodniej części kolekcji „portna pitoda” w posiadaniu w Berlinie, 1805-1812, Robert Jemel, Fot. B. Szymulka.
127. Takaj spisy w Willi w Wilanowie (Palac w Qianlong, Północ, Północ, 1795 vs. Giuseppe Velasco, Fot. D. Zaleska).
128. Projekty wewnątrz i kamieńki Johanna Friedricha Böttchera z dawnego miasta w Wilanowie, ok. 1710-1712, herbacina i porcelana, herbacina, herbacina, herbacina, 1711, uprząż i pokrycia i wyłoty w herbacina pitoda, 1710-1715, 1805, Museum-Palac w Wilanowie, Fot. W. Jolanki.
129. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
130. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
131. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
132. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
133. Shen Qian, *Sonnetty typy i Amalwanym papier, wypracowania i placówki w Wilanowie* Shen Qian w Wilanowie, pierwszy rok XVII w., data roczna 1743, tona, herbacina, papier, herbacina, Museum-Palac w Wilanowie, Fot. T. Szymulka.
134. Shen Qian, *Sonnetty typy i Amalwanym papier, wypracowania i placówki w Wilanowie* Shen Qian w Wilanowie, pierwszy rok XVII w., data roczna 1743, tona, herbacina, papier, herbacina, Museum-Palac w Wilanowie, Fot. T. Szymulka.
135. Młoda herbacina w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
136. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
137. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
138. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
139. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
140. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
141. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
142. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
143. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
144. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
145. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
146. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
147. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
148. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
149. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
150. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
151. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
152. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
153. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
154. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
155. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
156. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
157. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
158. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
159. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
160. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
161. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
162. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
163. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
164. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
165. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
166. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
167. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
168. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
169. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
170. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
171. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
172. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
173. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
174. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
175. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
176. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
177. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
178. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
179. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
180. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
181. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
182. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
183. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
184. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
185. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
186. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
187. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
188. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
189. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
190. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
191. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
192. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
193. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
194. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
195. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
196. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
197. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
198. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
199. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.
200. Księga urzędowa obywateli w Wilanowie, 1805-1812, Christian Peter August, Fot. J. Janak, Fot. W. Jolanki.



I. Panneau z dekoracji ścian kuchni elektorskiej w Amalienburgu, flizy fajansowe z motywami chińskimi, Rotterdam, pocz. XVIII w. Amalienburg, Monachium. Fot. D. Zasławska.



II. *Pagoda na kogucie* – pojemnik na oliwę bądź ocet, fragment *surtout de table* z serwisu hr. Brühla, porcelana, model Johanna Joachima Kaendlera z 1737 r., Miśnia. Bayerisches Nationalmuseum München, Schloss Lustheim. Fot. D. Zasławska.



III. *Kupiec holenderski ze służącym* – fragment dekoracji dzbanka z nakrywą i całość, emalia malarska na miedzi, tzw. emalia kantońska, Chiny, okres Yongzheng (1723–1735) lub wczesny okres Qianlong (1736–1760), wyrób eksportowy, dawna kolekcja S. K. Potockiego w Wilanowie. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.





IV. Stół z dekoracją w typie *namban* – zbliżenie blatu, Japonia, pocz. XVII w., drewno, laka czarna, prószenia złotem i srebrem – *makie*, inkruścacja masą perłową – *raden*, wyrób eksportowy. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



V. Szkatuła z pokrywą w typie wyrobów europejskich – zbliżenie ścianki frontowej, laka czarna, złocenia i srebrzenia prószone w technice *makie*, *takamakie*, *tsugekaki*, *hirame* i *kirikane*, Japonia, ok. poł. XVII w, luksusowy wyrób eksportowy. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



VI. Pawilon Chińskiej Herbaciarni w Sanssouci, Poczdam, 1754–1757, Johann Gottfried Büding. Fot. Marcin Kaleciński.



VII. Pawilon Chiński w Drottningholm (Kina Slott), Sztokholm, 1763–1765, Carl Frederik Adelcrantz. Fot. D. Zasławska.



VIII. Wasserpalais – detal dekoracji zewnętrznej w typie *chinoiserie*, Pillnitz, 1720–1721, Matthäus Daniel Pöppelmann. Fot. D. Zasławska.



IX. Gabinet Chiński na zamku w Českým Krumlovie, ok. poł. XVIII w., František Jakub Prokyš (1713–1791). Fot. D. Zasławska.



X. Polska para szlachecka z niedźwiedziem, gwasz, tusz, farby wodne, malarz związany z pracownią cesarską w Pekinie, Chiny, XVII w. Muzeum Pałacu Cesarskiego, Pekin. Fot. Palace Museum, Beijing.



XI. Fragment kesy z wizerunkiem feniksa, Chiny, XVII w., epoka Ming. Wł. prywatna, rynek antykwaryczny. Fot. D. Zasławska.



XII. Fragment dekoracji spluwaczki (naczynie typu *zhadou*) z laki rzeźbionej, polichromowanej, barwionej warstwowo, Chiny, epoka Ming, okres Jiajing (1522–1566). Rynek antykwaryczny, Christie's, Hong Kong. Za: kat. aukcyjny, 03.12.2008, Christie's, Hong Kong.



XIII. Pawilon Pagodenburg, Monachium, 1716–1719, Joseph Effner. Fot. D. Zasławska.



XIV. Wnętrze parterowej sali w Pagodenburgu, zwanej *Saletl*, Monachium, 1716–1719, Joseph Effner, Johann Anton Gump. Fot. D. Zasławska.



XV. Plafon w Gabinetcie Chińskim Króla, 1731–1732, Johann Samuel Mock. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.



XVI. Wnętrze Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732, Martin Schnell. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.



XVII. Ściany Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732, ortofotografia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. ESTEREOFOTO Geoengenharia S.A.



XVIII. Martin Schnell, egzotyczna głowa z dolnej partii płyciny w Gabinetcie Chińskim Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



XIX. Martin Schnell, *Konny wojownik i Trzy postacie rozmawiające*, malowidła na płycinach z europejskiej imitacji laki *nashiji*, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.

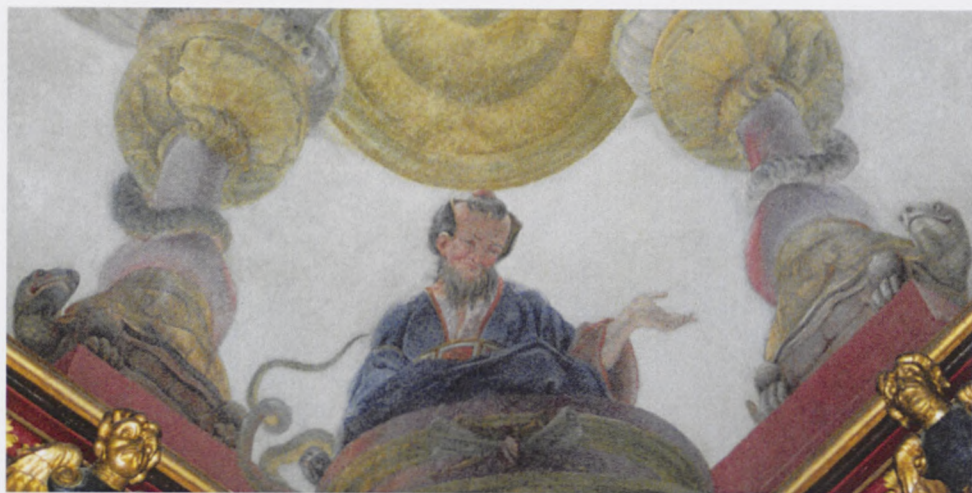




XX. Johann Samuel Mock, *Saraswati*, figura z plafonu Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



XXI. Johann Samuel Mock, *Konfucjusz*, figura z plafonu Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



XXII. Johann Samuel Mock, *Mędrzec – Laozi*, figura z plafonu Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



XXIII. Johann Samuel Mock, *Budda*, figura z plafonu Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



XXIV. Jean Bérain Młodszy, Jacques Bastaron w kostiumie Pagody na palankinie, rys. projektowy do *La Mascarade du Roi de la Chine* w Marly z 1700 r. Paryż, Bibliothèque nationale de France. Fot. BnF.



XXV. Jean Bérain Młodszy, *Kostium Chinki*, rys. projektowy do *La Mascarade du Roi de la Chine* w Marly z 1700 r. Paryż, Bibliothèque nationale de France. Fot. BnF.



XXVI. Johann Anton Gump, *Siedzący magot*, fragm. dekoracji malarskiej sufitu w Pagodenburgu, Monachium, 1717–1719. Fot. D. Zaslawska.



XXVII. Etienne Drian, *Pagoda*, projekt kostiumu, rys., 1914 r., lit. barwna z kolekcji *Costumes Parisiens*. Wł. autorki. Fot. D. Zaslawska.



XXVIII. Joseph Deybel (projekt?), blat konsoli, drewno, imitacja laki, inkrustacja macią perłową, polichromia, Polska?, ok. 1730 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XXIX. Jacques Dubois, komoda, front z imitacji laki, intarsja, brązy złożone, marmur, Francja, ok. poł. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XXX. Komplet trzech wazonów z dekoracją *chinoiserie* w typie Höröldta i Loewenfincka, ok. 1730–1735, Miśnia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XXXI. Para flaszek na sake z dekoracją w typie *kakiemon*, ok. 1725 r., Miśnia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.



XXXII. Wazon z pokrywą w typie *potiche*, dekoracja z kwiatami dalekowschodnimi, mal. Johann Ehrenfried Staedler, ok. 1730 r., Miśnia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XXXIII. Flaszka z pokrywką, porcelana, Chiny, okres Kangxi, złocenia i grawerunki, Augsburg, 1723–1735? Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XXXIV. Komplet wazonów z dekoracją dalekowschodnią, fajans, Polska, Warszawa, manufaktura Karola Wolffa i Bernardiego na Bielinie, k. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XXXV. Tapeta papierowa z motywem *chinoiserie*, druk klockowy, manufaktura J.B. Réveillona, Paryż, 1786 r. Musée du Papier Peint, Rixheim. Fot. Musée du Papier Peint.



XXXVI. Ecrtoire z trzema pojemnikami porcelanowymi w typie „blanc de Chine” na płytce lakierowanej, widok z boku i z góry, Martin Schnell, Drezno, 1723–1730, Francja, nieznana manufaktura, ok. 1750. Montaż: Francja, ok. 1750, wtórnie w Wilanowie, 1793–1832. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XXXVII. Martin Schnell, jeden z pary kabinetów, Drezno, 1720–1724, dawniej w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego jako „Szaflka Czarna Hinska Wewnątrz Ponsowa”. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Wideryński.



XXXVIII. *Tancerka z bębenkiem na plecach*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XXXIX. *Zamyślona piękność z czarką herbaty*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XL. „Biuurko z czerwonego laku” w typie *chinoiserie* – front i fragment ścianki bocznej z kratką, 1821 – montaż biurka z elementów wcześniejszych (fronty szuflad, Martin Schnell, Drezno, 1727–1730), dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XLI. Płycina parawanu, imitacja laki, 1. poł. XVIII w., Europa? Zakupiona w Paryżu przez S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. A. Indyk.



XLII. Pot-pourri z figurką, porcelana – model Johanna Joachima Kaendlera z ok. poł. XVIII w., Miśnia; para czarek z laki czerwonej, złocenia, Japonia?, XVIII w.; brąz, porcelana miękka, XVIII w., Francja, Sèvres; Europa (montaż). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XLIII. Latarnia porcelanowa ze smokami, porcelana, metal, drewno, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), Europa, pocz. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. A. Indyk.



XLIV. Wazon owoidalny z nakrywą, dekorowany postaciami ośmiu wróżek-czarodziejek, porcelana, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820), dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



XLV. Porcelanowa kafeteria z nakrywą, Japonia, Arita, k. XVII w., wyrób eksportowy. Brzusiec dekorowany reliefową dekoracją z przedstawieniami japońskich bogów szczęścia – Daikoku, Hotei, Ebisu. Rynek aukcyjny, Sotheby's, Amsterdam. Za: kat. aukcyjny, 18.05.2004, Sotheby's, Amsterdam.



XLVI. Wazon, porcelana biało-niebieska, dekorowany podszkliwnie kobaltem – całość i fragment, Chiny, XVIII/XIX w., wtórna malatura europejska, ok. poł. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XLVII. Talerz z dekoracją kobaltową, prószoną złotem, Chiny, okres Kangxi, k. XVII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Markiewicz.



XLVIII. Wazon typu butla z motywem wojownika, porcelana, dek. podszkliwnie kobaltem, Chiny, poł. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



XLIX. Wazon fajansowy z motywem „lange eleizen”, Delft, ok. 1700. Wł. autorki. Fot. D. Zaslawska.



L. Gabinet Farfurowy w pałacu w Wilanowie, fragment dekoracji ściennej z ceramicznych flizów, pocz. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.



LI. Dwie figury pagód o ruchomych głowach – siedząca kobieta i mężczyzna, glina, polichromia, Chiny, k. XVIII w./pocz. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



LII. Dwie pagody o ruchomych głowach – siedzące figury kobiety i mężczyzny – fragment, gips, polichromia, Chiny, okres Qianlong, ok. 1780 r. Wł. prywatna, A & J Speelman Oriental Art Gallery, Londyn. Fot. A & J Speelman Gallery.



LIII. Figurka boga długowieczności Shou Xing (Shou Lao), jednego z taoistycznej trójcy bogów pomyślności, kryształ górski i ametyst, Chiny, okres Kangxi (1662–1722), dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Markiewicz.



LIV. Figura magota, porcelana, model Johana Joachima Kaendlera z ok. 1762 r., Miśnia, dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.



LV. Misa w kształcie żebrowanej muszli na trzech nóżkach, emalia malarska na miedzi, Chiny, okres Qianlong (1736–1795), dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



LVI. Szkatułka z szufladkami, rozkładana na połowy, laka czarna, prószenia złotem w typie *makie* i *hiramakie*, Japonia, XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



LVII. Kasetka do gry w trik-traka, laka i złocenia w typie *fundame*, *makie*, *takamakie*, *kirikane*, intarsja i inkrustacja metalem i kością słoniową, Japonia, k. XVII w., dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



LVIII. Pudełko z pokrywą o dekoracji pejzażowej, drewno, laka czerwona, złocenia, Chiny, XVIII/XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. A. Indyk.



LIX. Wnętrze Alkowy Chińskiej z ekspozycją współczesną w amfiladzie „nowych pokoi chińskich” w lewym skrzydle pałacu, lata 80. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



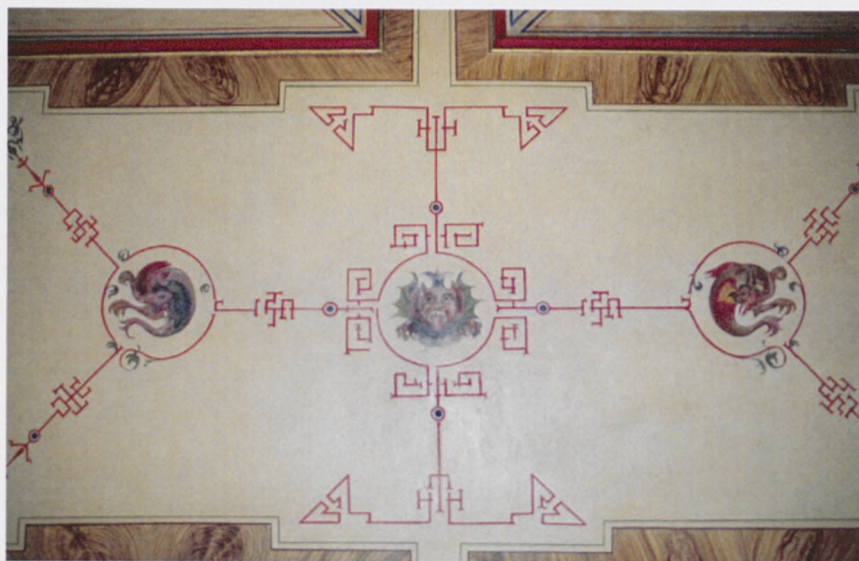
LX. Pokój Chiński II akwarelowy, lata 80. XIX w. Pośrodku biurko „z czerwonego laku” S. K. Potockiego, z prawej sekretera saska Martina Schnella, ok. 1730 r., w głębi parawan z mandarynem, XVIII/XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



LXI. Strop kasetonowy i ściany w Pokoju Chińskim I. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zaslawska.



LXII. Alkova Chińska – fragment dekoracji snycersko-rzeźbiarskiej ze smokami. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



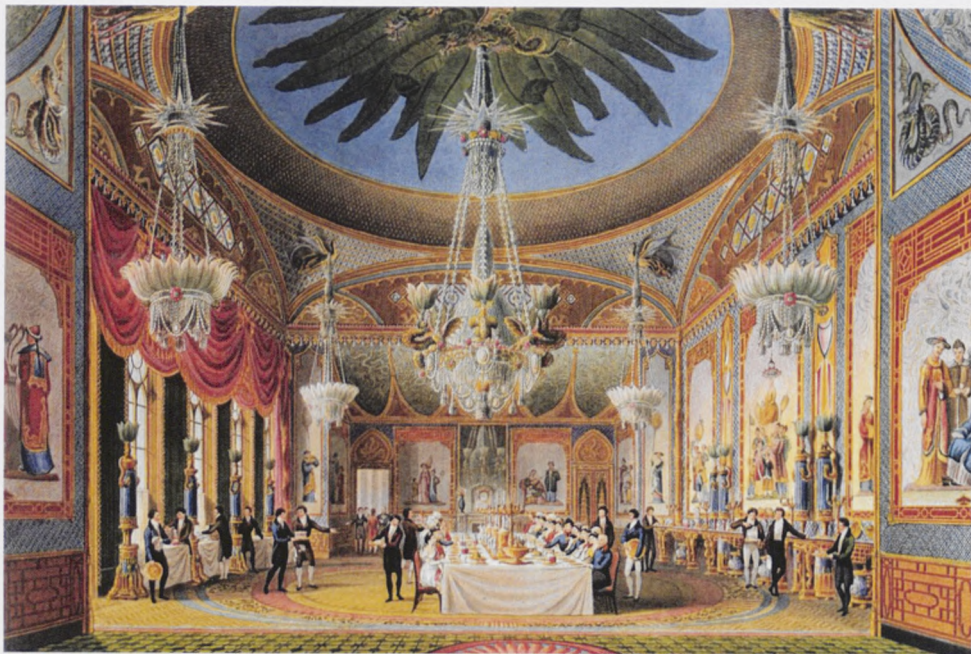
LXIII. Pokój Chiński II akwarelowy, fragment dekoracji malarskiej sufitu z przedstawieniami fantastycznych smoków i geometrycznych ornamentów. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zaslawska.



