

IZABELA DZIOBA
(Warszawa)

Oswojenie inności i określenie tożsamości
Funkcjonowanie motywów sinizujących w osiemnastowiecznej Anglii*

W cennej i dotychczas najbardziej kompleksowo ujmującej problem zetknięcia kultury chińskiej i zachodnioeuropejskiej pracy *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, Hugh Honour śledzi kontakty między Europą a Chinami, sięgając czasów Imperium Romanum, a kończąc na schyłku XIX stulecia¹. W oparciu o teksty źródłowe Honour szkicuje budowaną przez wieki, a zniszczoną dopiero u schyłku XVIII stulecia, obecną w świadomości Europejczyków wizję cudownej krainy Cathay. Podejmując problem wpływu sztuki Chin na rzemiosło artystyczne i architekturę Europy, koncentruje się głównie na sztuce doby XVII i XVIII wieku, gdy wpływy te były najbardziej widoczne. Przedstawiając ogromny materiał fakto-graficzny i ikonograficzny, Honour mało miejsca poświęca jego interpretacji oraz analizie społecznych mechanizmów warunkujących inkorporowanie obcego dziedzictwa w obręb własnej kultury. Obecność motywów sinizujących² w kulturze i sztuce XVIII-wiecznej Anglii – problem, który podejmuję w poniższej pracy –

* Artykuł nagrodzony w II Konkursie Zarządu Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuk na prace naukowe studentów uczelni warszawskich z dziedziny historii sztuki w 2002 roku.

¹ H. Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, London 1973.

² Terminu „motyw sinizujący” używam zamiennie z terminem „motyw chiński” dla określenia każdego motywu pochodzącego ze sztuki Chin, a terminu „styl *chinoiserie*” („*chinoiserie*”) dla określenia stylu (przedmiotu) będącego europejską interpretacją motywów chińskich. Termin „motyw sinizujący” jest neologizmem bliskim angielskiemu terminowi „sinicization”: „In the sphere of popular customs and usage an extremely important mark of »sinicization« was the use of chopsticks for eating”; G. F. Hudson, *Conclusion*, w: R. Dawson (ed.), *The Legacy of China*, London 1971, s. 342. „Motyw sinizujący” rozumiem jako motyw nawiązujący do sztuki chińskiej, *chinoiserie* zaś jako styl/przedmiot hołdujący europejskim wyobrażeniom na temat sztuki Chin. G. F. Hudson w konkluzji zbioru esejów *The Legacy of China*, napisał odnośnie do

oraz ich szczególną popularność w latach trzydziestych i czterdziestych, Honour ujmuje w aspekcie zmieniającej się falami mody. Triumfujący styl *chinoiserie* traktuje jako jeden z wielu możliwych kostiumów, który można nałożyć na klasyczny szkielek budowli i dobrze znaną, europejską formę naczynia³.

Nie można z pewnością stylizowanym na chińskie architektonicznym struktorem ogrodowym, tzw. *fabriques*, lakowanym meblom czy porcelanie odmówić miana bycia *à la mode*. Myślę jednak, że nie może być ono jedynym, jakim określa się *chinoiserie*. Ogromna popularność motywów sinizujących nie leży w chwilowym tylko zauroczeniu i frywolnej lekkości pozwalającej dostosować je do zalewającej jednocześnie Europę fali rokoka⁴. W entuzjastycznym podkreślaniu wprowadzanego przez *chinoiserie* urozmaicenia i wywołanej gorączki na egzotykę, giną protesty i krytyczne opinie dotyczące sztuki Chin, które świadczą o zróżnicowanym na poziomie różnych grup podejściu do obcego dziedzictwa⁵. Zaciera się też obraz odbiorcy osadzonego w konkretnych realiach i świadomie wybierającego w wachlarzu możliwości. Już dla współczesnych *chinoiserie* przestało być tylko tym, co modne. Kraj Środka i jego spuścizna skojarzone zostały z nową kreacją ogrodu i stylem *picturesque*⁶, stały się przynoszącym zyski towarem i przedmiotem paranaukowych rozważań⁷.

