

Kolekcjonerstwo w Chinach do XII wieku n.e.

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
JOANNY STACEWICZ-PODLIPSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM

9

Bogna Łakomska

Kolekcjonerstwo w Chinach do XII wieku n.e.

**Collecting in China
until XII century AD**



**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2015**

**POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES**

**STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS**

Recenzenci

prof. dr hab. Maria Roman Sławiński

prof. dr hab. Waldemar Deluga

Zdjęcia

Z archiwum autorki oraz innych instytucji

Na okładce

Kolekcja brązów wydobyta z grobowca nr M9 we wiosce Zhuangji.

Zachodnia Dynastia Zhou (1046-771 p.n.e.).

Zdjęcie z wystawy "Achievements for the 60th Anniversary of the Chinese Academy of Social Sciences' Institute of Archaeology" (lipiec-sierpień 2010) w Capital Museum w Pekinie.

Fot. Bogna Łakomska

© Copyright by Bogna Łakomska 2015

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2015

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2015

Publikacja dofinansowana przez Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
Nr umowy 1001/P-DUN/2015

ISBN 978-83-62737-71-0

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tel. +48 501 772 542
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Książkę można zamówić:
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: tako@tako.biz.pl

Spis treści

Wstęp	7
Początki kolekcjonerstwa w Chinach	15
Podziemne zbiory żadów	19
Podziemne zbiory brązów	39
Początki kolekcjonerstwa sztuki i studiów nad jej historią	61
Wielka era kolekcjonerstwa sztuki.	
Cesarz Taizong 太宗 (rz. 626–649 n.e.) i jego następcy	75
Uczni-urzędnicy jako artyści, kolekcjonerzy i historycy sztuki	86
Narodziny koneserstwa przedmiotów zabytkowych	95
„Oficjalne modele znaków” jako projekt historii sztuki proponowanej przez dwór cesarski	101
Kolekcje uczonych z okresu Północnej Dynastii Song	104
Pasja do inskrypcji z przeszłości	104
Ouyang Xiu 欧阳修 (1007–1072 n.e.) i jego kolekcja estampaży	105
Kolekcjonerstwo malarstwa, kaligrafii i osobliwości	119
Su Shi 苏轼 (1037–1101 n.e.) – amator sztuki	
i skryty kolekcjoner	120
Przedmioty sztuki i osobliwości w kolekcji Su Shi	122
Skały i kamienie do rozcierania tuszu w zbiorach Su Shi	127
Krytyka i znawstwo sztuki	133
Czterech wybornych kolekcjonerów	135
Wang Shen 王诜 (ok. 1048–ok. 1103 n.e.)	135
Li Gonglin 李公麟 (ok. 1049–1106 n.e.)	141
Mi Fu 米芾 (1052–1107 n.e.)	151
Li Zhi 李廌 (1059–1109 n.e.)	165

Kolekcjonerstwo jako źródło radości i cierpienia	172
Li Qingzhao 李清照(ok. 1084–ok. 1151 n.e.)	
i Zhao Mingcheng 赵明诚 (1081–1129 n.e.).....	173
Sposób pozyskiwania obiektów do kolekcji	175
Dbłość o obiekty.....	175
Cel kolekcji. Kolekcja jako źródło i inspiracja do badań.....	176
Historia rozproszonej kolekcji	177
Utalentowany cesarz i przegrany władca	180
Artystyczne zainteresowania cesarza Huizonga 徽宗	181
Sposoby pozyskiwania obiektów do kolekcji i ich przechowywania ...	184
Zespół zarządzający zbiorami i jego obowiązki	186
Wystawy przedmiotów z kolekcji cesarskiej	188
Kolekcja książek.....	189
Zbiory antyków	190
Zbiory kaligrafii	193
Zbiory malarstwa.....	195
Rozproszenie kolekcji	198
Zakończenie	202
Bibliografia	206
Spis ilustracji	219
Indeks nazw geograficznych, miejsc, instytucji oraz dynastii i plemion ...	223
Indeks osób, postaci mitologicznych oraz tytułów	
(naukowych, zawodowych, etc.)	231
Indeks terminów, tytułów dzieł literackich i prac artystycznych	243
Summary	254
摘要.....	256

Wstęp

Historia, której dotyczy niniejsza książka prezentuje z pozoru świat dawny i odległy. Dawny, bowiem sprzed setek, a nawet tysięcy lat; odległy, gdyż oddalony (od Europy) o tysiące mil. A jednak pod wieloma względami jest to świat zaskakująco współczesny, w którym pragnienie posiadania rzeczy nadzwyczajnych, pięknych i oryginalnych nadal budzi emocje. Jest to historia o początkach tworzenia się kolekcjonerstwa w Chinach, swym zasięgiem obejmująca czasy starożytne oraz odpowiadające europejskiemu Średniowieczu. Dotyczy odwiecznie występującego u mieszkańców „Państwa Środka” oczarowania przedmiotami wykonanymi z żadów oraz brązu, a także kaligrafią, malarstwem i różnymi osobliwościami, ze szczególnym uwzględnieniem skał i kamieni do rozcierania tuszu.

Chińczycy świadome zaczęli gromadzić przedmioty o charakterze religijno-politycznym już w okresie Neolitu i Brązu. Działalność zbieracką rozwinęli na większą skalę w ciągu kilku stuleci, doprowadzając w XI wieku n.e. do stworzenia wysokiej kultury kolekcjonerstwa dzieł sztuki oraz dziedziny, którą śmiało moglibyśmy nazwać zabytkoznawstwem. W kulturze Zachodu to Grecy jako pierwsi zaczęli sporządzać opisy swych zbiorów, uwzględniając nawet opinie oglądających, jednakże bardziej rozbudowane publikacje na temat prywatnych kolekcji zaczęły pojawiać się dopiero od około XV wieku n.e., przyjmując formę przewodników, relacji z podróży, żywotów artystów, listów czy opisów gabinetów osobliwości, w wieku XVII n.e. zaś katalogów aukcyjnych i artykułów, a w XVIII wieku n.e. rzetelnych traktatów i podręczników z radami dla zbieraczy¹. W porównaniu z Chinami, można odnieść wrażenie, że kolekcjonerstwo w Europie zaczęło osiągać poziom podobny do tego, jaki funkcjonował w Kraju Środka już od dawna, dopiero w dobie nowożytnej.