LXIV. Pokój Chiński I, fragm. wnętrza kasetonu ze smokiem. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



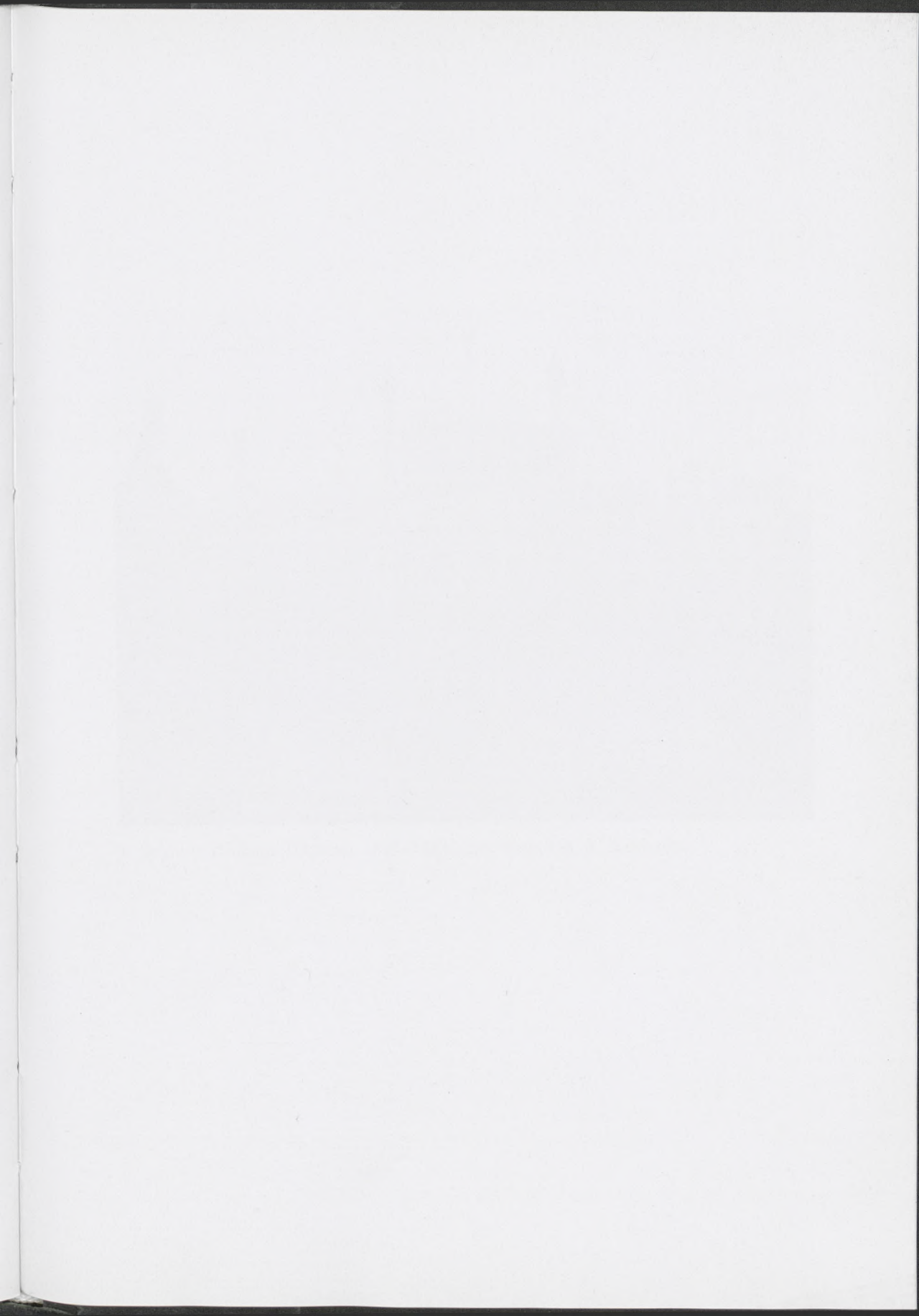
LXV. Pokój Chiński I, widok narożnika z szafką wykonaną z płytczakupionych w Paryżu przez S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



LXVI. John Nash, *Sala Bankietowa* w orientalnym pawilonie w Brighton, proj. Robert Jones, lit. barwna wg rys. z 1826 r., ze zbioru *Views of the Royal Pavilion, Brighton* (London 1827). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



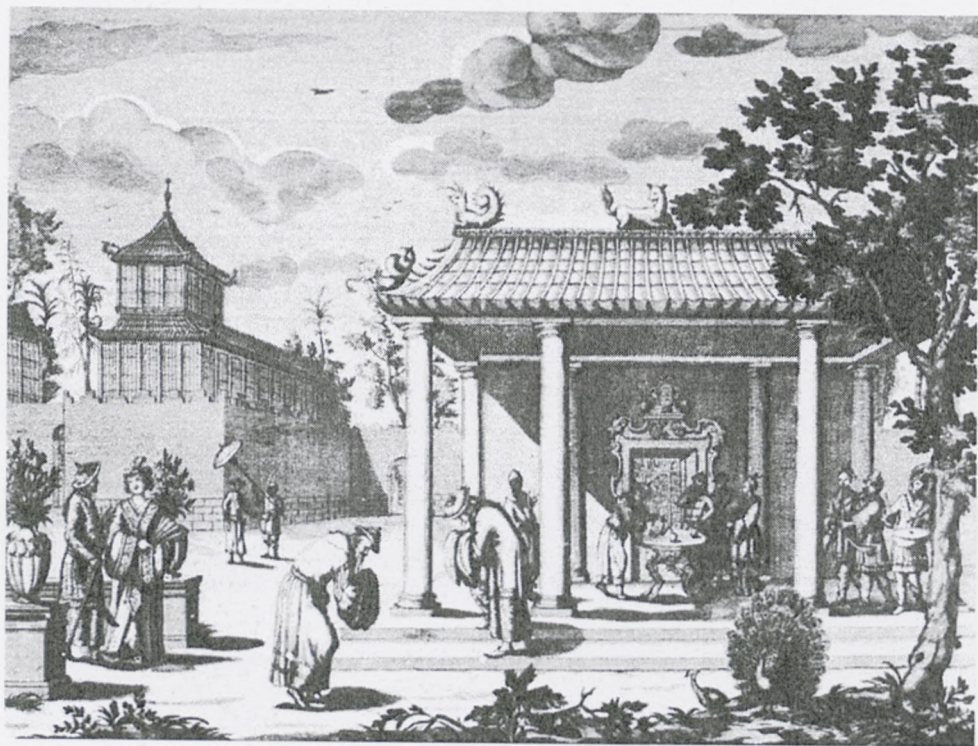
LXVII. Giuseppe Velasco, *Postacie Chińczyków*, fragment dekoracji freskowej ścian pokoju do gier w willi La Favorita (Palazzina Cinese), Palermo, 1797. Fot. D. Zasławska.







1. Brighton Pavillion, Brighton, 1815–1823, John Nash. Fot. B. Stawiarska.



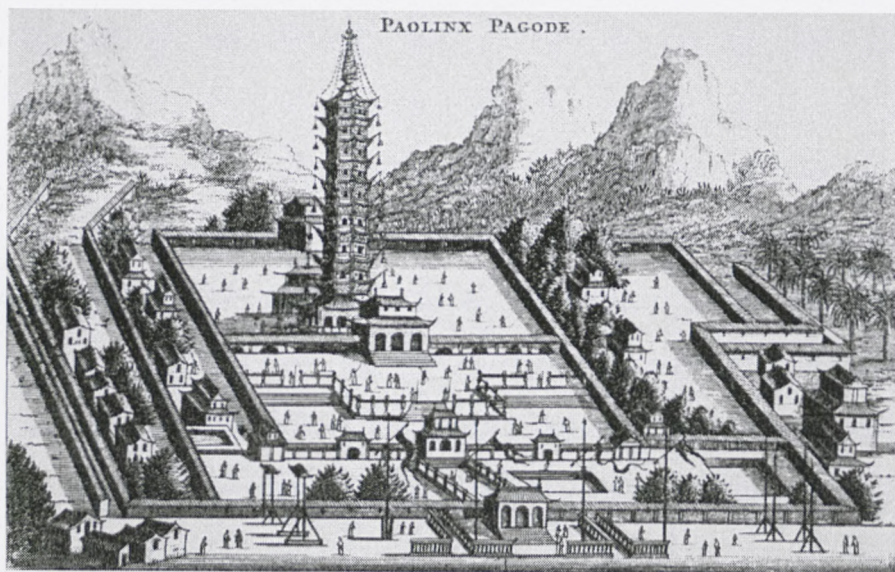
2. Jeremias Wolff, *Chińczycy odwiedzają się i piją kawę*, miedz., pierwsza ćwierć XVIII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



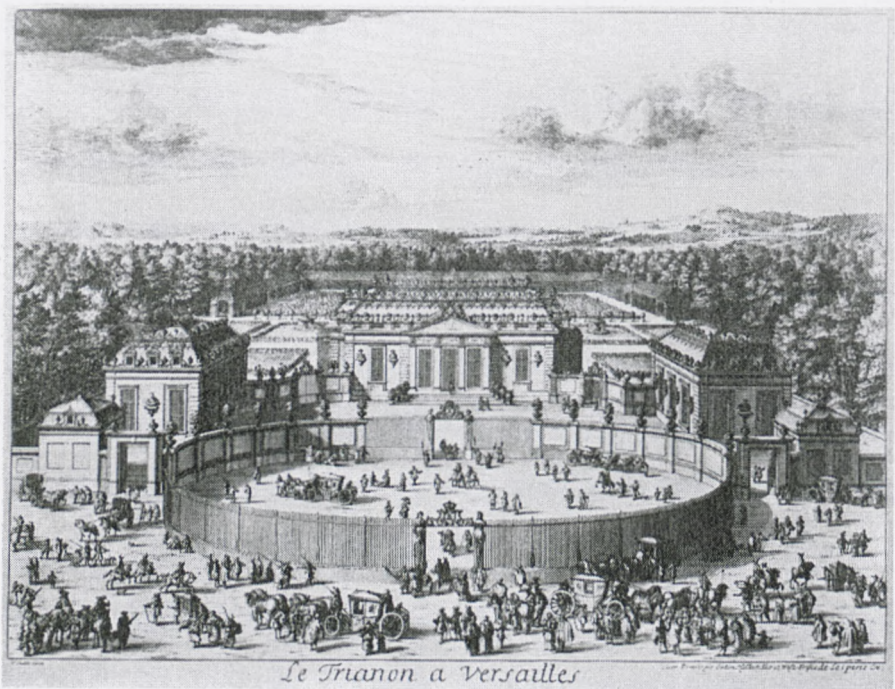
3. Christian B. Rode, *Chiński cesarz przy pierwszej wiosennej orce nadaje godność uprawie roli*, 1770 r. Berlin, Gemäldegalerie. Fot. bpk/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders.



4. Christian B. Rode, *Cesarzowa Chin zbierając pierwsze liście morwowe nadaje godność hodowli jedwabników*, 1770 r. Berlin, Gemäldegalerie. Fot. bpk/Gemäldegalerie, SMB/Jörg P. Anders.



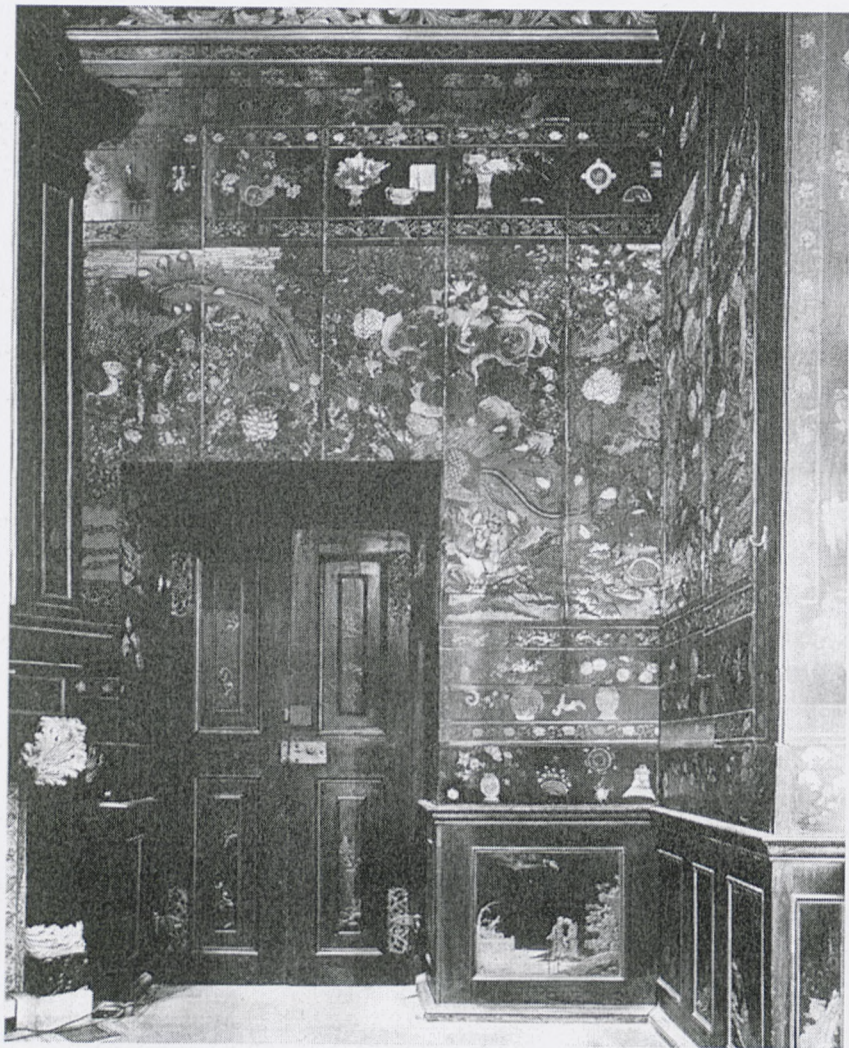
5. Wenzel Hollar, *Pagoda w Baolinsi*, miedz. z *Legatio Batavica* Johanna Nieuhoffa (Amsterdam 1668). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



6. *Trianon de Porcelaine* w Wersalu, lata 1669–1670, Louis le Vau i François d'Orbay, miedz., ok. 1670–1672. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



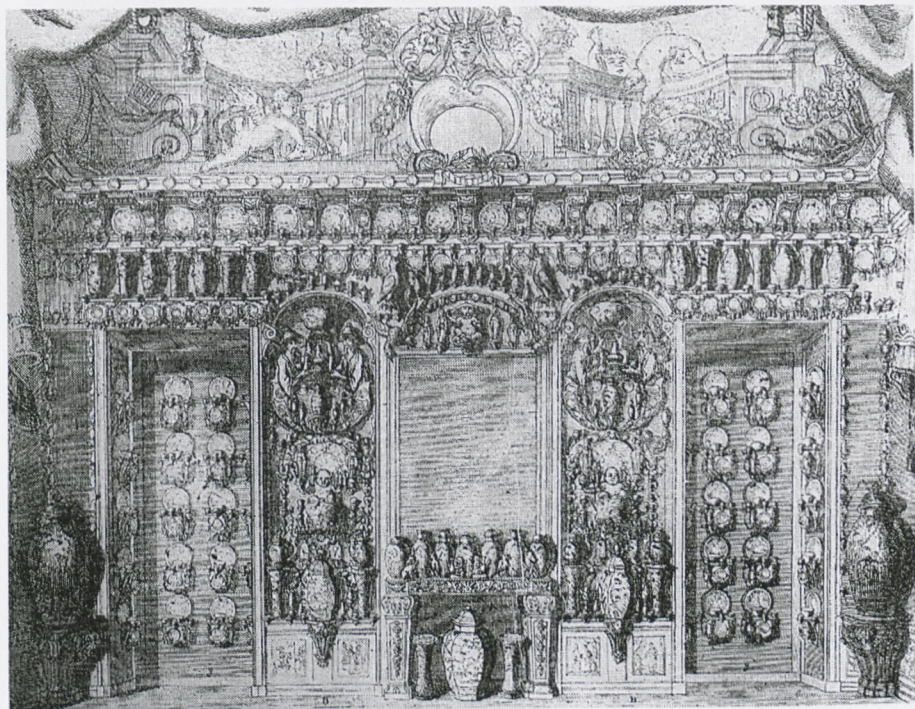
7. Nicolas de L'Armessin, *Przyjęcie ambasadorów z Syjamu w Wersalu*, fragm. miedz. z almanachu paryskiego na rok 1687. Wł. autorki. Fot. D. Zasławska.



8. Chiński Gabinet Lakowy na zamku berlińskim, zw. *Koromandellackkabinet*, 1689–1701, zniszczony w 1945 r. Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.