chinoiserie: „there were three categories of objects to which the term is applicable as a symptom of eighteenth century European taste – first, genuine Chinese products made in the first place for the Chinese home market but bought in China by European merchants; second, European imitation of Chinese designs – of which »willow – pattern china« is a good example; and third, »Chinese export art« or goods produced in China, mostly in Canton, specially for the European market, often on commission from European trading companies, or even from private individuals who sent their instructions to China through merchants making the journey there. Only objects in the first category displayed to Europeans the genuine qualities of Chinese art (...) European imitations of Chinese work necessarily transformed the spirit of their originals and Chinese work, done specially for European market hardly less so, since the producer was catering (...) for western conception of things Chinese”; G. F. Hudson, *Conclusion*, wyd. cyt., s. 349. Odmienność percepcji i oceny *chinoiserie* i obiektów pochodzących bezpośrednio z Chin wymaga podkreślenia i pojęciowego zróżnicowania. Jako motyw sinizujący postrzegam np. zadarty dach budowli, który może być inkorporowany w obręb przedstawienia *chinoiserie*.

³ W podobny sposób ujmuje *chinoiserie* m.in. Worsley. G. Worsley, *Classical Architecture in Britain. The heroic age*, London 1995, s. 198–221.

⁴ R. Dawson, dz. cyt., s. 350–352. Problem relacji między rokoko a *chinoiserie* podejmuje też: G. Worsley, dz. cyt., s. 198–221.

⁵ Dowodem zróżnicowanego podejścia do chińszczyzny jest choćby zebrany przez Honour materiał faktograficzny; zob. H. Honour, dz. cyt.

⁶ D. Watkin, *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London 1982, s. 31–44. Na temat *picturesque* patrz też: Ch. Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London 1927; D. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, New Jersey 1978; A. Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition 1740–1860*, rozdział II: „The Picturesque Decade”, Berkeley–Los Angeles–London 1986; J. S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, rozdział 9: „The Picturesque”, London 1990; S. Copley, P. Gartside, *The Politics of the Picturesque: literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge 1994.

⁷ Dla przykładu: J. Webb, *Essay Endeavouring a Probability That the Language of The Em-*

Bazując na przedstawionym przez Honoura materiale faktograficznym oraz spostrzeżeniach Johna Rykwerta⁸ i Kathleen Wilson⁹ spróbuję naszkicować sposób postrzegania chińszczyzny przez arystokrację, mieszczaństwo i intelektualistów. Spróbuję przyjrzeć się mechanizmowi, który – moim zdaniem – umożliwił zaistnienie *chinoiserie* w świadomości i kulturze materialnej Anglików. Adaptacja motywów chińskich w obręb domów i przedmiotów codziennego użytku, miała – jak sądzę – związek przede wszystkim z oswojeniem inności, a dopiero później z mniej lub bardziej świadomie przejmowaną modą. Oswojone *chinoiserie* i konstrukcja pochodzącego z odległego lądu Chińczyka jako innego, wciągały Anglika w dyskurs, pozwalający na określenie i potwierdzenie jego własnej tożsamości.

Obraz Chin jako bajecznej krainy Cathay, krainy mądrych rządów, wyrafinowanych obyczajów i kurtuazji ma swe korzenie w na wpół baśniowych opowieściach Marco Polo¹⁰. Pielęgnowana przez stulecia wizja, wzbogacona o relacje żeglarzy i kupców, relacje, które daleki ląd uczyniły jeszcze bardziej nieznanym i owianym egzotyką oraz innością, stanowiła rdzeń także osiemnastowiecznego wyobrażenia o kraju rządzonym przez Syna Niebios. Pojawiające się już w drugiej połowie XVII wieku relacje misjonarzy i dobijających do brzegów Chin przedstawicieli Kompanii Wschodnioindyjskich, przywiezione na dwór Jerzego I sztychy, ukazujące widok pałacu i ogrodów w Jehol¹¹, dostarczały bardziej wiarygodnych informacji o geografii, obyczajach i sztuce Chińczyków. Relacje Nieuhoffa, du Halde czy Attireta z jednej strony potwierdzały obraz Chin jako usianej strzelistymi pagodami Arkadii, z drugiej strony przedstawiały Chiny jako kraj zamieszkały przez konkretny lud, który wykształcił odpowiedni dla swego stylu życia typ architektury, właściwy swej estetyce styl malarstwa i nieznane Europie ideogramowe pismo¹². Do ciągle bajkowej wizji Chin XVIII wiek wniósł niewiele nowego. Z podróży opowiadań uczynił jednak gorący temat, królujący w modnych salo-