Analizując początki kolekcjonerstwa sztuki zarówno w kulturach starożytnej Grecji, jak i starożytnych Chin z okresu dynastii Han 漢 (206 p.n.e.–220 n.e.), odnajdziemy jednak podobne idee przyświecające formowaniu się tożsamego modelu kolekcjonerstwa. Chodzi tu głównie o nacisk na umiejętności literackie,

¹ Pomian 2001: 11.

rozwinięty zmysł historyczny oraz aspiracje mocarstwowe². Akcent położony na dwie pierwsze bieguności doprowadził w konsekwencji do zwyczaju zapamiętywania autorów danych dzieł, wypracowania różnych metod pomagających powiązać anonimowe realizacje artystyczne z konkretnymi nazwiskami, wytworzenia pewnego kanonu w sztuce, opartego na wybranych mistrzach, i zbudowania systemu wartościowania, a także nauczenia się docenienia i podziwiania tych dzieł, które stworzyli przede wszystkim słynni artyści³. W ten sposób zbudowano fundamenty historii sztuki zarówno w jednej, jak i w drugiej kulturze. Z kolei silne aspiracje mocarstwowe charakteryzujące obie te kultury zwiększały dostępność do różnego rodzaju zasobów, a zarazem kreowały potrzebę budowania kolekcji podkreślających imperialny charakter państwa.

Rodząca się u Chińczyków już w okresie dynastii Han świadomość konieczności gromadzenia dzieł sztuki, konsekwentnie rozbudowywana przez kolejne wieki, jest czymś inspirującym i budzącym szacunek. To właśnie fascynacja owym zjawiskiem stała się impulsem do napisania niniejszej pracy, mającej na celu zobrazowanie przyczyn wraz z konsekwencjami wynikającymi z zainteresowania Chińczyków zbieractwem już na tak wczesnym etapie.

Starając się poznać i opisać różnego rodzaju działania kolekcjonerskie, należało zadbać, aby tworzony obraz przedstawiał nie tylko rozmaite zbiory i ich właścicieli, ale również mechanizmy, dzięki którym kolekcjonerstwo w Chinach stało się dziedziną o szczególnym znaczeniu. W poszukiwaniach owych mechanizmów pomocnymi stały się rozważania na tematy dotyczące percepcji sztuki i istoty piękna, wpływu polityki oraz relacji występujących między koneserami/patronami sztuki a artystami. Sprecyzowanie czasu, w jakim zaczęła się kształtować świadomość istnienia sztuki w Chinach, ułatwiło określenie początków jej kolekcjonerstwa. Z kolei przestudiowanie założeń ideologicznych występujących w różnych okresach historii Chin, pozwoliło na ukazanie determinującej nie raz roli polityki w tworzeniu kolekcji (szczególnie w kręgach cesarskich, w których budowanie kolekcji w bardzo silny sposób wiązało się z chęcią utrzymania władzy, tudzież pragnieniem jej przejęcia). Natomiast zbadanie stosunków występujących między twórcami a amatorami dzieł sztuki dało możliwość zdefiniowania wpływów wywieranych na środowisko artystyczne przez władzę i opisanie poziomu niezależności artystycznej, która w wielu przypadkach decydowała o większym lub mniejszym zainteresowaniu kolekcjonerów tworzoną współcześnie lub niegdyś sztuką.

² ALSOP 1982: 294. Autor te trzy elementy odnosi również do kultury Japonii i Islamu VII w. n.e. oraz protorenesansu włoskiego.

³ ALSOP 1982: 296–297.

Pisaniu niniejszej pracy towarzyszyło jeszcze kilka innych rozważań. Były to m.in. kwestie dotyczące przyczyn, dla których konkretne obiekty, niepostrzeżone szczególnie jako dzieła sztuki, stawały się celami kolekcjonerskich poszukiwań albo, wywodząc się z innych kręgów aniżeli kultura chińska (np. obiekty religijne), były adaptowane do jej potrzeb i włączane do projektów kolekcjonerskich. Ponadto nie raz rozpatrywano zagadnienia związane z osobistymi upodobaniami kolekcjonerów, ich opiniami i uwagami na temat zbieranych przezeń przedmiotów, a także metodami ich pozyskiwania i konserwowania. A wszystko to w celu zaprezentowania emocjonalnej strony kolekcjonerstwa i opisanie rozwoju smaku artystycznego oraz przedstawienia sposobu rozwijania się rynku sztuki w Chinach.

Nieco innego podejścia wymagał problem zilustrowania rozwoju studiów nad historią sztuki i koneserstwem ze szczególnym uwzględnieniem konkretnych rozpraw naukowych w celu wyjaśnienia zmian kulturowych i potrzeb, jakie pojawiły się w intelektualnym środowisku chińskim, zwłaszcza w IX wieku. Aby tego dokonać należało prześledzić wzrost zainteresowania antykami szczególnie w okresie dynastii Tang 唐 (618–907 n.e.) i jego rozwój w czasach dynastii Song 宋 (960–1279 n.e.), następnie zaś opisać rodzaj metod używanych przez chińskich koneserów w swej pracy, takich jak katalogowanie, klasyfikowanie, kopiowanie przedmiotów i potwierdzanie autentyczności w celu zaprezentowania chińskiego warsztatu badawczego w dawnych czasach.

Jednym z ostatnich zagadnień mających istotne znaczenie dla rozpatrywanego tematu było prześledzenie wpływów, jakie na kolekcjonerstwo sztuki wywarły wydarzenia historyczne z okresu Północnej Dynastii Song (960–1127 n.e.), kiedy to północne tereny chińskiego imperium przeszły pod panowanie dzurdzeńskiej dynastii Jin 金 (1115–1234 n.e.), a kraj powoli chylił się ku upadkowi. Wydaje się bowiem, iż właśnie te dzieje odbiły się szerokim echem w historii kolekcjonerstwa chińskiego, tworząc jakby rodzaj cezury. Straty, jakich doznały zarówno cesarskie, jak i prywatne zbiory, spowodowały zrodzenie się wątpliwości wśród wielu kolekcjonerów, dla których nieuchronność i przemijalność rzeczy stała się elementem codziennie uświadamianej rzeczywistości.