9. Jean Baptiste Broebes, *Gabinet Porcelanowy w Oranienburgu*, k. XVII w., miedz., 1733 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



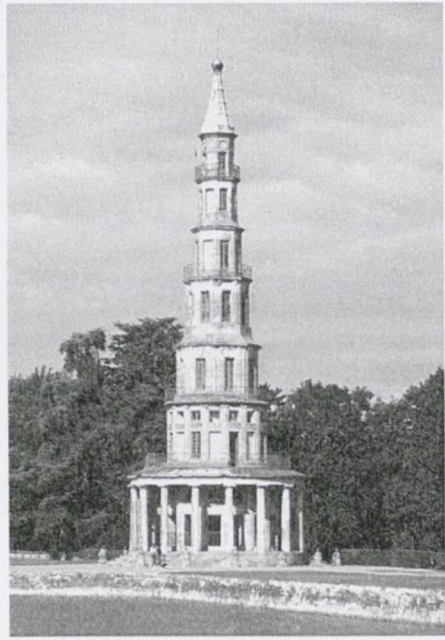
10. Johann Friedrich Eosander, *Gabinet Porcelanowy w Charlottenburgu*, 1705 r., miedz. z *Theatrum Europaeum* Matthäusa Meriana (Frankfurt 1717–1718). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



11. Augustin Tervesten, *Alegoria wprowadzenia porcelany do Europy*, malowidło plafonowe w Gabinecie Porcelanowym pałacu w Oranienburgu, 1697 r., Oranienburg. Fot. bpk/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten/Wolfgang Pfaunder.

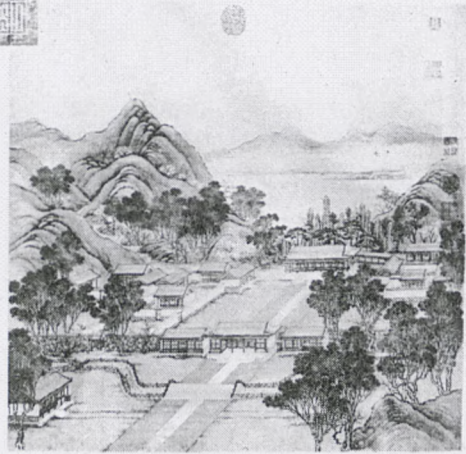


12. Chiński pawilon w typie Drachenhaus w parku rezydencji w Bayreuth, lata 1771–1772, rekonstrukcja współczesna wg oryginalnych planów Johanna Gottlieba Riedla, 2000–2003. Fot. D. Zasławska.

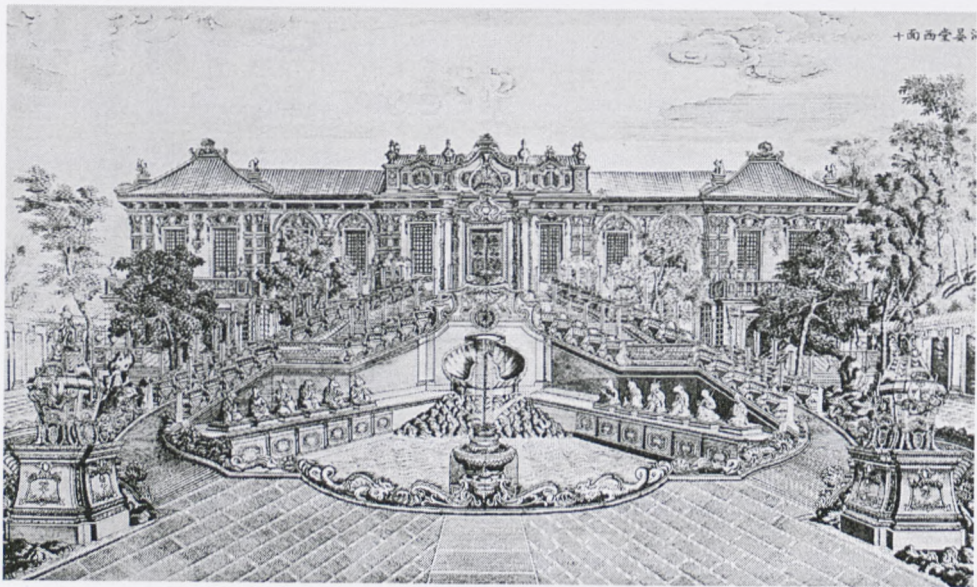


13. Pagoda w Chanteloup, 1775–1778, Louis-Denis Le Camus. Wybudowana przez księcia Etienne-François de Choiseul, ministra Ludwika XV. Fot. D. Zasławska.

正大光明
 園南出入賢良門內為正衙不雕不
 繪得松軒茅殿意屋後峭石壁立
 玉筍嶙峋前庭虛敞四望牆外林木
 陰湛花時霏紅疊紫層映無際
 勝地同靈園遺規總暢春當年成不日英
 代永居辰義府庭羅辟恩波水瀉銀草
 青思示倫山靜體依仁只可方衡室何須
 道玉津徑營德峻宇出入引賢臣出入賢
 臣門庭
 御手也洞達心常豁清涼境絕塵常移
 雲館評未費地官縉生靈榮芳樹天機躍
 錦鱗官堂獨屢念俯仰揚心頻



14. Fragment kompleksu „pałaców chińskich” w Yuanmingyuan, Pekin, lit. wg miedz. z cyklu *Czterdzieści widoków Yuanmingyuan*, Chiny, 1747. Oryginalny cykl wykonany był w 1747 r. tuszem na jedwabiu przez malarzy Tang Dai i Shen Yuan, poezje ułożył Qianlong, wykaligrafował je Wang Youdun. Za: *Yuan ming-yuan t'u*, Shanghai 1930.



15. Yi Lantai, Zachodnia elewacja Pałacu Spokojnego Morza (Haiyantang ximian) w kompleksie „pałaców europejskich” w Yuanmingyuan, Pekin; z przodu fontanna z zegarem wodnym i figurami dwunastu zwierząt, lit. wg miedz., Chiny, 1783–1786. Za: *Yuan ming-yuan t'u*, Shanghai 1930.



16. Ruiny Wielkiej Fontanny (Dashuifa zhengmian) w Yuanmingyuan, Pekin.
Fot. Jerzy Malinowski.



17. Południowa elewacja zniszczonego Pawilonu Zachwycającej Harmonii
i Rozkoszy (Xieqiu nanmian) w Yuanmingyuan. Fot. Thomas Child, ok.
1875–1885 r.



18. Giuseppe Castiglione, przypisywany, *Portret młodej kobiety w zbroi* (uchodzący za wizerunek Iparhan lub Rongfei), ok. 1760–1766. Taipei, National Palace Museum, Republika Chińska (Tajwan). Fot. National Palace Museum.



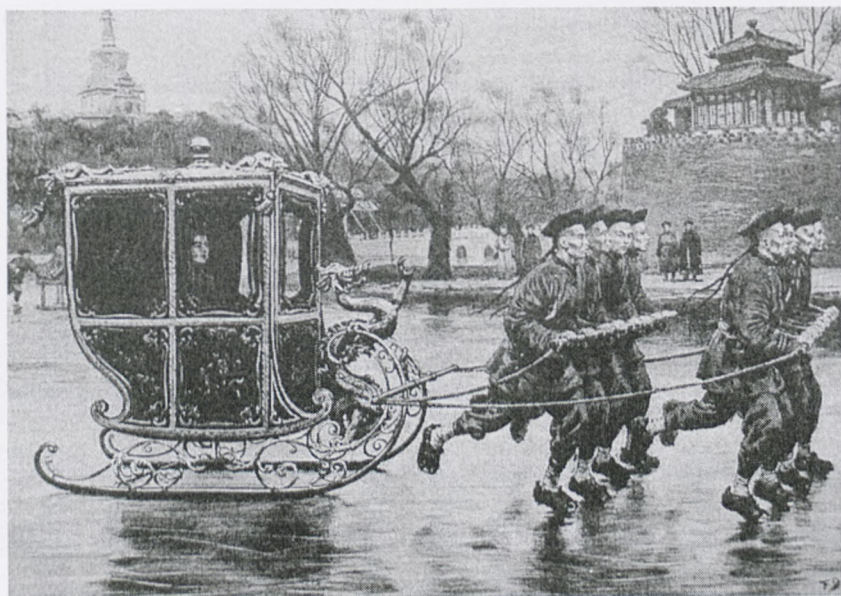
19. Giuseppe Castiglione, przypisywany, *Portret młodej damy w stroju pasterki* (uchodzący za wizerunek Rongfei), 2. poł. XVIII w., d. zbiory pałacu cesarskiego w Pekinie. Za: Tsao Muh Tuh, *The Old Summer Palace*, Tsing Hua College, Peking 1915.



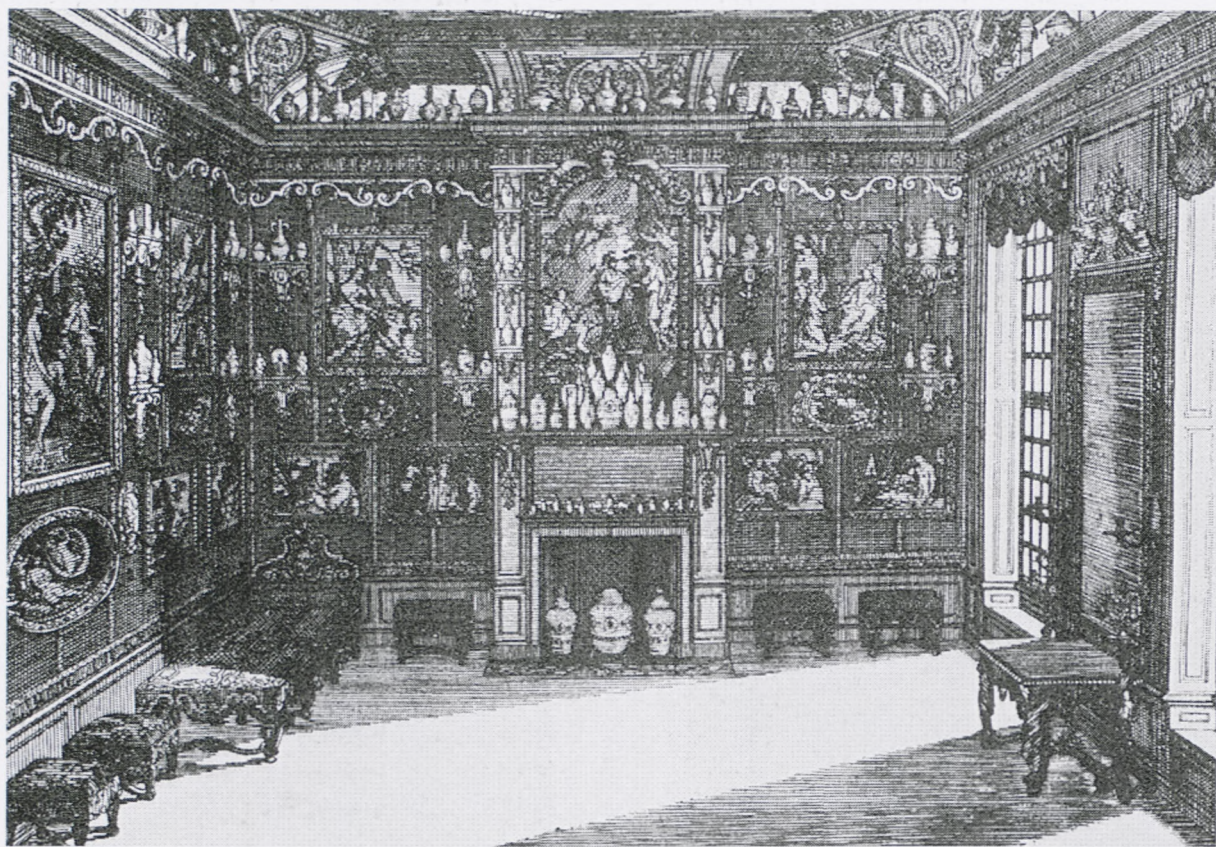
20. Malarz europejski działający na dworze cesarskim w Pekinie?, *Damy chińskie w Yüan-mingyuan grające w warcaby*, XVIII w., d. zbiory pałacu cesarskiego w Pekinie. Za: Sheng Ku, *Yüan-ming yüan Ou-shih kung-tien ts'an-chi*, Commercial Press Shanghai 1933.



21. Cesarzowa Cixi w lektyce w otoczeniu eunuchów w Pałacu Letnim w Pekinie. Autor nieznan, zdjęcie archiwalne, ok. 1903–1905.



22. Sanie cesarza Guangxu na jeziorze Beihai w Zakazanym Mieście, lit. w „The Graphic” z 1894 r., wg fot. Thomasa Childe’a. Fot. D. Zasławska.



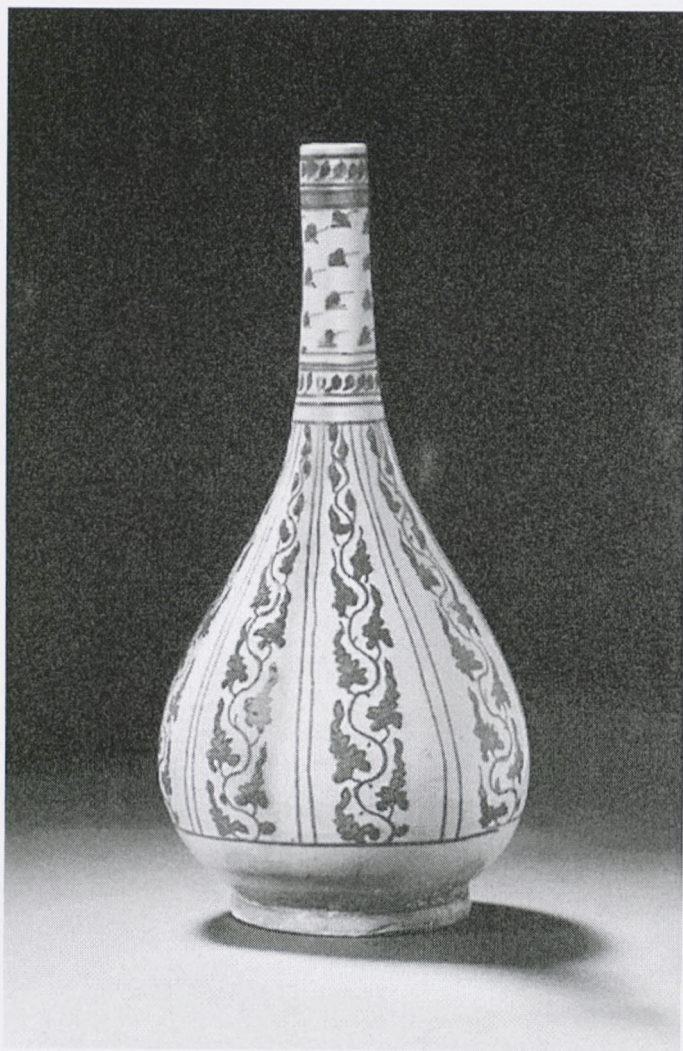
23. Daniel Marot, *Wnętrze modnego gabinetu*, miedz., lata 90. XVII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



24. Cesarz Shunzi, miedzioryt z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Wł. autorki. Fot. D. Zasławska.



25. Dama chińska z ptaszkiem, miedzioryt z *China Illustrata* Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Wł. autorki. Fot. D. Zasławska.



26. Safawidzka biało-niebieska butla, Persja, XVII w. Wł. prywatna. Fot. M. Kaleciński.



27. Detal makaty chińskiej zw. „kołderką królowej Marysienki”, feniks i kwiaty piwonii, atlas, satyna bawełniana, haft płaski jedwabną nicią na odręcznym rysunku czarnym tuszem, Chiny, druga poł. XVII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie, dar ks. Romana Sanguszki (dawniej zbiory w Podhorcach). Fot. D. Zasławska.



28. Fragment jedwabnej tkaniny typu kesa z motywem pary feniksów i kwiatów piwonii, Chiny, XVII w. Ermitaż, Rosja. Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.



29. Cesare Vecellio, *Matrona della China*, drzeworyt z *Habiti antichi* (Venetia 1598). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



30. Nicolas Bonnart, *Monsieur Le Noble w robdeszambrze*, miedz., 1695 r. Za: Leloir 1938.



31. *Madame de Soissons w robdeszambrze*, miedz., ok. 1685 r. Za: Leloir 1938.

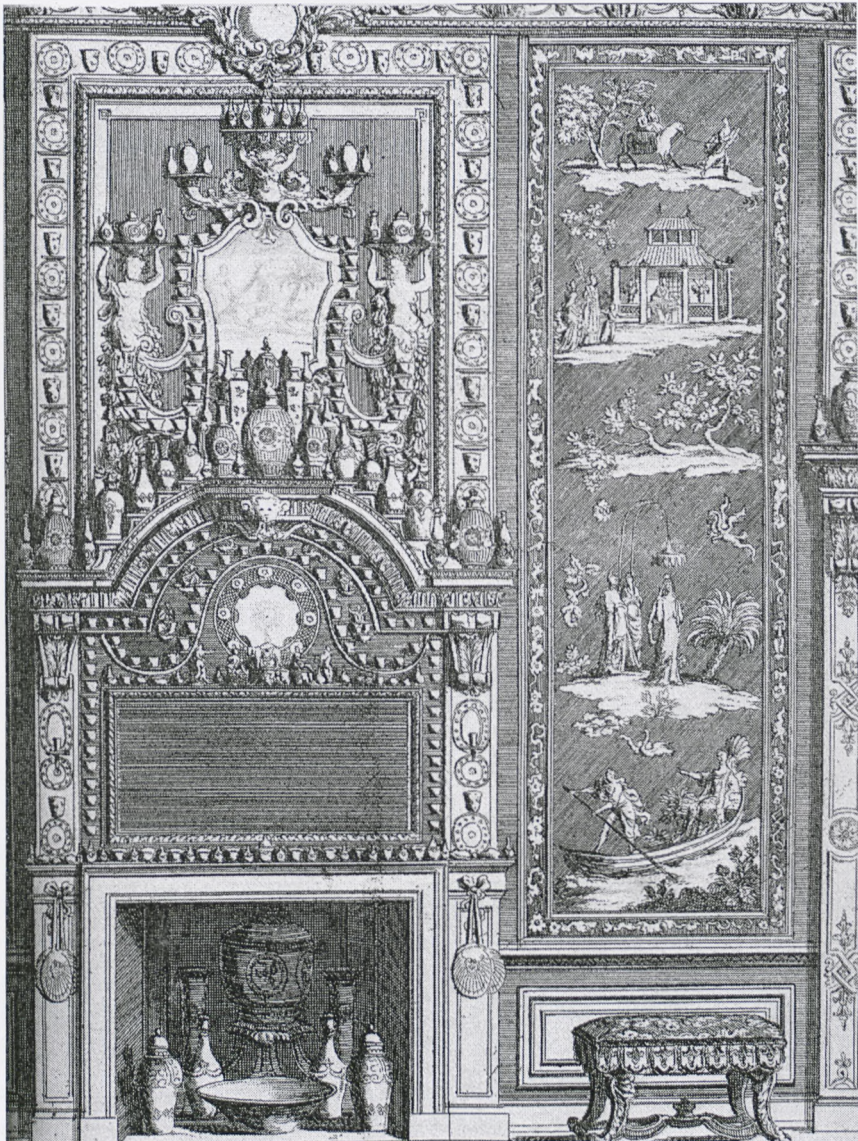


32. Pierre Mignard, pracownia, *Athénais de Montespan odpoczywająca w swoim apartamencie* – fragment obrazu, ok. 1675–1680. W głębi widoczna para japońskich kabinetów z laki, uzupełnionych o europejskie, złożone podstawy. Musée national du château de Versailles. Fot. RMN.