pire of China Is the Primitive Language, London 1688; T. Needham, *De Inscriptiōne quadam Aegyptiaca Taurini Inventia*, London 1761.

⁸ Zob. J. Rykwert, *The First Moderns. The Architects of XVIIIth century*, London 1983, s. 55–75.

⁹ Zob. K. Wilson, *The Good, the Bad and the Impotent: Imperialism and the politics of Identity in Georgian England*, w: J. Brewer, A. Bermingham (eds.), *The Culture of Consumption in Early Modern Europe*, London 1995, s. 237–262; tenże, *Citizenship, Empire, and Modernity in the English Provinces, c. 1720–1790*, „Eighteenth Century Studies”, vol. 29, nr 1, 1995, s. 69–96.

¹⁰ Zob. H. Honour, dz. cyt., s. 5–30.

¹¹ Zob. tamże, s. 146.

¹² Zob. J. Nieuhoff, *Embassy to The Grand Tartar Cham*, London 1669; J. B. du Halde, *Description Geographique, Historique, Chronologique et Phisique de l' Empire de la Chine*, London 1738; J. Attiret, *Lettres Edifiantes et Curieuses...*, London 1752.

nach. Podjął też i rozwinął te wartości, które doceniać zaczęła Europa u progu Oświecenia¹³. Założona wiek wcześniej, dbająca o kontakty handlowe Angielska Kompania Wschodnioindyjska, a także rozwój rodzimej produkcji przedmiotów w stylu chińskim, uczyniły zarówno odległą krainę, jak i kojarzone z nią dobra materialne, dostępnymi nie tylko dla najbogatszych, ale także i dla niższych warstw społecznych.

Dla wielu przedstawicieli angielskiej *gentry* było *chinoiserie* wyznacznikiem elegancji, wyrafinowania i luksusu. Wiele ówczesnych, cieszących się poczytnością poematów o smaku, ujmowało *chinoiserie* jako wyraz właściwego gustu¹⁴. Posiadanie chińskiego pokoju, lakowanych mebli i kolekcji porcelany należało do dobrego tonu. W rozprzestrzenieniu mody na *chinoiserie* wśród angielskiej arystokracji należy zwrócić uwagę na ogromną rolę kobiet, dzięki którym trafiły one do serca angielskiego domu¹⁵. Kolorowa laka i przejrzysta porcelana silnie odwoływały się do egzotyki lotosowego łądu i kojarzonej z kobiecością lekkości oraz dekoracyjnej zawilgości rokoka. Sceptycznie nastawieni do orientalnej mody literaci widzieli w chińszczyźnie czynnik wywołujący w kobietach zazdrość i niepokromioną żądzę posiadania, wyciągającą z kieszeni ich mężów ogromne sumy pieniędzy¹⁶.