Całość materiału podzielono na cztery części, których treść odpowiada konkretnym przedziałom czasowym: część pierwsza przedstawia wydarzenia z okresu starożytnego, tj. kształtującego się od czasów Neolitu po kres dynastii Han; część druga prezentuje dzieje kolekcjonerstwa z okresu „wielodynastycznego”, przypadającego częściowo na czasy Wschodniej Dynastii Han (25–220 n.e.) i ciągnącego się do końca dynastii Tang; części trzecia i czwarta zaś dotyczą dziejów z okresu Północnej Dynastii Song. Część pierwsza omawia zagadnienia związane z początkami kolekcjonerstwa w ogóle i skupia się na zaprezentowaniu tzw. podziemnych zbiorów, składających się głównie z obiektów mających charakter

magiczny, tudzież rytualny. Część druga dotyczy wczesnych przejawów kolekcjonerstwa dzieł sztuki i tworzenia się teoretycznych rozpraw na jej temat. Rozdział ten prezentuje czym charakteryzowało się pierwotnie znaczenia sztuki w Chinach, jak kształtowało się jej pojęcie oraz, w jaki sposób rozwijał się artystyczny gust jej amatorów. Z kolei część trzecia, najobszerniejsza ze wszystkich, odsłania kulisy prywatnych kolekcji nietuzinkowych zbieraczy, których wrażliwość i wyczucie smaku z reguły szły w parze z ich zdolnościami literackimi i artystycznymi. Część czwarta w całości poświęcona zbiorom jednego człowieka, tj. cesarza Huizonga 徽宗 (rz. 1100–1126 n.e.), zamyka historię, naświetlając czytelnikowi niezwykle znaczenie, jakie miało kolekcjonerstwo zarówno dla życia prywatnego, jak i politycznego w dawnych Chinach.

Tło i znaczenie badań*

Niezależnie od zamiaru zaprezentowania kompleksowej historii chińskiego kolekcjonerstwa rzeczy rytualnych, magicznych, osobliwych oraz dzieł sztuki, począwszy od czasów neolitycznych aż do okresu dynastii Song, intencją niniejszej pracy jest również poruszenie kwestii związanych z estetycznymi poszukiwaniami i koncepcjami piękna, które pojawiły się wśród intelektualnych i artystycznych elit chińskich w różnych okresach. Do tej pory problem kolekcjonerstwa i rozwoju myśli estetycznej w Chinach był szeroko dyskutowany w różnych formach przez uczonych Wschodu i Zachodu, jakkolwiek rzadko w formie kompleksowej historii estetycznych poszukiwań. Konkretnie pojawiła się tylko jedna publikacja, zatytułowana *Chinese collector through the centuries from the Han to the 20th century*, autorstwa Michaela Beurdeleya, przetłumaczona z języka francuskiego na angielski przez Dianę Imber (1966), która właściwie wymaga sporych uzupełnień ze względu na nowe informacje, jeśli nie zupełnie nowatorskie podejścia do tematu. Tym nie mniej książka Beurdeleya bezsprzecznie zasługuje na uwagę, jako że jest pierwszą próbą zaprezentowania historii kolekcjonerstwa w formie kompleksowej.

Współczesna wiedza na temat kolekcjonerstwa sztuki chińskiej zaczęła rozwijać się w latach dwudziestych XX wieku. Wśród zachodnich naukowców, którzy byli pionierami w prowadzeniu badań na powyższy temat, były takie osoby jak: John C. Ferguson, Oswald Sirén, Erik Zürcher, Alexander Soper i William R. B. Acker. John C. Ferguson opublikował w 1934 roku znakomite kompendium zawierające spis tysiąca przedmiotów opisanych w najstarszych i współczesnych katalogach, zatytułowane *Catalogue of Recorded Paintings of Successive Dynasties*.

* Pełen zapis bibliograficzny wymienionych poniżej pozycji znajduje się w Bibliografii niniejszej książki.

Jest on również autorem książki pt. *Chinese painting* (1927) – jednej z pierwszych pozycji na temat chińskiego koneserstwa sztuki. Oswald Sirén z kolei, napisał *The Chinese on the Art of Painting* (1936), które jest przeglądem chińskich artystycznych teorii; Erik Zürcher stworzył *Imitation and forgery in ancient Chinese painting and calligraphy* (1955) – rodzaj eseju na temat zmiennych losów antycznych zwojów; Alexander Soper przetłumaczył krótki traktat o malarstwie czasów dynastii Tang pt. *Records of Famous Paintings of the T'ang Dynasty* (1958), podczas gdy William R. B. Acker nie tylko zaprezentował świetne tłumaczenie chińskich tekstów w swej książce pt. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (1954), ale opatrzył je również wieloma cennymi przypisami.