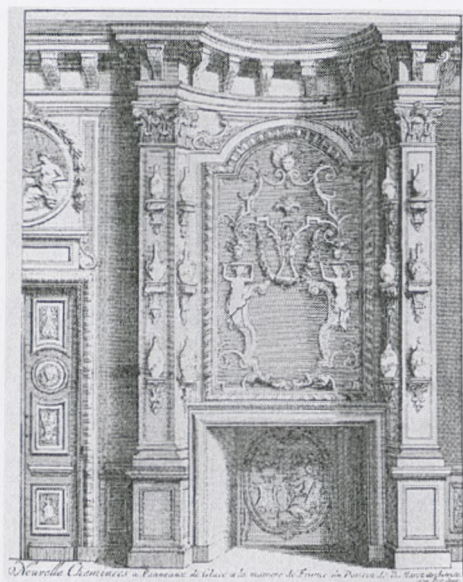


33. Sepecik jednodrzwiowy, drewno, laka w typie *namban*, prószczenia złotem i srebrem w technice *hiramakie*, inkrustacja masą perłową, okucia i uchwyty z miedzi, Japonia, k. XVI w. lub pocz. XVII w. Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.

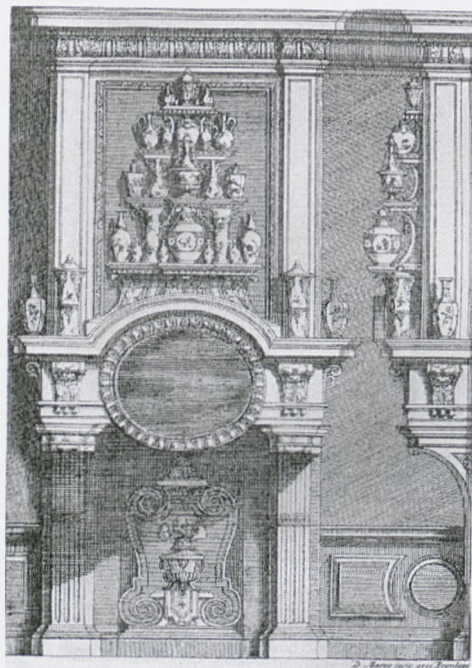




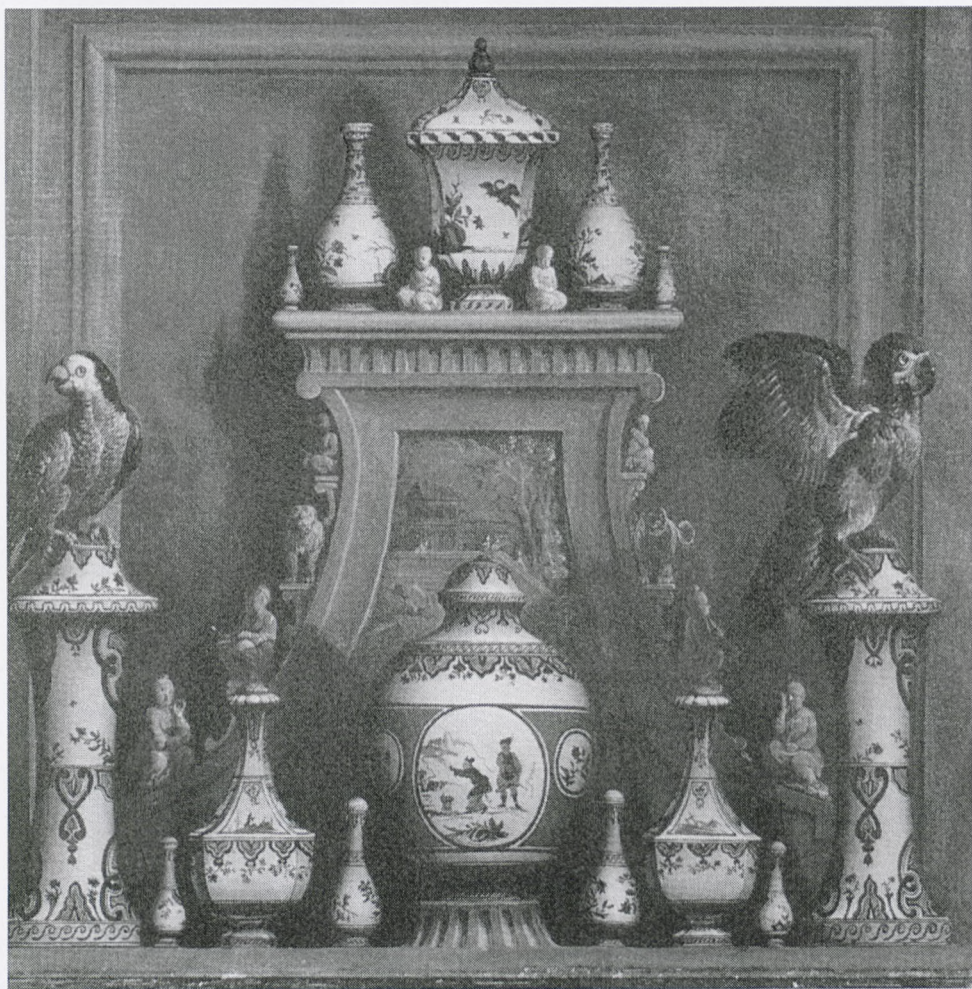
34. Daniel Marot, projekt wnętrza modnego gabinetu chińskiego, miedz. z wzornika *Nouvelles Cheminées faites en plusieurs endroits de la Hollande et d'autres Provinces*, pocz. XVIII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



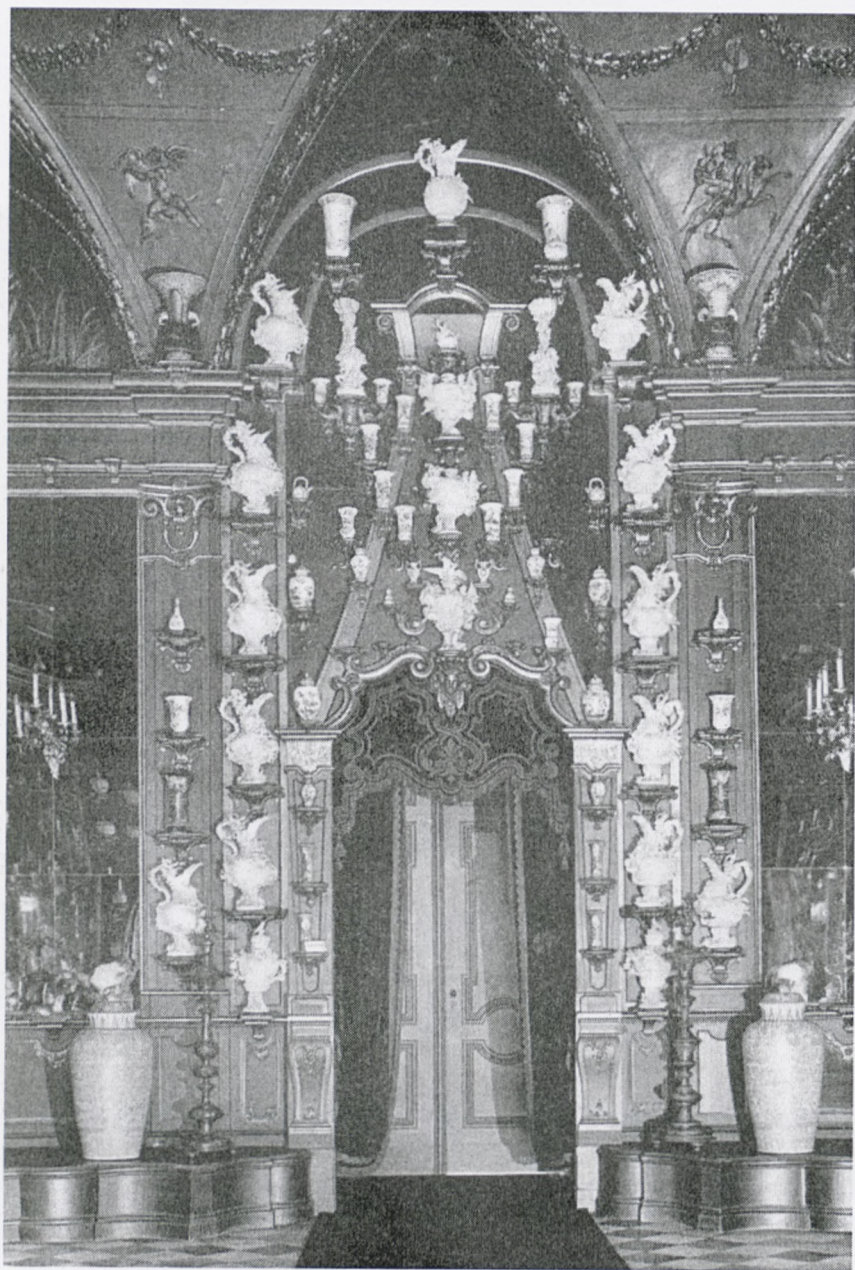
35. Daniel Marot, *Nouvelle cheminée à panneau de glace à la manière de France*, miedz. z wzornika *Nouvelles cheminées à la manière de France*, [b.d.], pocz. XVIII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



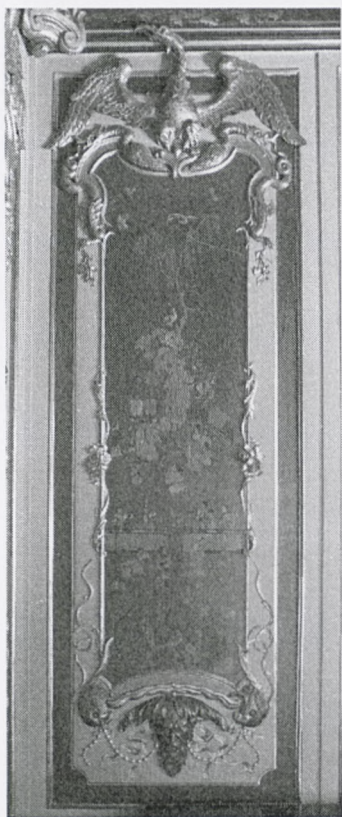
36. Daniel Marot, miedz. z wzornika *Nouveau livre de cheminées à la Hollandaise*, [b.d.], pocz. XVIII w. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



37. Pieter Jansz. van Ruyven, *Panneau nad kominkiem z naczyniami i papugami*, 1719 r. Amsterdams Historisch Museum. Fot. Amsterdams Historisch Museum.



38. Zacharias Longelune, Gabinet porcelanowy (*Porzellanzimmer*), Grünes Gewölbe, Residenzschloss, Drezno, projekt ekspozycji wnętrza z 1728 r. Autor nieznan, zdjęcie archiwalne z 1930 r. (pomieszczenie zniszczone w 1945 r.). Na podeście widoczne dwa kobaltowe „wazony dragońskie”.



39. Martin Schnell, panneau z imitacji laki *nashiji*, północno-wschodni narożnik Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.



40. Martin Schnell, ściana wschodnia Gabinetu Chińskiego Króla z kominkiem narożnym, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.



41. Martin Schnell, detal panneau ściennego z urną i prasią łąpą, 1731–1732, Gabinet Chiński Króla. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



42. Martin Schnell, supraporta ze smokami ze ściany północnej Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



43. Martin Schnell, supraporta z ptakami ze ściany wschodniej Gabinetu Chińskiego Króla, 1731–1732. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. M. Kwiatkowska.



44. Paul Decker, *Zweyter Konigl. Lust Bronnen*, fragm. miedziorytu ze zbioru *Fürstlicher Bau-meister* (Augsburg 1711–1716). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



45. Johann Gump, smok z dekoracji malarzkiej ściany parterowego pomieszczenia *Saletl* w Pagodenburgu, Monachium, 1717–1719. Fot. D. Zasławska.



46. Johann Baptist Zimmermann, smok z dekoracji snycerskiej płyciny w sypialni elektorskiej w Amalienburgu, Monachium, drewno, złocenia, 1734–1739. Fot. D. Zasławska.



47. François Boucher, *A la Pagode*, nowy szyld sklepu Edme Gersainta, 1740 r., druk reklamowy, miedz. Fot. D. Zaslawska.



48. Scenka w typie *chinoiserie*, fragm. dekoracji malarskiej kuffla z pokrywą, kamionka czarno szkliona, Johann Friedrich Böttger, złoceńca, Martin Schnell, 1710–1715, Miśnia, Drezno. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.



49. Johann Samuel Mock, *Scena przy kawie*, ol., płótno, 1730–1735, Muzeum Narodowe w Warszawie. Archiwum Foto MNW.



50. Wizerunek bogini Pussy alias Kybele alias Izidy chińskiej, miedz. z China Illustrata Athanasiusa Kirchera (Amstelodami 1667). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



51. *Maha Cundi*, mal. nieznany, zwój pionowy, Chiny, dynastia Ming (1368–1644), XVI/ XVII w. Taipei, National Palace Museum, Tajwan. Fot. National Palace Museum.



52. Figura osiemnastorękiego bodhisattwy miłosierdzia Guanyin, Chiny, dynastia Ming (1368–1661), brąz, złocenie, polichromia. Muzeum Okręgowe w Toruniu. Fot. D. Zaslawska.



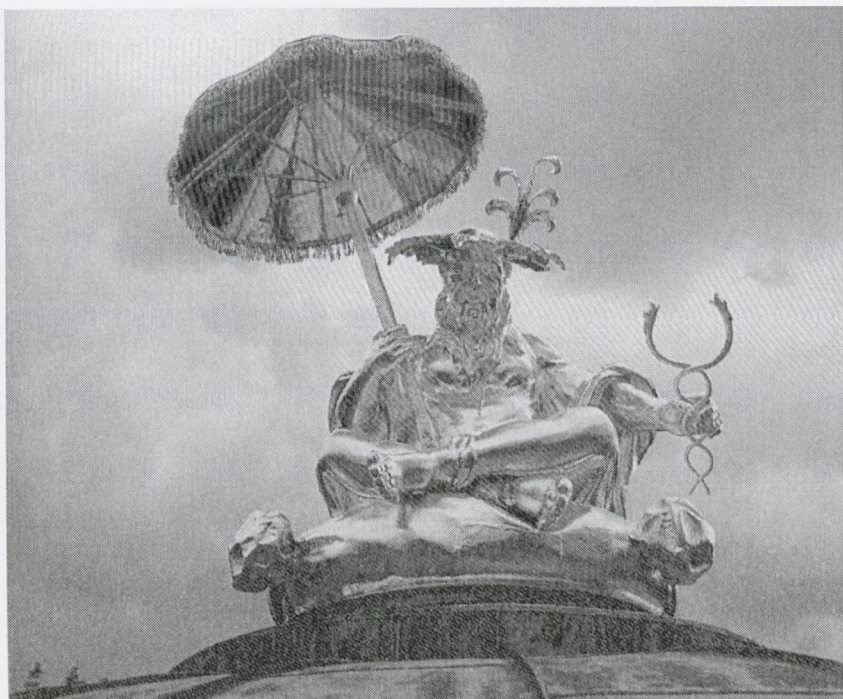
53. Figura osiemnastorękiej bogini Toumu siedzącej na lotosie, porcelana Dehua, Chiny, ok. 1700 r., ze zbiorów Augusta II w Pałacu Porcelanowym w Dreźnie. Fot. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



54. *Niebiański Czigodny Początku*, zwój pionowy, farby na jedwabiu, Chiny, dynastia Ming (1368–1644), XVI w., klasztor Białego Obłoku, Pekin. Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.



55. *Niebiański Czigodny Początku* (Yuanzi Tianzun), kamionka trójbarwna glazurowana typu *sancái*, Chiny, dynastia Ming (1368–1644), XV/ XVI w., wł. prywatna, rynek antykwareczny, Christie's, 1999. Fot. za kat. aukcyjnym Christie's.



56. Benjamin Giese i Friedrich Jury, figura Konfucjusza ze zwieńczenia Chińskiej Herbaciarni w Sanssouci, odlew żłoczony, 1756 r. Fot. Marcin Kaleciński.



57. Para kadzielnic w kształcie lwów Fo, Chiny, okres Kangxi (1622–1722), porcelana, brąz. Muzeum-Pałac Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



58. Budda-Maitreja w otoczeniu osiemnastu arhatów, zwany „Śmiejącym się Buddą”, posąg wykuty w skale południowego zbocza góry Fei Lai Feng (Lengquan), na drodze do świątyni Lingyin, południowa dynastia Song (1127–1279), Hangzhou, Chiny. Fot. Jerzy Malinowski.