Skupieni wokół Royal Society intelektualiści oraz filozofowie widzieli w Chinach i ich spuściznie obiekt godny naukowych rozważań. Znane z wymienionych wyżej przekazów tradycje i osiągnięcia Chińczyków oraz dokonane przez jezuitów tłumaczenia pism Konfucjusza inkorporowane były w obręb akademickich dysput. „Cesarstwo Chin stało się w naszych czasach przedmiotem specjalnej uwagi i szczególnych badań” – pisał w 1776 roku J. Grimm¹⁷. Ponad sto lat wcześniej John Webb dowodził, że chiński jest językiem, którym posługiwano się przed potopem¹⁸. Na fali toczących się w Royal Society poszukiwań najstarszej cywilizacji i pierwotnego, panującego przed zburzeniem wieży Babel języka wyrosła publikacja T. Needhama, w której autor utrzymuje, że Chińczycy przejęli od Egipcjan hieroglificzne formy pisma¹⁹. Henry Home włączył architekturę Chin w obręb

¹³ Patrz przyp. 7.

¹⁴ „...quite sick of Rome and Greece/ We fetch our models from the wise Chinese/ European artists are cool and chaste/ For the Mand'rin is the only man of taste”; J. Cawthorn, *Of Taste*, London 1756; cyt. za: H. Honour, dz. cyt., s. 125.

¹⁵ Zob. B. Kowaleski-Wallace, *Woman, china and the consumer culture in XVIIIth century England*, „Eighteenth Century Studies”, vol. 29, 1996, s. 151–168; patrz też: tejsze, *Consuming Subjects: Women, Shopping, and Business in the Eighteenth Century*, New York 1996.

¹⁶ Zob. J. Addison, *The Lover*, London 1714.

¹⁷ Zob. H. Honour, dz. cyt., s. 22.

¹⁸ Zob. J. Webb, dz. cyt.

¹⁹ Zob. T. Needham, dz. cyt.

poszukiwań pierwotnej budowli oraz prób określenia mechanizmów rządzących rozwojem cywilizacji²⁰. W tym samym nurcie wyrafinowanego, archeologicznego spojrzenia na architekturę Kraju Środka lokuje się publikacja Williama Chambersa. Wydane w 1757 roku, aby „położyć kres wszelkim frywolnościom pojawiającym się obecnie pod nazwą chińskie”, *Designs of Chinese Buildings*²¹ zostały uznane przez *The Gentleman's Magazine* za najbardziej akuratywny przekaz o architekturze Chin²².

Podczas gdy dla wyższych klas orientalizujące tapety, meble i porcelana były wyrazem luksusu, dla niższych warstw były swego rodzaju „rewolucją w zastawie stołowej i wystroju wnętrza”²³. Podczas gdy arystokracja porcelaną kolekcjonowała, a jej posiadanie łączyła z leżącą w dobrym tonie koniecznością, cieszący się z chińskich zestawów przedstawiciele klasy średniej i mieszczaństwa dawali wyraz swoim aspiracjom w stronę elegancji i wyrafinowania. Posiadanie modnych, cennych orientaliów pozornie podnosiło ich społeczny i towarzyski status. Moda na *chinoiserie* i przedmioty pochodzące bezpośrednio z Dalekiego Wschodu miała ogromny wpływ na sytuację ekonomiczną kraju, a co za tym idzie także na pozycję i nastroje panujące wśród mieszczaństwa i kupiectwa²⁴. Z jednej strony zapotrzebowanie na wyroby *à la mode de la Chine* nakazywało otwieranie rodzimych manufaktur i stwarzało nowe miejsca pracy; z drugiej – ogromne ładunki chińskiej porcelany i indyjskich chintzes, czyli ozdobnych tkanin do obijania ścian, docierające na początku XVIII wieku do Anglii, zalewały rynek i paraliżowały miejscową produkcję. Wielu pomniejszych producentów traciło swe wytwórnie, a znajdujący tam zatrudnienie przedstawiciele niższych warstw stawali się bezrobotnymi. Sytuacja ta diametralnie zmieniała ich warunki materialne i wywoływała ksenofobiczne nastroje oraz sprzeciw wobec tego, co egzotyczne. Orientalia zaczęto postrzegać jako potencjalne zagrożenie. Źródła historyczne podają informacje o silnych protestach i zamieszkach wywołanych przez tkaczy ze Spitafields, którzy w 1719 roku z wściekłością przebiegali ulicami miasta i oblewali kwasem solnym ubrane w orientalne tkaniny damy. O sile sprzeciwu świadczyć mogą wy-

²⁰ Zob. H. Home, *Sketches of The History of Man*, London 1774.