Późniejsze studia zawierają pozycje takie jak: *Chinese Connoisseurship. The Ko Ku Yao Lun The Essential Criteria of Antiquities* autorstwa Sir Percivala Davida (1971) – również znakomite tłumaczenie tekstów pochodzących z czasów dynastii Ming (1368–1644 n.e.) o koneserstwie sztuki, zawierające osobiste komentarze autora; *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy* (1979) i *Some Observations on the Imperial Art Collections in China* (1978–1979) – to z kolei dwie bardzo istotne prace o kolekcjonerstwie w Chinach napisane przez Lothara Ledderose, z czego pierwsza nawiązuje do słynnego kolekcjonera czasów dynastii Song – Mi Fu 米芾 (1051–1107 n.e.), a druga do początków cesarskich kolekcji upatrywanych przez autora w starożytnych królestwach okresu przeddynastycznego; *Chinese Pictorial Art as viewed by the connoisseur* to praca R. H. van Gulika (1981), będąca znakomitym zbiorem tekstów o metodach tradycyjnego kolekcjonerstwa chińskiego, oparta głównie na artystycznym studium oprawy zwojów; *The Rare Art Traditions* (1982) to obszerna publikacja autorstwa Josepha Alsopa, poruszająca powszechną historię kolekcjonerstwa z uwzględnieniem dyskusji na temat znawstwa i kolekcjonerstwa sztuki w Chinach w rozdziale pt. *The Pattern Repeats*; *Theories of the Arts in China* to z kolei bardzo wartościowa kompilacja szesnastu artykułów różnego autorstwa, skoncentrowana na tematyce chińskiej literatury, sztuk wizualnych, medycyny, kaligrafii, poezji i muzyki, opracowana przez Susan Bush i Christiana Murcka (1983); *Sung Kao-tsung as Artist and Patron: The Theme of Dynastic Revival* (1989) to artykuł autorstwa Julii Murray, opisujący wysiłki cesarza Gaozonga 高宗 (1127–1062 n.e.) w celu odbudowania pałacowej kolekcji malarstwa i kaligrafii po okresie rozłamu dynastii Song w historii Chin; *Princess Sengge Ragi: Collector of Painting and Calligraphy* to publikacja Shen C. Y. Fu (1990) o tradycji kolekcjonerskiej na dworze mongolskim czasów dynastii Yuan (1271–1368 n.e.), ze szczególnym naciskiem na kolekcjonerskie upodobania księżniczki Sengge 祥哥 (ok. 1282–1332 n.e.).

Ostatnio zostały opublikowane pozycje takie jak: *Superfluous Things. Material Culture and Social Status in Early Modern China* (1991, 2004) autorstwa Craiga Clunasa – książka podejmująca kwestie kultury materialnej we wczesnym okre-

sie nowoczesnych Chin (z odniesieniem do traktatu z okresu dynastii Ming autorstwa Wen Zhenhenga 文震亨 (1585–1645 n.e.); *Kolekcjonerzy i osobliwości* – znakomita i inspirująca książka Krzysztofa Pomiana (1991) o naturze kolekcji we Francji i Włoszech w wiekach XVI, XVII i XVIII, zawierająca jednak również pewne obserwacje na temat kolekcjonerstwa w Chinach; *Painter's Practice* (1994) – praca Jamesa Cahilla o społecznych, politycznych i ekonomicznych wpływach na życie chińskich artystów w okresie od XVI wieku do czasów współczesnych; *The Upright Brush. Yan Zhenqing's Calligraphy and Song Literati Politics* (1998) – artystyczna biografia Yan Zhenqinga 颜真卿 (709–785 n.e.), wybitnego kaligrafa, którego prace wchodziły w skład najszlachetniejszych kolekcji chińskich, autorstwa Amy McNair; *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes* (2002) – znakomite tłumaczenie Ankeney Weitz oryginalnego tekstu autorstwa Zhou Mi 周密 (1232–1298 n.e.) z okresu wczesnej dynastii Yuan, opatrzone pieczołowitymi przypisami tłumaczki; *Chinese Jade. From Neolithic to the Qing* (2002) – wyjątkowe studium dotyczące żadów autorstwa Jessiki Rawson, która w swej pracy także poruszyła kwestie chińskiego kolekcjonerstwa; *The Problem of Beauty. Aesthetic Thought and Pursuits in Northern Song Dynasty China* (2006) – zbiór esejów o estetycznych poszukiwaniach w okresie dynastii Song autorstwa Ronalda Egana i *Accumulating Culture. The Collections of Emperor Huizong* (2008) – obszerna publikacja autorstwa Patricii Buckley Ebrey, dostarczająca nowych sposobów interpretacyjnych trzech katalogów przygotowanych na zlecenie cesarza Huizonga 徽宗 (rz. 1100–1126 n.e.) dla jego kolekcji; *Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim* (2009) – gruntowne opracowanie autorstwa Marcina Jacoby prezentujące zagadnienia kopiowania w malarstwie chińskim, tworzenia falsyfikatów, a także stylizacji.

Niezależnie od uczonych bezpośrednio zaangażowanych w studia nad kulturą kolekcjonerstwa w Chinach, pozostają również prace badaczy spoza kręgu historii sztuki, którzy jednak mają wielki wkład w rozwój historii kultur pozaeuropejskich. Wśród nich są tacy akademicy, jak Peter Burke, autor między innymi książki pt. *A Social History of Knowledge*, w której przebadał zmiany w rozwoju wiedzy w Europie, odnosząc się dość często do rozwoju wiedzy w Chinach, i zwrócił uwagę na proces wymiany między tymi dwoma rodzajami wiedzy. Innym naukowcem z Zachodu, którego prace mają ogromny wpływ na kształtowanie się obrazu chińskiej kultury, jest John King Fairbank autor *China. A New History* (1991) – zwięzłego przekazu o Chinach zawierającego polityczne, kulturowe, ekonomiczne i społeczne aspekty. Lista byłaby jeszcze dłuższa, gdyby uwzględnić publikacje autorów chińskich i japońskich, mające bezsprzecznie wpływ na kształtowanie się historii kultury materialnej Chin.

Niezależnie jednak od tak bogatej literatury i studiów nad koneserstwem sztuki, rzemiosła oraz osobliwości chińskich, pewne obszary nadal pozostały

nieporuszone. Aby je wypełnić podjęto się w niniejszej pracy rewizji i scalenia dotychczasowej wiedzy o temacie, dokonując również analizy i tłumaczenia odpowiednich fragmentów tekstów źródłowych traktujących o kolekcjonerstwie.