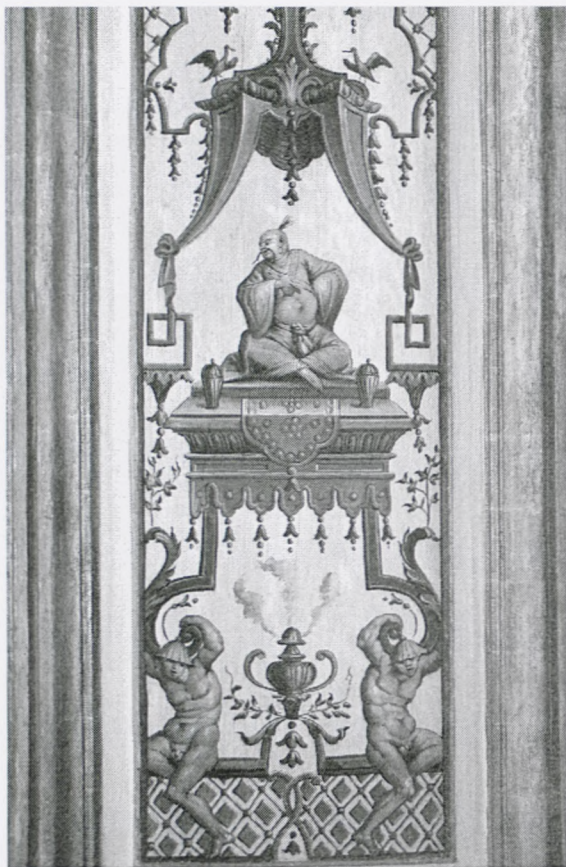
59. Figurka siedzącego boga szczęścia Budai (Putai, jap. Hotei), Chiny, biała porcelana Dehua, XVII w. Wł. prywatna. Fot. D. Zasławska.



60. Olfert Dapper, strona tytułowa z *Gedenkwaerdig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische Maetschappye* (Amsterdam 1671), miedz. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



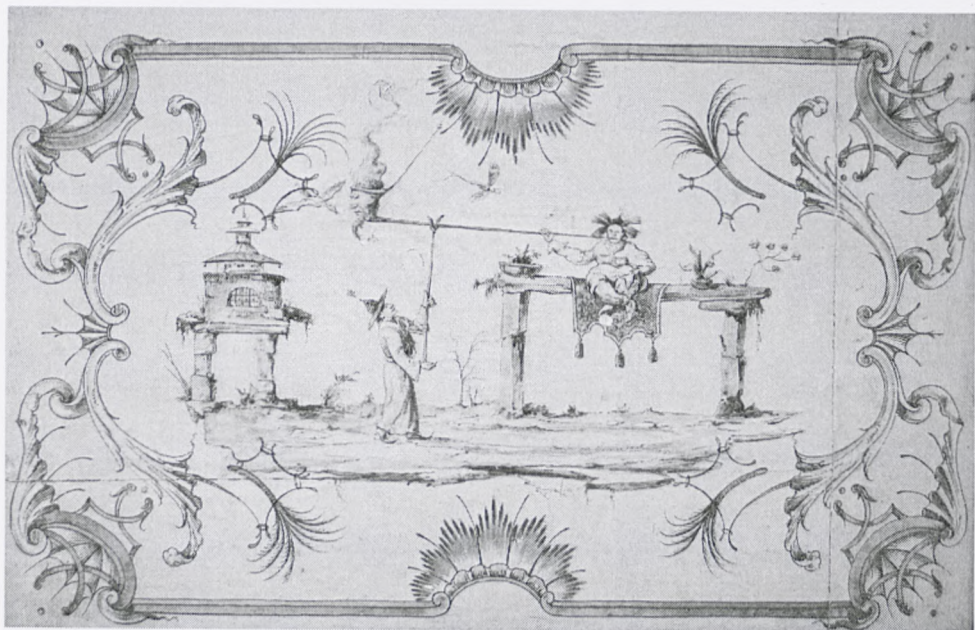
61. Portret starego wicekróla, miedz. z *Legatio Batavica* Johanna Nieuhoffa (wyd. hol., *Het gezantschap der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China*, Amsterdam 1693). Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



62. Johann Anton Gumpp, fragment dekoracji ścian Saletl w Pagodenburgu w typie arabski *chinoiserie*, 1717–1719. Fot. D. Zaslawska.



63. Johann Anton Gumpp, *Siedząca pagoda*, fragment dekoracji ściennej w Pagodenburgu, Monachium, 1717–1719. Fot. D. Zaslawska.



64. Joseph Pascalini Moretti, *Chińczyk z długą fajką siedzący po turecku*, monochromatyczna, niebieska dekoracja malarska boazerii w kuchni elektorskiej w Amalienburgu, Monachium, 1737–1739. Fot. D. Zastawska.



Idole de la Déesse KI MÀO SÀO dans le Royaume de Mang au pays des Laos

65. François Boucher wg Antoine'a Watteau, *Idole de la Déesse Ki Mào São dans le Royaume de Mang au pays des Laos*, miedz. z *Diverses figures chinoises et tartares* (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaffart 1921.

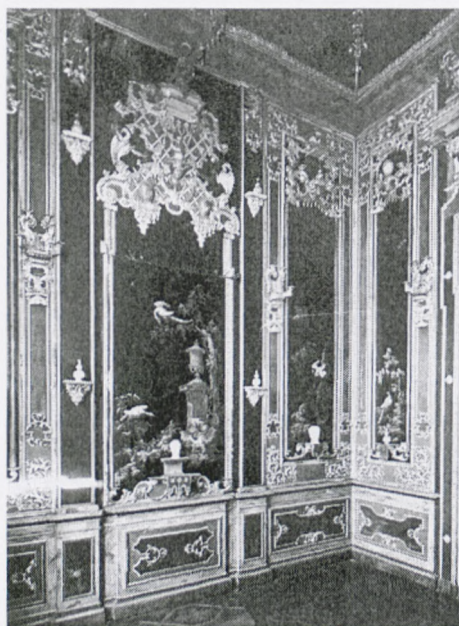


La Déesse THVO CHVU dans l'Isle d'Hainane

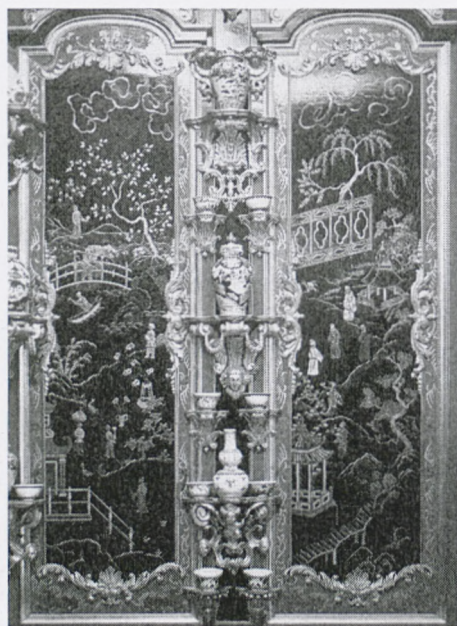
66. François Boucher wg Antoine'a Watteau, *La Déesse Thvo Chvu dans l'Isle de Hainane*, miedz. z *Diverses figures chinoises et tartares* (Paris 1731). Za: Dacier, Vuaffart 1921.



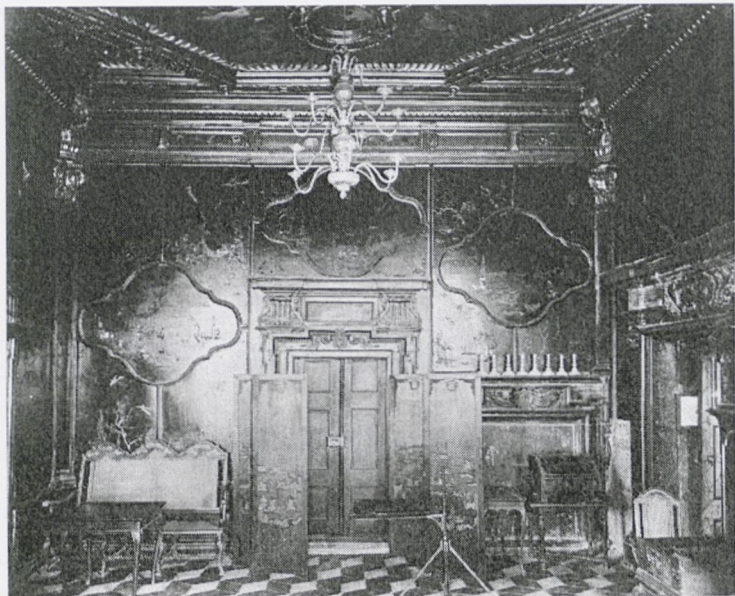
67. Johann Anton Gump, postać kłęcząca przed siedzącą pagodą, malarska dekoracja gzymsu klatki schodowej w Pagodenburgu, Monachium, 1716–1719. Fot. D. Zasławska.



68. Johann Jakob Saenger, *Indianisches Lackkabinett* w pawilonie myśliwskim w Ludwigsburgu, 1714–1719. Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.



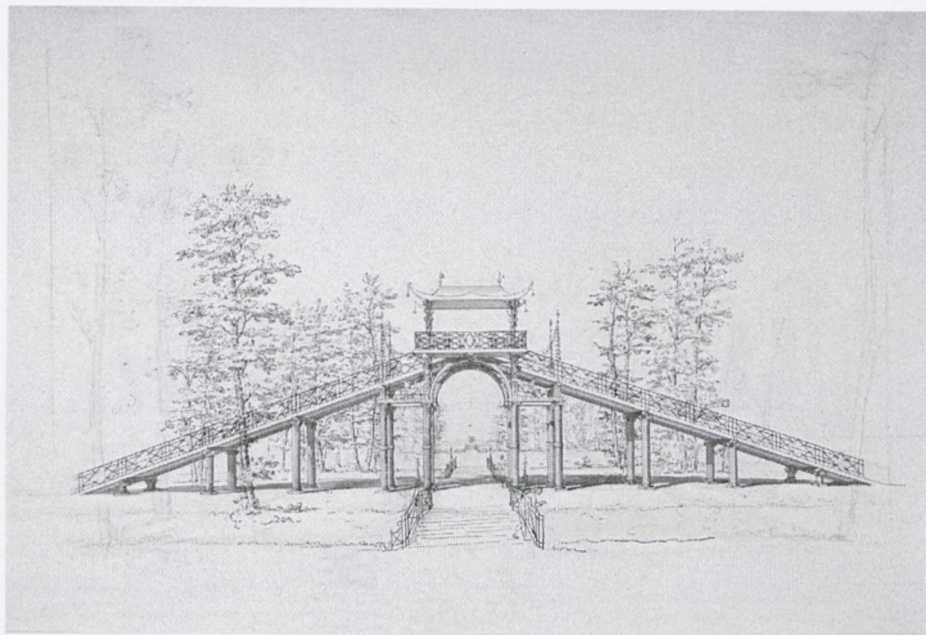
69. Pokój Chiński typu *Lackkabinett* w pawilonie Mon Plaisir, Peterhof, Rosja, 1720–1722. Fot. D. Zasławska.



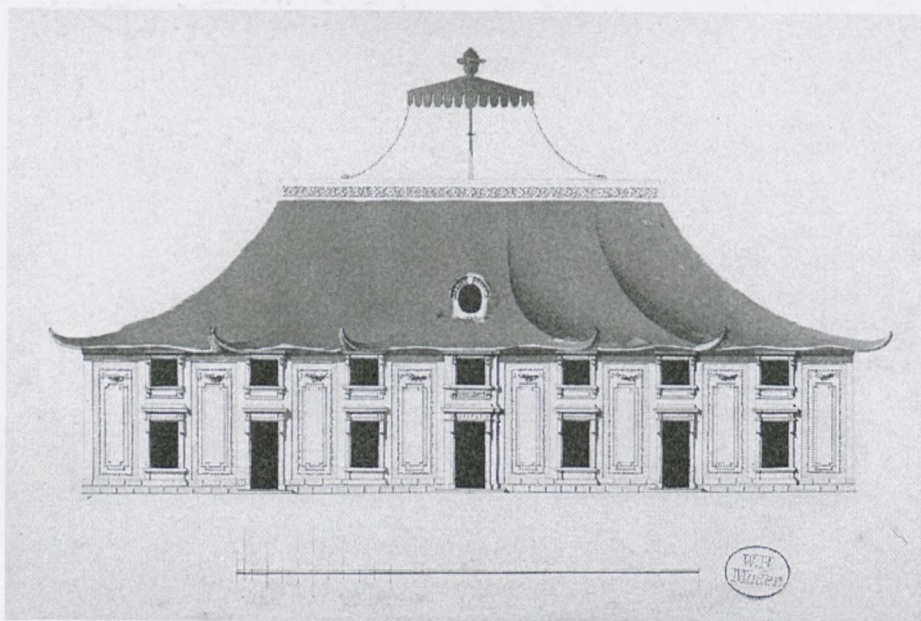
70. Gabinet Chiński typu *Lackkabinett* w Podhorcach, Józef Rogowski, 1727 r., widok ściany południowej. Fot. E. Trzemeski, ok. 1880, Archiwum Fotograficzne Zamku Królewskiego na Wawelu.



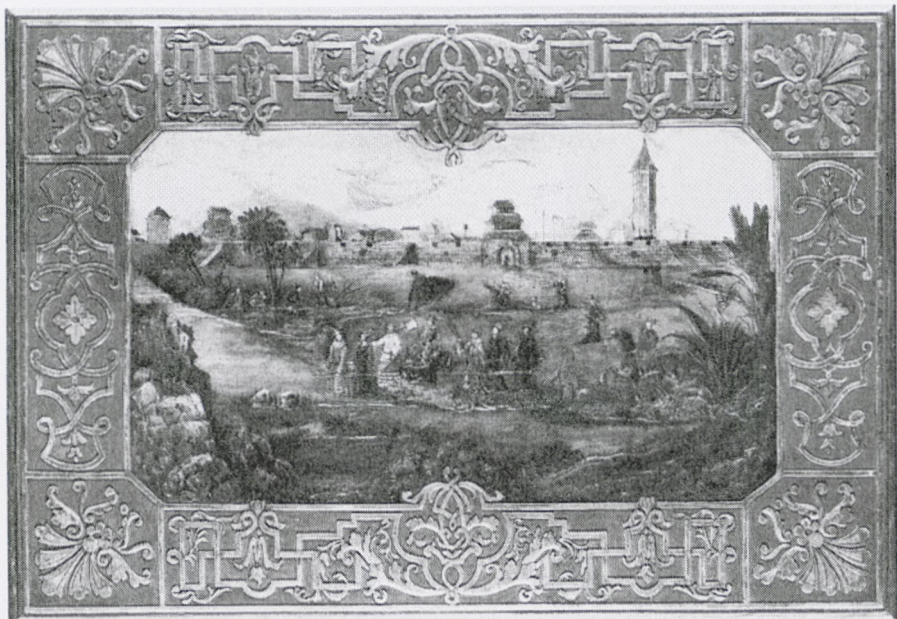
71. Gabinet Chiński w Podhorcach, fragment ściany zachodniej, stan z k. XIX w./pocz. XX w. Autor nieznan, Archiwum Fotograficzne Zamku Królewskiego na Wawelu.



72. Jan Chrystian Kamsetzer, *Brama Chińska w Łazienkach*, ok. 1778 r., rys. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Krystyna Dąbrowska, BUW.



73. Dominik Merlini, *Projekt Chińskiej Pomarańczarni w Łazienkach*, ok. 1780 r., rys. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Krystyna Dąbrowska, BUW.



74. Stolik z blatem o motywach *chinoiserie*, Saksonia, pierwsza ćwierć XVIII w., drewno, złocenia, „vernis Martin”. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



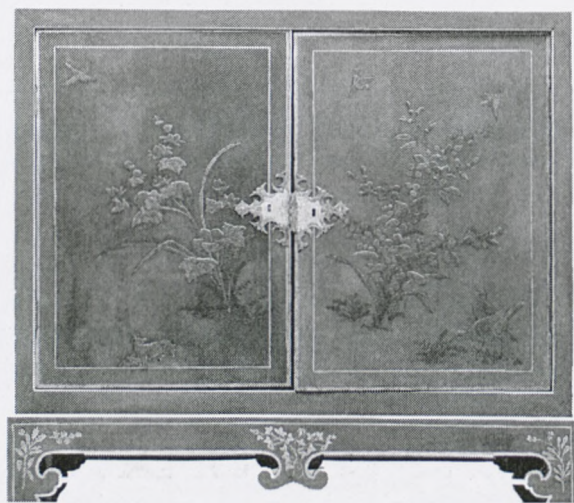
75. Elias Baeck, projekt dekoracji w typie *chinoiserie*, miedz. z cyklu czterech rycin, Augsburg [b.d.], ok. 1730 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



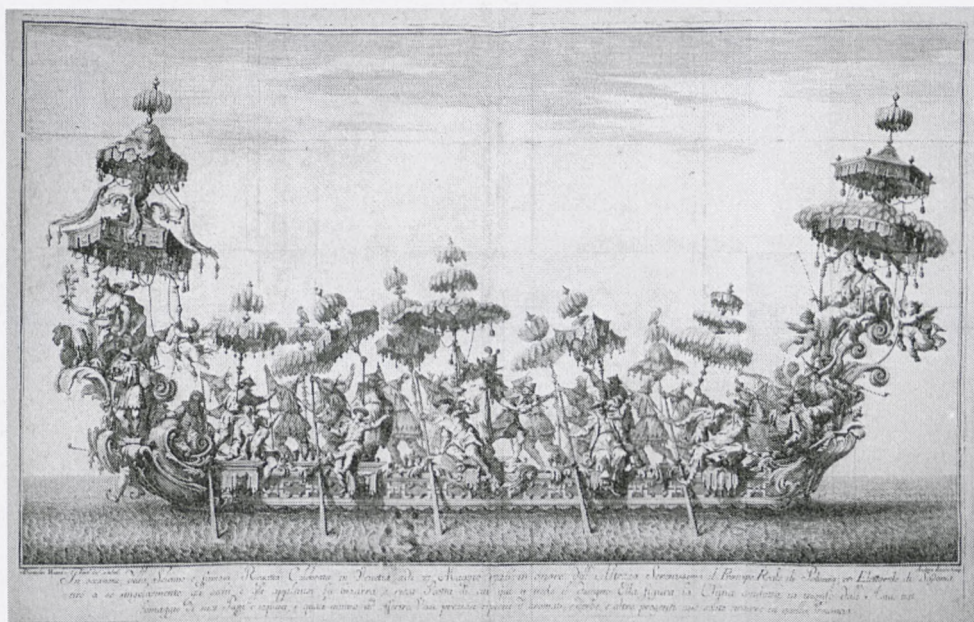
76. Jeden z pary zegarów podłogowych w lustrzanej obudowie – fragment ścianki bocznej z dekoracją w typie *chinoiserie*, Wrocław, przed 1735 r., obudowa: pocz. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



77. Biurko z dekoracją ze smokami w typie *chinoiserie*, Anglia, k. XVIII/pocz. XIX w., Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Sere-dyńska.