W trakcie pracy nad książką wykorzystano kilka metod ułatwiających szukanie, porządkowanie, badanie oraz analizę zbieranego materiału. Podstawową była metoda historyczna opierająca się na zbieraniu materiałów źródłowych, takich jak katalogi, zapiski, pamiętniki, wspomnienia z podróży etc. (jako pierwsze źródła) oraz współczesnych publikacji o chińskim kolekcjonerstwie (jako drugie źródła), poddaniu ich krytycznej analizie i zaprezentowaniu w formie pisemnej. Kolejne były metody: hermeneutyczna i socjologiczna, pomagające w interpretacji zapisanych tekstów, analizie ich treści, opisaniu możliwych znaczeń obiektów materialnych i przebadaniu wydarzeń religijnych i społecznych w związku z działaniami kolekcjonerskimi. W szerszym znaczeniu te dwie metody zostały również zastosowane do wyjaśnienia głównych cech specyficznych kolekcji, ich znaczenia i zawartości (rodzaj składników i różnice oraz podobieństwa między nimi), a także do opisania metod kolekcjonerskich. Czwarta z zastosowanych była metodą „śledczą“, opierającą się na zbieraniu materiału wizualnego zgromadzonego w muzeach, bibliotekach, galeriach, archiwach, Internecie, zaświadczających o istnieniu działalności kolekcjonerskiej w dawnych Chinach.

Podziękowania

Chciałam złożyć serdeczne podziękowania przede wszystkim Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu, któremu udało się stworzyć w Polsce istotny ośrodek badawczy zajmujący się studiami nad sztuką Dalekiego Wschodu. Bez Jego entuzjazmu i siły woli trudno byłoby mi w ogóle zająć się tematyką Chin i jej kulturą.

Wiele pomocy i życzliwości otrzymałam również w trakcie prowadzonych badań w Pekinie, jak i w Europie od mojej serdecznej koleżanki dr Wang Yi 王艺 z Chińskiej Akademii Nauk Społecznych. Jej konstruktywnej krytyce i zdrowemu rozsądkowi zawdzięczam nowe spojrzenie na wiele rzeczy i to nie tylko w sprawach naukowych, ale również prywatnych. Projekt ten zapewne nigdy by nie powstał gdyby nie finansowa pomoc ze strony Science and Technology Fellowship Programme to China – europejskiemu programowi, który pozwolił mi na dwuletni pobyt w Chinach, podczas którego mogłam nie tylko intensywnie studiować język chiński i odwiedzać najdalsze zakątki Kraju Środka, ale również poznawać wspaniałych ludzi, których mądrość, wiedza i poczucie humoru sprawiły, iż studiowanie sztuki i kultury Dalekiego Wschodu nabrało nowego wymiaru.

Gorące podziękowanie należą się także moim tajwańskim przyjaciółom, zwłaszcza zaś dr Lin Su-hsing 林素幸, inicjatorce Drugiej Międzynarodowej Konferencji Polskiej i Chińskiej Sztuki, zorganizowanej w grudniu 2014 w Tainan

na Tajwanie, dzięki której miałam możliwość zaprezentowania referatu o kolekcjonerskich upodobaniach Su Shi 苏轼 (1037–1101 n.e.).

Na koniec chciałabym wspomnieć niedawno zmarłego Profesora Marię Romana Sławińskiego, wybitnego sinologa, któremu zawdzięczam wiele cennych uwag na temat kultury chińskiej. Śmierć Profesora jest wielką stratą nie tylko dla środowiska sinologów, ale również polskich historyków sztuki zajmujących się Dalekim Wschodem. Mam jednak nadzieję, iż Jego praca na rzecz szerzenia w Polsce wiedzy o kulturze i sztuce Chin będzie miała swą kontynuację, a temat kolekcji, który tak gorąco poparł znajdzie zainteresowanie w szerszych kręgach polskich czytelników.

Początki kolekcjonerstwa w Chinach

Kolekcjonerstwo definiuje się zazwyczaj jako świadome zbieranie obiektów wewnętrznie ze sobą powiązanych. Kolekcjonerzy zazwyczaj zbierają przedmioty według określonych reguł lub w jakimś celu, którym może być dostarczanie przyjemności estetycznej, zdobywanie wiedzy historycznej, naukowej albo prestiżu¹. Nierzadko jednak kolekcjonerstwo wynika również z ludzkiej samotności, a także i ciekawości. Może być więc zarówno zajęciem hobbistycznym, jak i profesjonalnym. Niezależnie od przyczyn działalność kolekcjonerska łączy się z pewnymi instynktami, które wywołują u człowieka rządę posiadania, a w niektórych przypadkach nawet chęć panowania nad światem. Studiowanie kolekcjonerstwa daje nam nie tylko szansę odkrywania przyczyn, dla których ludzie interesują konkretne obiekty, ale dostarcza nam również możliwości zobaczenia makrokosmosu w jego mikro wersji.

Zazwyczaj kolekcjonowane przedmioty zostają pozbawione swojej użyteczności i stają się świadkami różnych wydarzeń i historii. Czasami jednak zidentyfikowanie kolekcji nie jest tak oczywiste. W różnych czasach i różnych miejscach potrzebę zbierania obiektów determinowały różne warunki i cele. Susan M. Pearce, w swym artykule „The urge to collect”², przywołuje różne definicje kolekcjonerstwa, włącznie z jedną z najstarszych, z 1932 roku, zaprezentowaną przez Waltera Nelsona Durosta, dla którego przedmiot kolekcji „posiada wartość głównie ze względu na relację, jaką niesie w stosunku do innego przedmiotu lub idei, czy też przedmiotów lub idei”, oraz że musi to być „jeden z serii, część całości, egzemplarz zbioru”. Taki rodzaj podejścia dotyczy jednak, jak Pearce uważa, specyficznych rodzajów kolekcji, „jak tych złożonych z motyli czy kart od papierosów, w których pojęcie serii jest dość klarowne, ale w rozbudowanej formie, w której kolejność w dużej mierze jest osobistym wytworem kolekcjonera, ów pomysł ma potencjalnie szerokie zastosowanie”³. Co więcej, jeśli mamy do czynienia z grupą przedmiotów zebranych w pewnych celach rytualnych, jak

¹ O teorii kolekcji jako fenomenu antropologicznego zob. POMIAN 2001.

² PEARCE 2003: 157–159.

³ PEARCE 2003: 157.

to było w przypadku starożytnych Chin, wówczas aktywność kolekcjonerska jest jeszcze trudniejsza do określenia.