78. Szafka w typie angielskim, XVIII w., płyciny frontowe, Martin Schnell, 1720–1724; 1776 r. – wykorzystanie wewnętrznych płycin z pary kabinetów Schnella do konstrukcji mebla. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



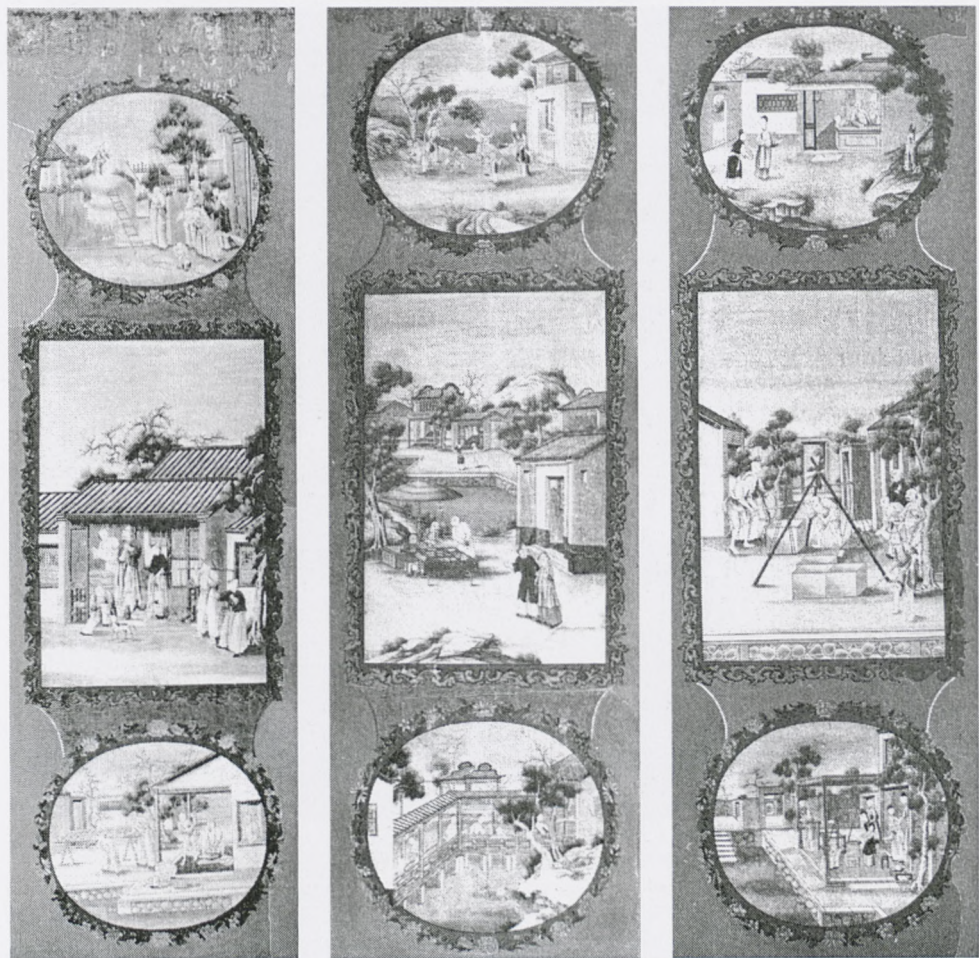
79. Andrea Zucchi, *La ricca Peotta*, miedz. wg rys. Alessandro Mauro. Gondola „chińska” uczestnicząca w regatach zorganizowanych podczas wizyty królewicza Fryderyka Augusta Wetyna w Wenecji, 1716 r. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



80. Licharz trójnożny, porcelana, dekoracja w typie *kakiemon*, Miśnia, ok. 1730 r., ze zbiorów Augusta II Sasa w Pałacu Porcelanowym w Dreźnie. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



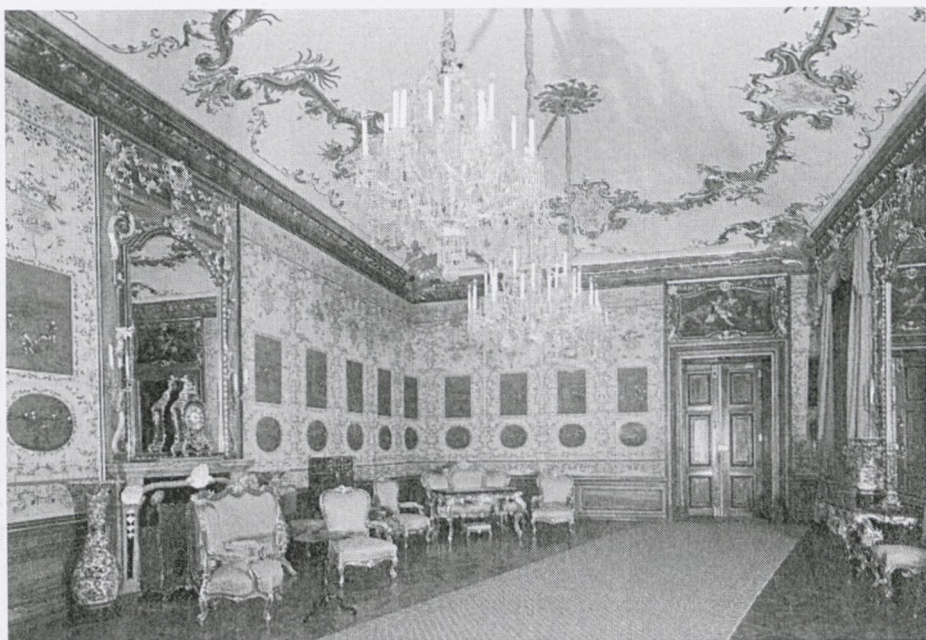
81. Apartament Chiński w Łańcut, lata 90. XVIII w. Fot. Mariusz Wideryński.



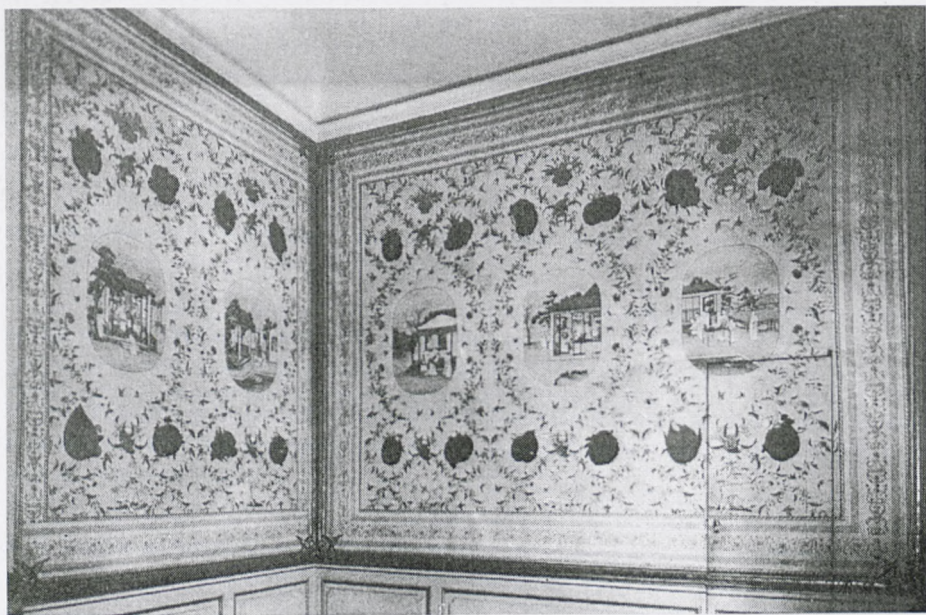
82. Trzy plansze z dekoracją w typie tapety medalionowej Print-room ze scenami przemysłowymi, drzeworyty podmalowane tuszem i farbami wodnymi, Chiny, okres Qianlong (1736–1795), plansze i obramienia, Europa, pocz. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.



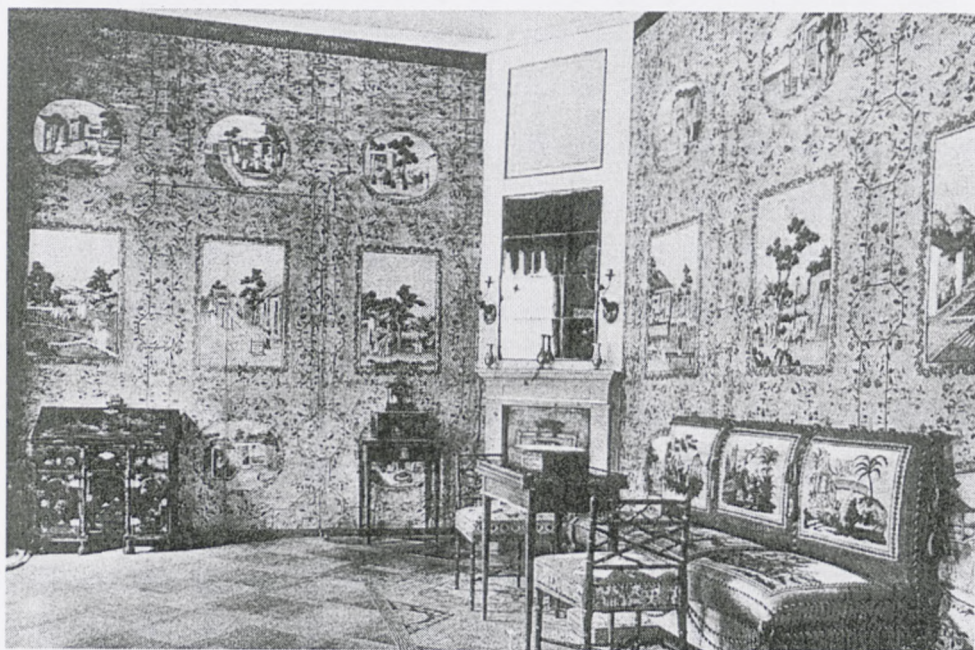
83. Medalion z tapety eksportowej typu Print-room ze sceną produkcji porcelany, drzeworyt, tusz, farby wodne, Chiny, okres Qianlong (1736–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.



84. Salon Chiński Błękitny, Schönbrunn, Wiedeń, tapeta papierowa w typie Print-room, Chiny, Kanton, lata 80. XVIII w., montaż 1806 r. Fot. Marcin Kaleciński.



85. Wnętrze sypialni w Charlottenburgu (Berlin) z dekoracją w typie Print-room, Chiny, tapeta eksportowa, Kanton, lata 80. XVIII w. (wnętrze zniszczone w 1945 r.). Autor niezany, zdjęcie archiwalne.



86. Pokój Japoński, Freienwalde (dziś Chociwel), David Gilly, 1798/1799, Chiny, tapeta eksportowa ze scenami medalionowymi, Kanton, ok. 1785–1795 (wnętrze zniszczone w 1945 r.). Autor nieznany, zdjęcie archiwalne.



Pokój chiński

87. „Pokój pierwszy z galerią bambusową” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. B. Mieszkowski, ok. 1911 r., z albumu *Wnętrza Pałacu Wilanowskiego*. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.



88. „Pokój pierwszy z galerią bambusową” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. M. Poddębski, ok. 1930 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.



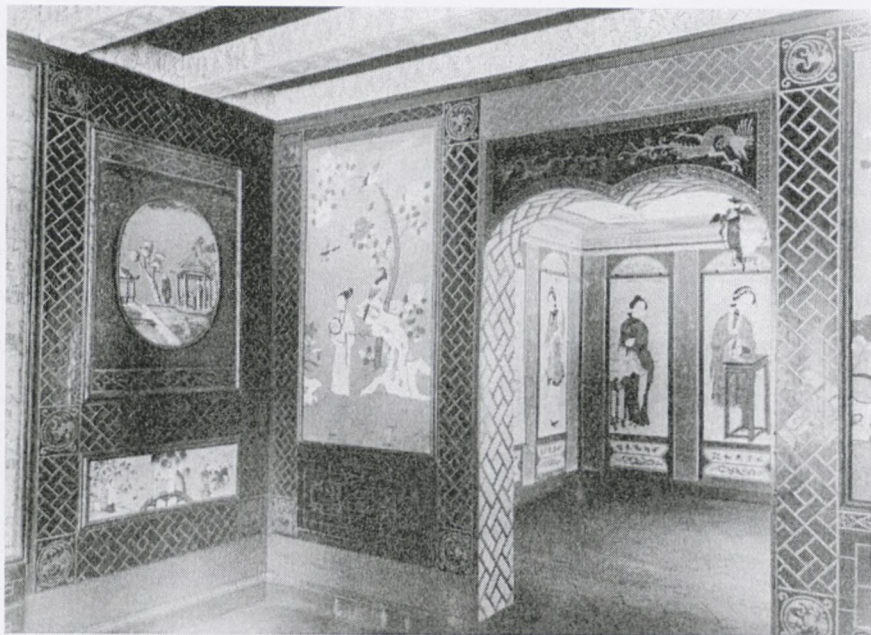
89. „Pokój pierwszy z galerią bambusową” w Apartamencie Chińskim, stan z poł. lat 50. XX w., przed pracami zabezpieczająco-remontowymi, ściana półn. z zachowanymi malowidłami chińskimi *in situ*. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.



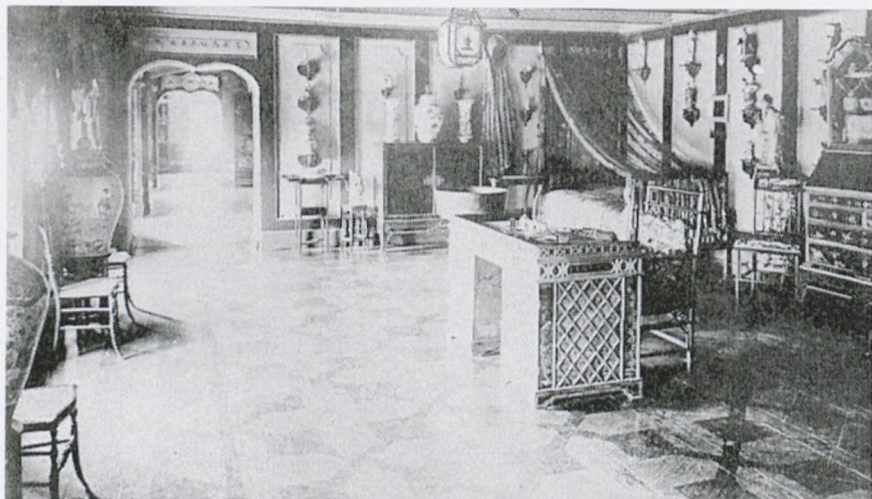
90. „Pokój pierwszy z galerią bambusową” w Apartamencie Chińskim, stan z poł. lat 50. XX w., przed pracami zabezpieczająco-remontowymi, ściana połd. z widokiem na amfiladę. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.



91. Dwie damy z chłopcem bawiącym się łódką w eleganckim ogrodzie pod drzewem bananowca, drzeworyt noworoczny z dekoracji ściany w „Pokoju pierwszym”, widoczna otaczająca go dekoracja freskowa z przedstawieniami łodyg roślinnych, Chiny, okres Qianlong (1735–1796), Wilanów, lata 1815–1825. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.



92. Wnętrza pary mniejszych „gabinetów chińskich” w alkerzu półn.-wsch. w Apartamencie Chińskim (tzw. dawne pokoje Locciego), komunikujące się z „Pokojem pierwszym”, w tle cykl *Pięknych dam*, stan z 1955 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.

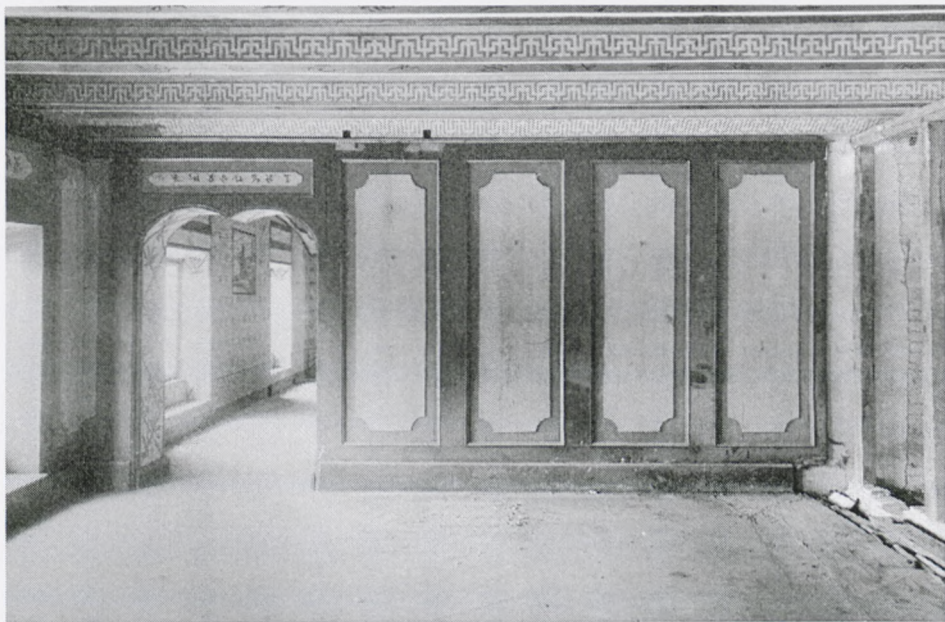


Pokój chiński sypialny

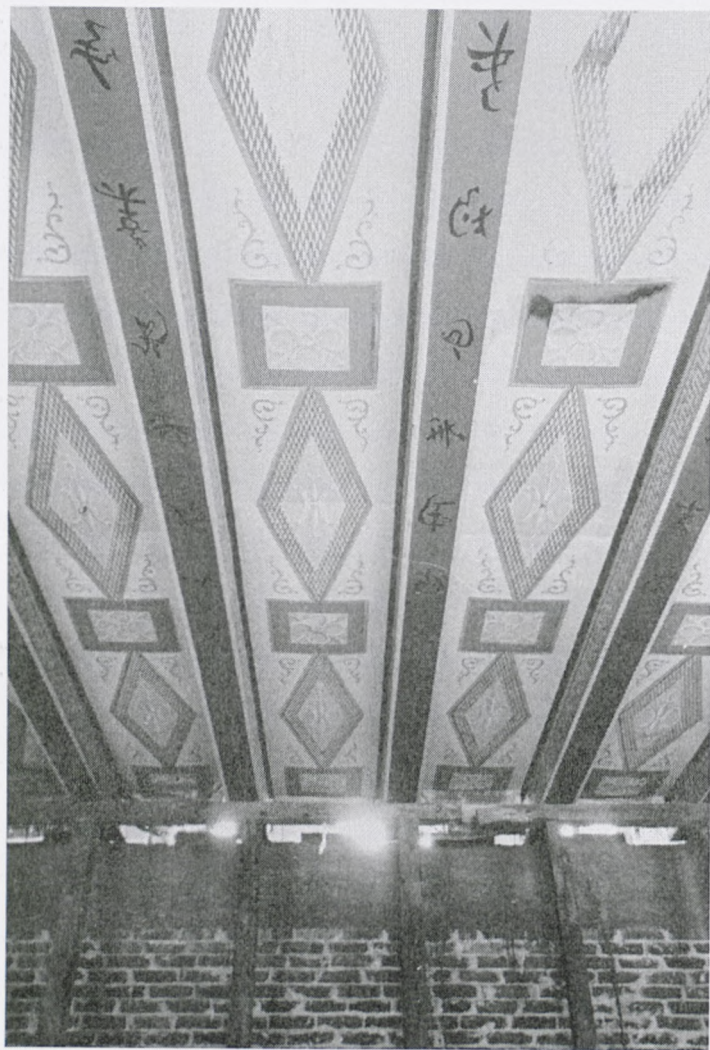
93. „Pokój Chiński Sypialny”, zwany „Pokojem środkowym”, w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. B. Mieszkowski, ok. 1911 r., z albumu *Wnętrza Pałacu Wilanowskiego*. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.



94. „Pokój Chiński Sypialny” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. M. Poddębski, ok. 1930 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.



95. „Pokój Chiński sypialny” po zdjęciu dekoracji, stan z 1955 r., stan przed pracami zabezpieczająco-remontowymi, widok na boazerię. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.



96. „Pokój Chiński Sypialny”, stan z 1955 r., strop malowany w geometryczne, pseudochińskie motywy ornamentalne. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.

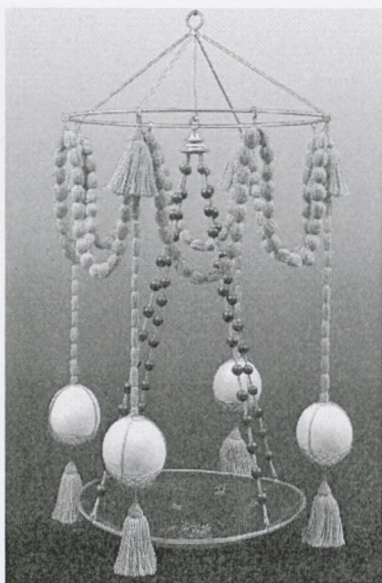


Pokój chiński jadalny

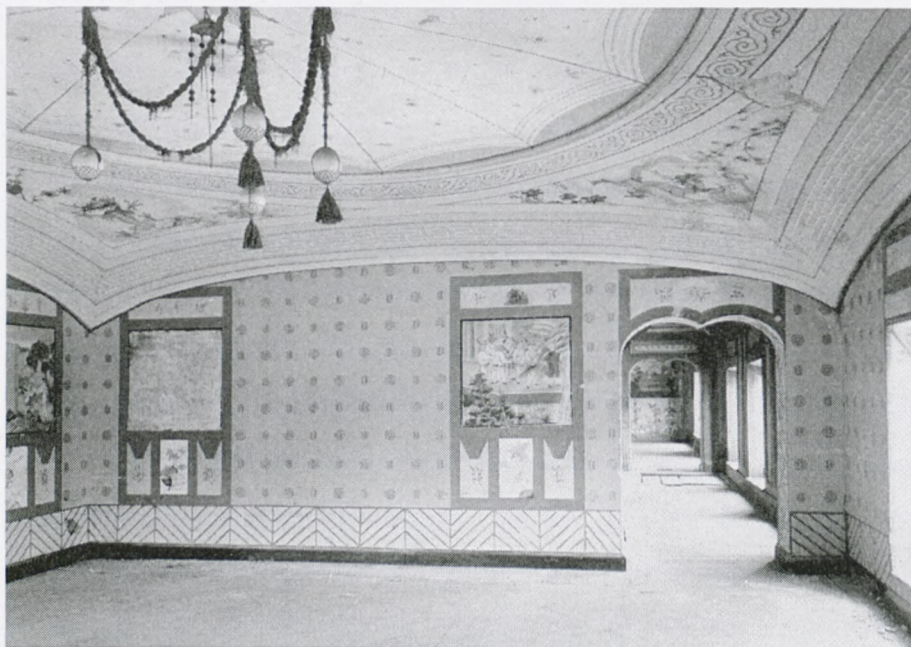
97. „Pokój Trzeci Hiński”, zwany „Pokojem stołowym” bądź „Cichym”, w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. B. Mieszkowski, ok. 1911 r., z albumu *Wnętrza Pałacu Wilanowskiego*. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.



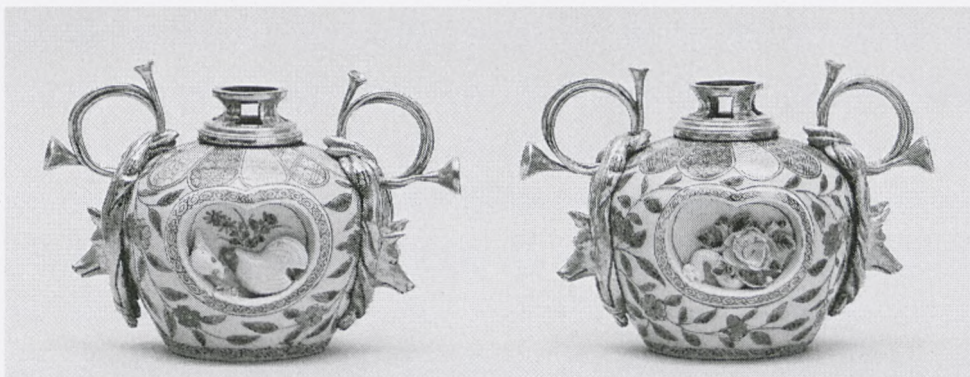
98. „Pokój Trzeci Hiński” w Apartamencie Chińskim S. K. Potockiego na piętrze pałacu, fot. M. Poddębski, ok. 1930 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Repr. M. Kulpa.



99. Wisząca dekoracja z misą i strusimi jajami, drewno, laka, jedwab, jaja strusie oprawne w brąz złożony, Daleki Wschód, Europa, pierwsza ćw. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.

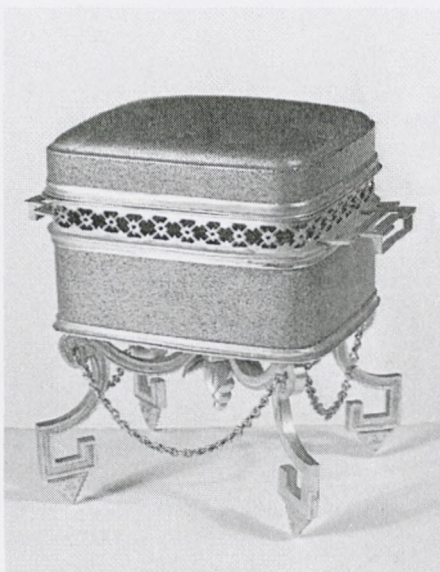


100. „Pokój Trzeci Hiński”, stan z 1955 r. po zdjęciu dekoracji, widoczne malowidło sufitowe Antoniego Strzałeckiego ze smokami w narożach, 1884 r. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. PKZ.



101. Para lampek oliwnych montowanych wtórnice z czajniczków, porcelana, Japonia, Arita, 1700–1720, brąz złocony, Europa, XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

102. Pudełko na kadzidło *kōgō* z pokrywą dekorowaną przedstawieniami żurawia i żółwia obok sosny i bambusa pośród krajobrazu, laka w typie *ji-makie*, *hiramakie* i *kirikane*, Japonia, XVIII w., brąz złocony, Europa (montaż), druga poł. XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



103. Komplet wazonów seladonowych, porcelana *cracklé*, Chiny, okres Yongzheng (1723–1736), okucia, brąz złocony, Europa (Francja?), 1 poł. XVIII w., polewa typu *ge-yao* naśladowująca charakterystyczną, krakielurowaną powierzchnię naczyń z dyn. Sung (960–1279). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.





104. *Mandaryn z orszakiem*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie tuszem i farbami wodnymi, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), dekoracja ściany „Pokoju Trzeciego Hińskiego” w amfiladzie Apartamentu Chińskiego, Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



105. *Dama w stroju z epoki Ming z dwoma chłopcami*, wysokie panneau, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), obramienie planszy z malowanymi wazami i lambrekinem wtórne, pocz. XIX w., Polska, Wilanów? Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Sreedyńska.



106. Dama przy ceremonii parzenia herbaty, paneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



107. Siedząca dama z wachlarzem i książką, paneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



108. *Dama z fajką i woreczkiem na tytoń*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



109. *Dama płucząca ręczniczek w misie*, panneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



110. Dama z kwiatem piwonii, w stroju z kołnierzem mandaryńskim, paneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Sereżyńska.



111. Dama z wachlarzem w jasnej szacie, paneau z cyklu *Pięknych dam*, drzeworyt konturowy podmalowany ręcznie, tusz, farby wodne, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Sereżyńska.



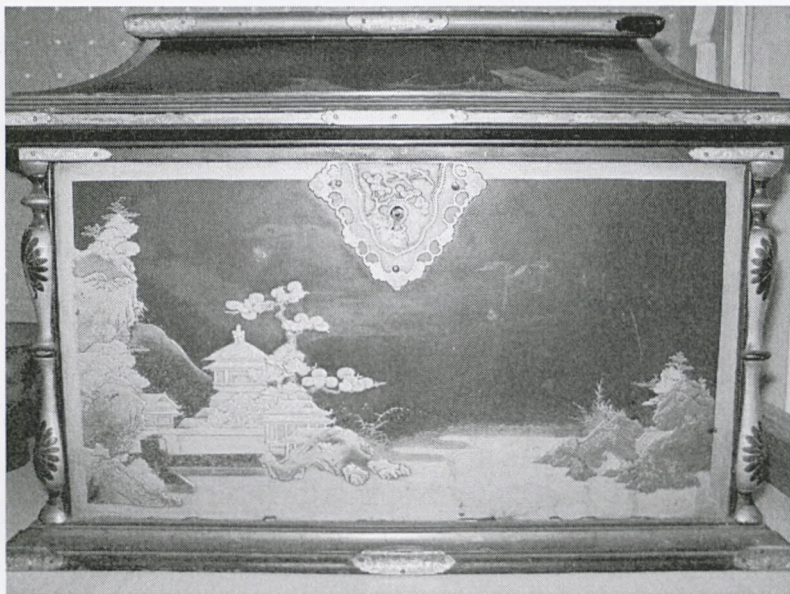
112. Figura Guanyin z dzieckiem, porcelana biała Dehua, okres Qianlong (1736–1795), wtórne złocenia, Warszawa, 1821, dawna kolekcja S. K. Potockiego. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.



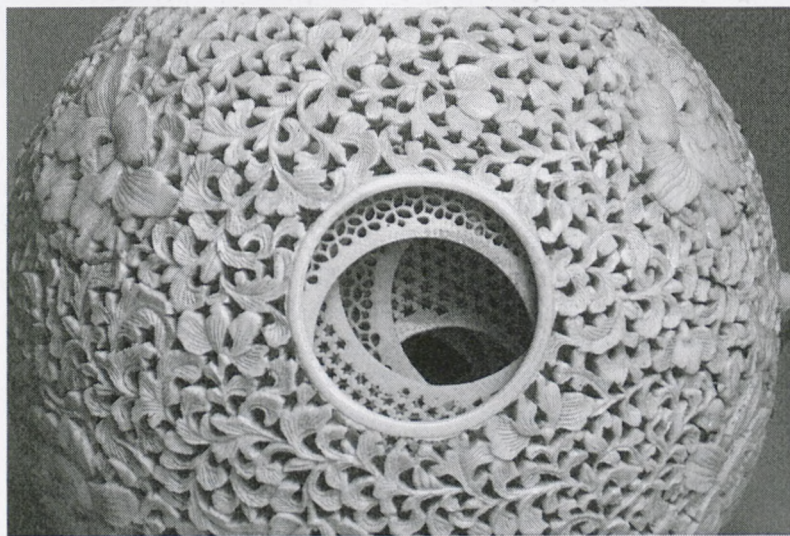
113. Figura Guanyin z dzieckiem, porcelana biała Dehua, okres Qianlong (1736–1795), rynek antykwaryczny, Florencja, 2002. Fot. D. Zasławska.



114. Narożnik w Pokoju Jedwabnym w głównym pawilonie chińskim zw. Kina Slott, Drottningholm, po 1763 r., Jean Eric Rehn. Ściany wyłożone białym jedwabiem chińskim, haft i aplikacje wg tradycji są dziełem królowej Luizy Ulryki i dam dworu. Fot. J. Dirand.



115. Szkatuła z pokrywą w typie wyrobów europejskich, z kolumnkami w narożach, laka czarna, złocenia i srebrzenia prószone w technice *makie*, *takamakie*, *tsugekaki*, *hirame* i *kirikane*, wewnątrz pokryte laką *nashiji*, Japonia, 2. poł. XVII w., luksusowy wyrób eksportowy. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



116. Kula z kości słoniowej, rzeźbiona ażurowo, zawierająca w sobie trzynaście mniejszych, ruchomych, ażurowych kul o różnej dekoracji – detal, Chiny, Kanton, okres Jiaqing (1796–1820) lub Daoguang (1821–1850). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. Z. Reszka.



117. *Chłopiec jadący na qilinie*, drzeworyt noworoczny barwny, konturowy, częściowo podmalowany ręcznie, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



118. *Chłopiec z łodygą lotosu i złotą ropuchą o trzech nogach*, drzeworyt noworoczny barwny, konturowy, częściowo podmalowany ręcznie, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



119. *Portret uczonego z klasy literatów*, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), rysunek tuszem, częściowo lawowany, farby wodne, papier chiński. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



120. *Portret damy* (pendant do portretu uczonego z il. 124), Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795), rysunek tuszem, częściowo lawowany, farby wodne, papier chiński. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



121. Jean Denis Attiret, *Studium młodej dziewczyny z kotarą*, rys. sztyftem ołowianym, pierwsza poł. XVIII w. Paryż, Bibliothèque nationale de France. Fot. BnF.



122. *Wizerunek młodej kobiety* – fragment dekoracji malarskiej szyjki dzbana, złoto, emalia malarska, Chiny, okres Qianlong (1736–1795). Musée national du château de Fontainebleau. Fot. RMN/Gérard Blot.



123. Portret kobiety w półformalnym stroju dworskim z epoki Qing, w typie „portretu przodka”, tusz, farby wodne, papier, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



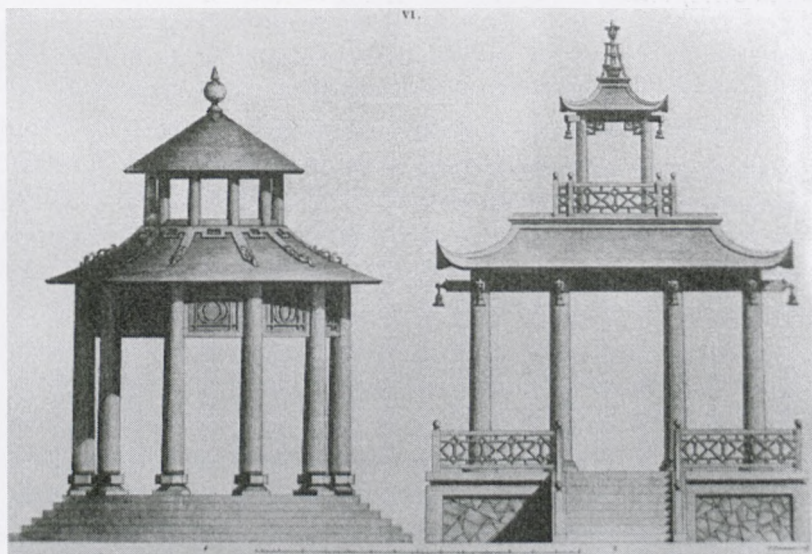
124. Portret urzędnika cywilnego pierwszej rangi (*wenguan*) w typie „portretu przodka”, tusz, farby wodne, papier, Chiny, późny okres Qianlong (1765–1795) lub okres Jiaqing (1796–1820). Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. B. Seredyńska.