Ziemia w Chinach skrywa rozmaitego rodzaju skarby, niegdyś zgromadzone w grobowcach czy podziemnych kryjówkach. Skarby te odzwierciedlają nie tylko rytualne potrzeby czasów, ale w określonych przypadkach prezentują także upodobania właściciela grobowca do działalności kolekcjonerskiej. Powinniśmy jednak pamiętać, iż dzisiejsze rozumienie kolekcjonerstwa jest inne od tego, jakie istniało w Chinach jakieś 5 do 2 tysięcy lat temu, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę starożytną filozofię życia – całkowicie podporządkowanego myśli o śmierci i życiu pozagrobowym. Współczesne kolekcjonerstwo zakłada, iż obiekty tworzące kolekcję powinny być zazwyczaj nieużyteczne, wewnątrznie związane, sklasyfikowane, subiektywnie widziane, świadomie wybrane i wyeksponowane⁴. A jak to się ma do starożytnego kolekcjonerstwa w Chinach? Czy możemy zastosować wobec niego te same reguły oceny i na ich podstawie jednoznacznie stwierdzić, czy jakaś grupa przedmiotów stanowiła kiedyś kolekcję, czy też nie? Z pewnością znajdziemy kilka cech wspólnych zarówno we współczesnym, jak i starożytnym podejściu do kolekcjonowania, chociażby takich jak: subiektywny gust właściciela, pragnienie posiadania czegoś ważnego, budowanie grup opartych na wewnątrznie powiązanych i celowo wyselekcjonowanych egzemplarzach oraz odpowiednie ich wyeksponowanie – tyle że w starożytnych Chinach kolekcjonowanie wiązano się przede wszystkim z działalnością rytualną, wyrastającą z przekonań religijnych, a w określonych przypadkach z przyczyn politycznych – posiadanie uświęconych obiektów zapewniało bowiem „Mandat Niebios”, a jednocześnie potwierdzało roszczenia do władzy⁵.

Ów polityczny cel osiągnięcia konkretnych przedmiotów dotyczył szczególnie tworzenia wczesnych królewskich kolekcji antyków, które traktowano, jak to Lothar Ledderose i Patricia Buckley Ebrey ujęli w swych istotnych tekstach na temat królewskich/cesarskich kolekcji sztuki w Chinach, jako „magiczne obiekty”, czy też pełne mocy skarby (*lingbao* 灵宝) gwarantujące prawowitość cesarskich rządów⁶. Dobrze znana opowieść o *Jiu Ding* 九鼎 „Dziewięciu Trójnożnych Kotłach” przekazywanych z pokolenia na pokolenie od czasów dynastii Xia 夏 (ok. 2070–1500 p.n.e.) do czasów dynastii Zhou 周 (1050–221 p.n.e.), i bezpowrotnie utraconych w okresie Qin 秦 (ok. 221–206 p.n.e.), jest często cytowanym przykładem ilustrującym wysiłki cesarzy, chcących zatrzymać cesarski skarb⁷.

⁴ PEARCE 2003: 159.

⁵ LEDDEROSE 1978–1979: 34.

⁶ LEDDEROSE 1978–1979: 33–35; EBREY 2008a: 15–16; 2008b: 471.

⁷ PINGQIU 2008: 35; FAIRBANK, 2006: il. 2, pokazuje detal estampażu, na którym widnieje wizerunek Pierwszego Cesarza dynastii Qin, usiłującego wydobyć brązowe naczynie z wody. Detal pochodzi z „opuszczonej kaplicy grobowej rodziny Wu”.

Oprócz trójnożnych kotłów, także inne rzeczy, takie jak wykresy czy diagramy, należały do królewskiego skarbcza. Według Lothara Ledderose były one „etykieta władcy” i dowodem na zawarty między Niebiosami a monarchą kontrakt. Z argumentacji autora możemy wydedukować, iż początki cesarskich kolekcji oparte były na przesłankach politycznych. To przekonanie podziela Patricia Ebrey, dostrzegająca również istotną wagę prywatnych kolekcji i bibliotek, które wraz z pałacowymi skarbami i cesarskimi kolekcjami pomyślnie wróżących rzeczy, miały taką samą wagę w tworzeniu późniejszych cesarskich kolekcji sztuki⁸. Kolekcje, których obiekty zostały wybrane przede wszystkim ze względu na swoją estetyczną wartość, zaczęły się kształtować w Chinach dopiero w IV wieku n.e., kiedy, jak to Ledderose argumentuje „ręcznie pisane utwory weszły w skład kolekcji pałacowych jako dzieła sztuki”⁹.

Joseph Alsop, w książce *History of Art Collecting*, doszedł do nieco innego stwierdzenia – autor datuje początki cesarskich kolekcji kaligrafii i malarstwa na około II wiek n.e., kiedy to władcy Wschodniej Dynastii Han już utworzyli „sekretne pawilony” w celu zbierania „obrazów i pism”¹⁰. Alsop wyróżnia „dwie ery” chińskiej sztuki – antyczną, która była „hieratyczna” i „ornamentalna”, oraz drugą – po założeniu imperium (późny III wiek p.n.e.) – która była zdecydowanie bardziej niezależna i dawała możliwość podziwiania dzieł malarstwa, kaligrafii i architektury, jak również żadów i porcelany, ze względu na ich estetyczne wartości, a nie religijny kontekst¹¹. Zmiana dokonująca się w sztuce miała również wielki wpływ na uznanie kolekcjonerstwa sztuki, które od tej pory stało się działalnością świecką, pozbawioną swego rytualnego znaczenia. Alsop napisał również, iż „starożytni Chińczycy byli na pewno żarliwymi zbieraczami skarbów”, ale „ani stare teksty, ani wyniki badań archeologicznych nie wskazują śladu kolekcjonowania sztuki przez starożytnych Chińczyków”¹². To stanowisko zostało oparte, w pewnym stopniu, na definicji kolekcjonowania sztuki, stworzonej przez autora, a która to definicja mówi:

Kolekcjonować oznacza zbierać obiekty należące do szczególnej kategorii, na jaką kolekcjoner ma ochotę; a kolekcjonowanie sztuki jest formą zbieractwa, którego kategorią są, ogólnie rzecz biorąc, dzieła sztuki¹³.

Znaczenie kategorii w kolekcjonowaniu sztuki w rzeczy samej wydaje się tutaj ogrywać kluczową rolę. W starożytnych Chinach to rytuał narzucał typ kate-

⁸ EBREY 2008b: 472.

⁹ LEDDEROSE 1978–1979: 35.

¹⁰ ALSOP 1982: 240–241. Zob. również ACKER 1979: 112–113.

¹¹ ALSOP 1982: 214, 216, 217–220.

¹² ALSOP 1982: 216.

¹³ ALSOP 1982: 83.

gorii przedmiotów, które miały być kolekcjonowane. Oznacza to, że kolekcjoner nie miał szansy stworzenia własnych kategorii „okazów”. Niewątpliwie był on (lub ona) wrażliwy na piękno zbieranych przedmiotów i świadomy faktów, iż były to rzeczy wyjątkowe, tym niemniej, jego (lub jej) percepcja w wielu przypadkach była ograniczona do granic sacrum. Niemniej jednak jeden przypadek z czasów dynastii Shang 商 (1600–1046) jest wyjątkiem od tej reguły, chodzi tu mianowicie o kolekcję żądów Pani Fu Hao 妇好 (zm. ok. 1200 p.n.e.), o której będzie jeszcze mowa w dalszej części pracy. Należy zatem wyraźnie powiedzieć, że nie sztuka, ale uświęcone skarby, czy też „magiczne” rytualne obiekty, odgrywały najważniejszą rolę w formowaniu się akumulacyjnych potrzeb w starożytnych królestwach Chin. Co więcej, w specyficznych przypadkach to surowy materiał sam w sobie i magiczne właściwości mu przypisane czyniły, iż tego rodzaju przedmioty stały się tak pożądane¹⁴. Początkowo dotyczyło to żądów, których ostateczną formę determinował „cel lub funkcja obiektu”¹⁵. Ich kształt bowiem i dekoracyjne motywy musiały spełniać warunki narzucone przez religię, aby w ten sposób wskazać pozycję ich właściciela. Przedmioty wykonane z żądów, brązowa broń, naczynia, narzędzia, dekoracje, instrumenty muzyczne, a następnie kości wróżebne z wrytymi na nich inskrypcjami, przedmioty ze złota, obiekty z laki, książki w formie bambusowych pasków, a także ubiory i rzeźby – wszystko to gromadzono w różnych czasach w okresie przeddynastycznym.

Najbardziej namacalnym dowodem tych kolekcjonerskich początków są przedmioty wydobyte z grobowców, podziemnych skrytek czy dołów. Odzwierciedlają one nie tylko duchowe i materialne potrzeby ich właścicieli, ale stanowią zbiory same w sobie. Tym niemniej, nie były to kolekcje przeznaczone dla żywego widza, ale raczej dla ducha, bóstwa czy innej trudno wytłumaczalnej istoty¹⁶. Jeden z uczonych, Wu Hung, sugeruje rozważenie chińskich grobowców jako miejsc wymagających ciągłej „produkcji sztuki”, a także jako miejsc tworzących „kompleksowy zespół różnych form sztuki”¹⁷. Te „podziemne kolekcje” – jak pozwałam sobie je nazwać – obejmują jednak przedmioty, które można postrzegać w różny sposób. Generalnie można je podzielić na dwie grupy: *mingqi* 明器 lub *guiqi* 鬼器 oraz *renqi* 人器¹⁸. *Mingqi* oznacza „duchowe przedmioty”, podczas gdy *guiqi* oznacza „instrumenty ducha” – oba rodzaje wykonywano szczególnie z przeznaczeniem na pochówek. *Renqi* z kolei oznacza „ludzkie naczynia” (ofiarnicze naczynia *jiqi* 祭器, zamieszkałe obiekty *shengqi* 生器 – wybrane z dobytku należącego

¹⁴ Joseph Alsop, w rozdziale zatytułowanym *Art for use* (Sztuka na użytek), dowodzi, iż „skarby zawsze były zbierane, po modzie – ale tylko przez wzgląd na ich surowce”. ALSOP 1982: 51.

¹⁵ RAWSON 2002: 16; PALUDAN 2007: 43.

¹⁶ POMIAN 2001: 36; WU 2010: 14.

¹⁷ WU 2010: 10.

¹⁸ WU 2010: 87–88.

do zmarłego, kiedy ten był jeszcze przy życiu, oraz obiekty codziennego użytku *yongqi* 用器), które, gdy już umieszczone je w grobowcu, traciły swoje użytkowe znaczenie na rzecz ofiarnych życzeń, nadających im nowy sens¹⁹. Niezależnie od różnic między tymi przedmiotami, powinny być zawsze postrzegane jako jedna złożona grupa, zgromadzona w wyniku rytualnych potrzeb, ale również odzwierciedlająca ziemskie upodobania właściciela grobowca.

Przyczyna, dla której zbierano wartościowe przedmioty w grobowcach, była niewątpliwie związana z wierzeniami w inne życie po śmierci, tym niemniej pojawia się pytanie, czy Chińczycy naprawdę wierzyli w możliwość przeniesienia materialnych obiektów do świata duchowego, który według ich wierzeń istniał po śmierci? Raczej mało prawdopodobne, ale mogli wierzyć w przeniesienie pewnego magicznego obrazu tychże przedmiotów, a ów obraz był dowodem ich ziemskich zasług i przepustką do niebios lub przyszłości – przyszłości, w której fizyczne obiekty byłyby jedynie „komunikacyjnym tunelem” z przeszłością.