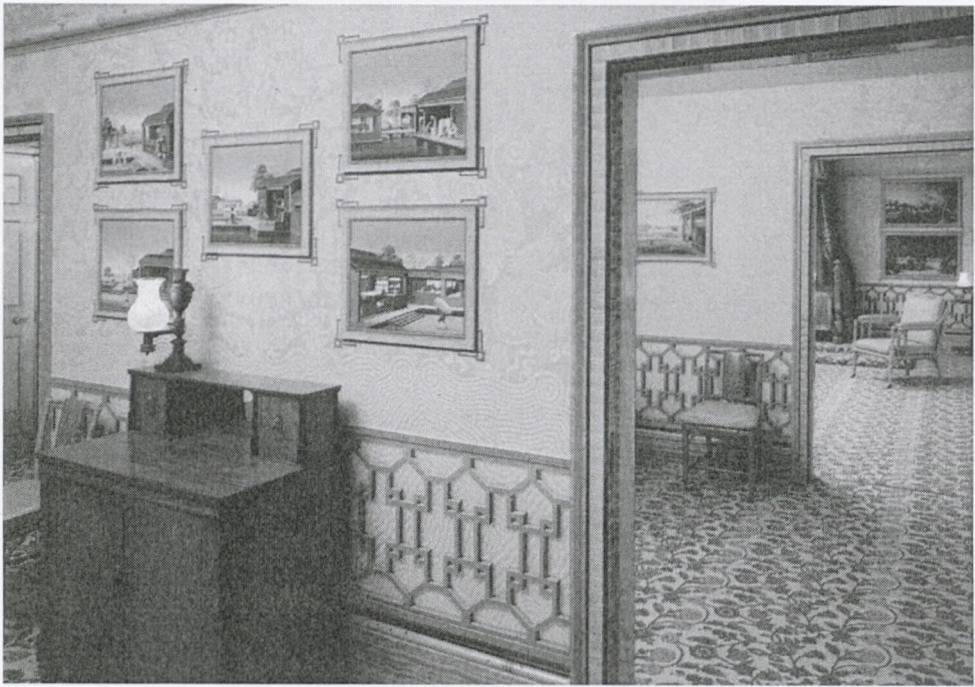
125. Portret urzędnika cywilnego, Chiny, k. XVIII w., z dekoracji wnętrza „Hessischer Hof” we Frankfurcie nad Menem. Fot. Friederike Wappenschmidt.



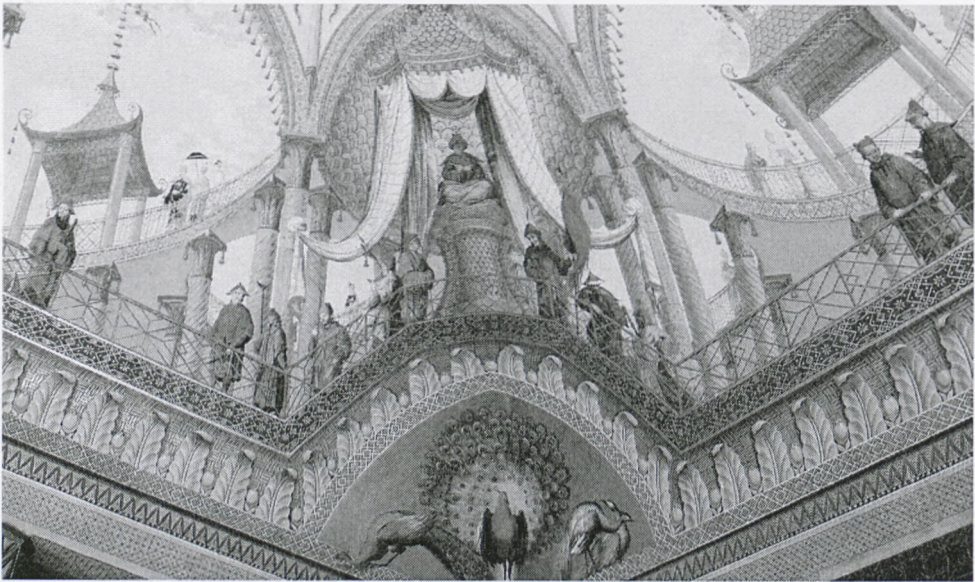
126. Altana Chińska w Wilanowie, 1805–1812, Chrystian Piotr Aigner. Fot. Marek i Ewa Wojciechowsy.



127. William Chambers, Pawilon typu *ting*, miedz. z *Designs of Chinese Buildings, furniture, dresses, machines and utensils* (London 1757), sztych po prawej. Fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie.



128. Wnętrze sypialni gościnnych we wschodniej części królewskiego apartamentu w pawilonie w Brighton, tzw. *Yellow Bow Rooms*, 1818–1822, Robert Jones. Fot. B. Stawiarska.



129. Pokój sypialny w willi La Favorita (Palazzina Cinese), Palermo, 1797 r., Giuseppe Velasco. Fot. D. Zaslawska.

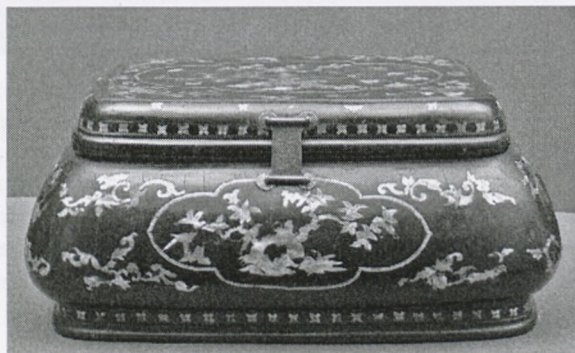


130. Przykłady wyrobów z kamionki Johanna Friedricha Böttgera z dawnych zbiorów wilańskich, od lewej: imbryk z pokrywą, ok. 1712; herbatnica z pokrywą, kamionka jaspisowa, 1711; imbryk z pokrywą i wylewką w kształcie ptaka, 1710–1719, Miśnia. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.

131. Fragment dekoracji ścianki frontowej szkatuły, laka czarna, próśnienie złotem i srebrem w technice *makie*, *takamakie*, *tsugekaki*, *hirame*, brąz, Japonia, XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.



132. Szkatuła z pokrywą o zaokrąglonych bokach i narożach, czarna laka inkrustowana masą perłową, mosiądz, Chiny, XVIII w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. A. Indyk.





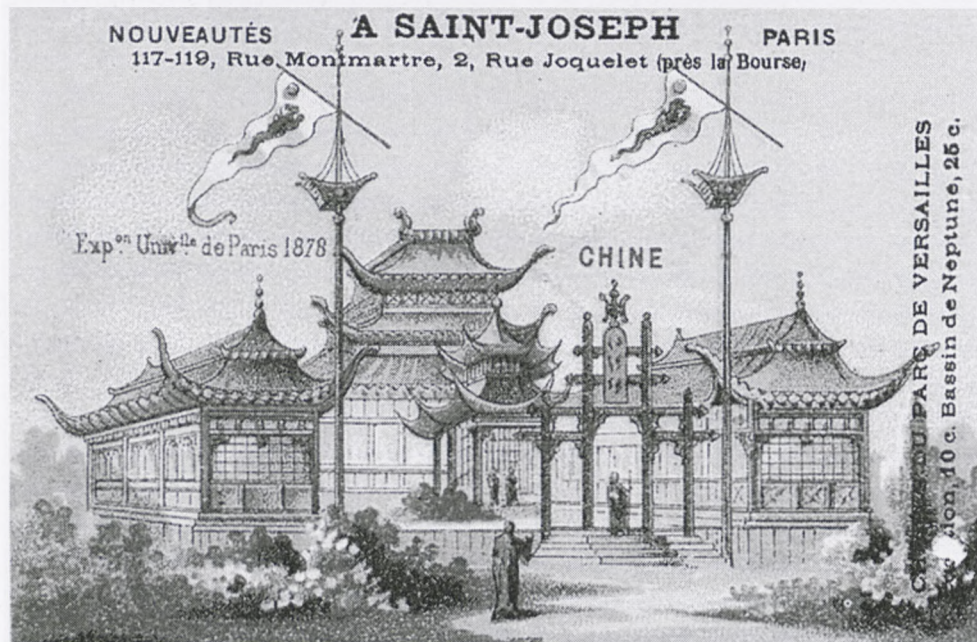
133. Shen Quan, *Studium tygrysa w bambusowym gaju*, sygnatura i pieczęcie malarza Shen Quana (czynny w pierwszej połowie XVIII w.), data roczna 1743, tusz, farby wodne, papier chiński. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.



134. Shen Quan, *Studium tygrysa w górach na tle wodospadu*, sygnatura Nan Pin (drugie nazwisko lub pseudonim malarza Shen Quana), dwie pieczęcie z nazwiskiem Shen Quana, tusz, farby wodne, papier chiński. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. T. Szymańska.



135. Młoda kobieta w odświętnym stroju, Chiny, pocz. XX w. Wł. autorki. Autor nieznan, zdjęcie archiwalne.



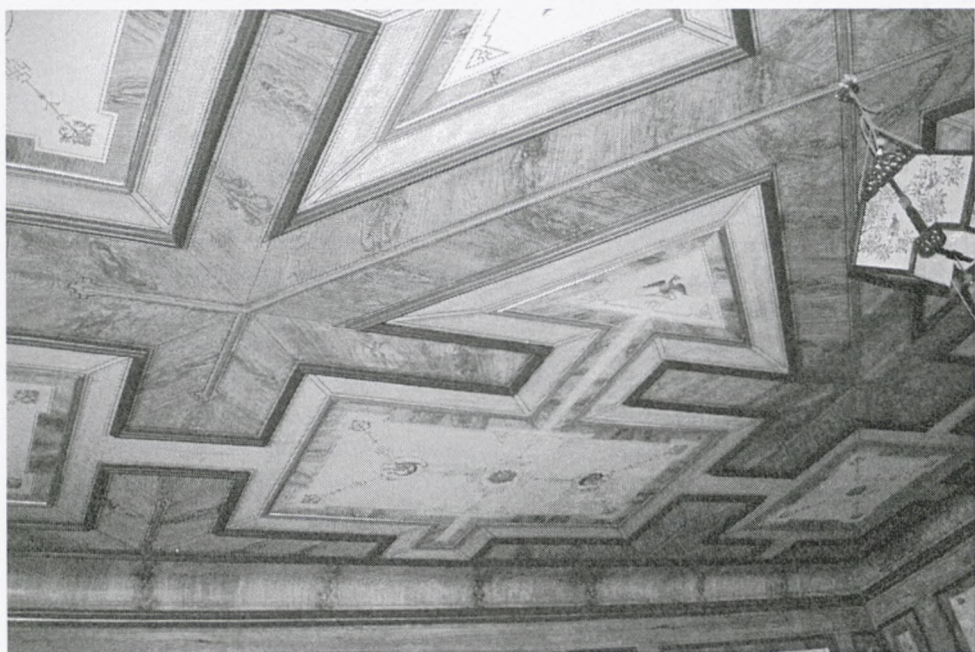
136. Karta pocztowa reklamująca pawilon chiński na wystawie światowej w Paryżu w 1878 r.
Fot. D. Zasławska.



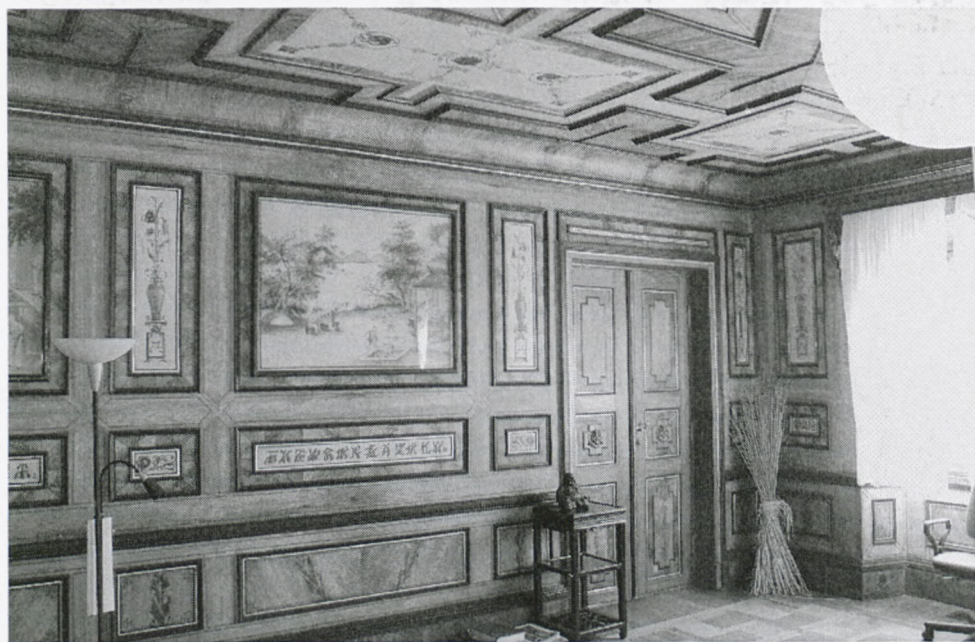
137. Fragment tapety ze scenkami chińskimi w typie *chinoiserie* na czarnym tle w Pokoju Chińskim I, papier, srebrzenia, złocenia, Europa, czwarta ćw. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



138. Trzy malowane panneaux z wazonami w typie chińskim z dekoracji boazerii Pokoju Chińskiego II akwarelowego, lata 80. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zasławska.



139. Pokryty boazerią z mazerunkiem sufit w Pokoju Chińskim II akwarelowym, lata 80. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. D. Zastawska.



140. Widok Pokoju Chińskiego II akwarelowego z malowidłami chińskimi, lata 80. XIX w. Muzeum-Pałac w Wilanowie. Fot. W. Holnicki.





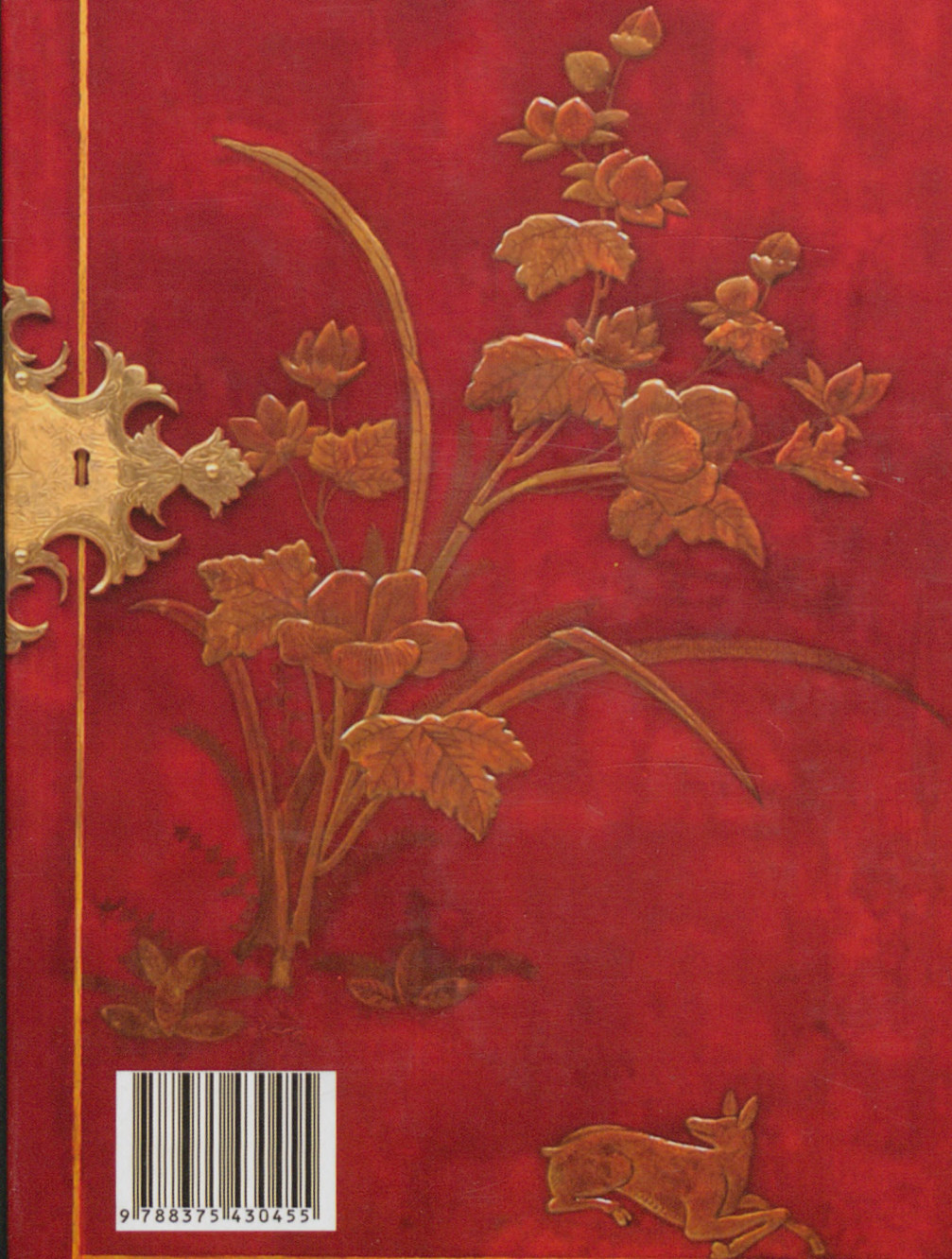
Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1022305

Biblioteka Główna UMK



300044836232



9 788375 430455