Podziemne zbiory żądów²⁰

W erze Neolitu, kiedy Chiny składały się z różnych społeczności i kultur rozwijających się w różnych regionach geograficznych wzajemnie na siebie oddziałujących i wchodzących ze sobą w interakcję, napotykamy najwcześniejsze ekskluzywne „magiczne przedmioty” zbierane w grupy i składane do grobów²¹. Były to wyroby z żądów – wykonywane z kamienia cenionego jako klejnot symbolizujący doskonałość i czystość²². Pierwsze obiekty tego typu zostały odnalezione przez archeologów w regionie rozwoju kultury Xinglongwa 兴隆洼文化 (6000–5500 p.n.e.)²³ w regionie rzeki Liao 辽, choć zdecydowanie bardziej wyrefinowane przykłady – jakkolwiek w mniejszej liczbie – zostały odnalezione na

¹⁹ Wu Hung nazywa to „dobrowolnym wycofaniem z obiegu”. Zob.: Wu 2010: 9, 165.

²⁰ Niniejszy tekst pojawił się w języku angielskim w *Art of the Orient*. Zob. ŁAKOMSKA 2012a: 19–56.

²¹ Kwang-Chih Chang użył terminu „strefy interakcji”, aby zdefiniować nazwę „Chiny”. Zasugerował, iż od ok. 4000 p.n.e. mamy do czynienia z „chińską” strefą interakcji, gdyż od tego momentu szereg regionów ulegało połączeniu (w archeologicznym rozumieniu), wykazując rosnące do siebie podobieństwa. Przez „strefy” autor miał na myśli regiony Rzeki Żółtej zwanej „Centralną Równiną” i 6 innych, takich jak: Shaanxi, Henan i Shanxi tworzące grupę pierwszą; Shandong i kilka regionów w okolicznych prowincjach tworzące grupę drugą; Hubei i sąsiednie regiony – grupę trzecią; dolny brzeg Rzeki Jangcy – grupę czwartą; południowy region z Jeziołem Boyang i Deltą Rzeki Perły (Zhujiang Sanjiaozhou 珠江三角洲) – grupę piątą, i północny region, zwłaszcza wzdłuż Wielkiego Muru – grupę szóstą. Autor oparł tę klasyfikację na badaniach Su Bingqi i Yin Weizhang, opublikowanych w artykule: *Guanyu kaoguxue wenhua de quxi leixing wenti* 关于考古学文化的区系类型问题 w 1981 w *Wenwu* 文物. CHANG 1999: 58–59.

²² WILLIAMS 2006: 237.

²³ Daty rozwoju kultur i terenów badań archeologicznych oparte są na kompilacji Wang Renxianga, pt. *Selected Sites*. ALLAN 2005: 295–307.

terenie rozwoju kultury Hongshan 红山文化 (4000 p.n.e.) w miejscach badań archeologicznych: Niuheliang 牛河梁 i Dongshanzui 东山嘴 w prowincji Liaoning 辽宁, a także na terenie rozwoju kultury Songze 崧泽 (3900–3300 p.n.e.) niedaleko Szanghaju (il. 1)²⁴. Najczęściej znajdowane w tych miejscach żady prezentują formy zwiniętego świnio-smoka, podkowy, pałeczki/różdżki, haczykowatej chmury, bransolety oraz dysku *bi* 璧, łuku *huang* 璜, okrągłych wisiorków *jue* 玦, rzadziej żółwi czy ptaków z rozpostartymi skrzydłami²⁵. Wszystkie te formy miały symboliczne znaczenie i wskazywały na wysoki status ich właścicieli. Większość żadów z kręgu kultury Hongshan należała do kategorii osobistych ornamentów, chociaż znajdowały się tam również obiekty o charakterze rytualnym, które wydaje się, iż traktowano jako święte i obdarzone nadprzyrodzoną mocą, umożliwiającą kontakt z niebiańskim światem. Nie bez przyczyny wielka gliniana statua bogini ze świątyni w Niuheliang ma błękitne jadeitowe oczy²⁶. Wiara w magiczną moc żadów wynikała nie tylko z faktu ich szczególnego piękna, ale również ze względu na znaczenie, jakie przypisano tej twardej, niekrystalicznej, przeświecającej skale, formowanej przez tysiące lat wewnątrz gór. Żady były odzwierciedleniem samej natury, a nawet całego wszechświata.

Wiara w moc żadów zadziwiająco szybko ulegała rozprzestrzenieniu. Działo się tak najprawdopodobniej ze względu na rosnący status szamanów, którzy ok. 3000 p.n.e. coraz bardziej stawali się politycznymi liderami (wybieranymi przez plemiennych przywódców w ramach systemu *shangran* 禅让), kontrolującymi środki komunikacji z Niebiosami²⁷. Posiadanie rytualnych żadów stawało się przywilejem, a ograniczona możliwość ich nabycia podwyższała tylko ich wartość. Wśród wyłaniających się stanów jedynie niektóre grupy przywódców mogły pozwolić sobie na zbieranie żadów zarówno w celach rytualnych, jak i demonstracyjnych. Coraz częściej żady zaczęły pojawiać się jako symbol bogactwa. Świetnie to ilustrują bogate, zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym, zbiory żadów umieszczone w grobowcach na terenie rozwoju kultur Lingjiatan 凌家滩 (5000–3000 p.n.e., prowincja Anhui 安徽) i Liangzhu 良渚 (3200–2200 p.n.e., południowa prowincja Jiangsu 江苏 i północna prowincja Zhejiang 浙江) (il. 2). W obrębie rozwoju innych kultur, takich jak Longshan 龍山 (3000–2000 p.n.e., prowincje Shandong 山东 i Shanxi 山西) (il. 3) czy Shijiahe 石家河 (2400 p.n.e., prowincja Hubei 湖北) (il. 4), również gromadzono żady,

²⁴ YANG 1999: 80–81.

²⁵ Różne formy żadów, takie jak ptaki, świnio-smoki, dyski *bi*, smoki, figurki, łuki, podkowy, żółwie, muchy, jedwabniki etc., są zaprezentowane w: MINGJIAN 2004. Zob. również: LIAONING 2004: 34–43, 49–53, 58–63, 68–75; YANG 1999: 82–94; ZHANG 2005: 65–66, 81–83.

²⁶ GUO 2004. 1: 149–150; ZHANG 2005: 80–81.

²⁷ System *shangran* zakładał abdykację władców i wybór ich następców; taki system trwał do późnego okresu Longshan. CHANG 2005: 130; LU, YAN 2005: 142.