²¹ Zob. W. Chambers, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils. Engraved by The Best Hands, From The Originals Drawn In China By Mr. Chambers, Architect, Member of The Imperial Academy of Arts at Florence to Which is Annexed a Description of Their Temples, Houses, Gardens, &c.*, London 1757. Na temat publikacji W. Chambersa patrz: J. Archer, *The Literature of British Domestic Architecture 1715–1842*, Cambridge–Massachusetts–London 1985, s. 262–264; J. Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd I. Bern 1974–75.

²² Zob. J. Harris, *Sir William Chambers: Knight of The Polar Star*, London 1970, s. 144–153.

²³ B. Kowaleski-Wallace, dz. cyt., s. 155.

²⁴ Zob. H. Honour, dz. cyt., s. 82–84.

dawane akty parlamentarne zakazujące noszenia, a nawet używania do dekoracji domu chintzes i bawelnianych tekstyliów. Jeszcze w latach trzydziestych, latach triumfu *chinoiserie*, chińskie hafty i indyjskie tapety mogły być sprowadzane do Anglii tylko nielegalnie.

Niemal wszystko, co związane z odległą krainą Cathay, było przez Anglików odbierane jako unikalne, a przede wszystkim odmienne od tego, co powszechne w najbliższym otoczeniu²⁵. Autor niezwykle popularnej w końcu XVII i XVIII wieku sztuki *Fairy Queen* umieszcza akcję w ogrodach dalekich Chin, gdzie „architektura, drzewa, ptaki i zwierzęta są całkiem inne od tych, które można spotkać w naszej części świata”²⁶. Modna dama, bohaterka *The Citizen of the World* Oliviera Goldsmitha, jest oczarowana niezwykłością rysów i egzotyczną szerokością czoła odwiedzającego ją Lien Chi Altangi. W całej posturze przybysza z Chin dostrzega „an unusual share of somethingness”²⁷. Pochodzące z odległego łądu nieznanne przedmioty z natury rzeczy postrzegane były jako dziwne i inne. Dzięki swej oryginalności i walorom estetycznym trafiły do smaku odbiorców i stały się obiektami pożądania. Jednakże, aby stać się częścią kultury materialnej Anglików, nie mogły pozostać nieznanymi; musiały przejść pewne modyfikacje. Aby *chinoiserie* mogło zatriumfować, porcelana, laka i znane z oryginalnych wyrobów dekoracje nie mogły być otoczone mgłą tajemnicy. Kojarzona z nimi inność musiała zostać oswojona.

Porcelanę ceniono przede wszystkim za to, że wykonana była z nieznanego w Europie materiału²⁸. Traktowana jako *lusus naturae* znajdowała swe miejsce na półkach Kunstammer obok strusich jaj, egzotycznych muszli i innych kuriozów. W początkach XVIII wieku przeniesiona została w obręb każdego niemal angielskiego domu. Pochodzące bezpośrednio z Dalekiego Wschodu wazy, miseczki i dzbany rzadko zachowywane były w oryginalnej formie. Zanim trafiły do kolekcji, opatrywane były srebrnymi podstawkami, uszkami i pokrywkami. To, co nieznanne, umieszczane było w swojskich, europejskich ramach. Metalowe uchwyty nie tylko chroniły drogocenne przedmioty, nie tylko podwyższały

²⁵ Załączki konstrukcji kultury Chin jako innej obecne już w opisie Marco Polo i Johna Mandeville: H. Honour, dz. cyt., s. 8–15. O wżycie Marco Polo w Chinach patrz też: J. Larner, *Marco Polo and the Discovery of the World*, New Haven and London 1999; F. Wood, *Did Marco Polo go to China?*, London 1995. O relacji J. Mandeville: J. Mandeville, *The Travels*, tłum. C. W. R. D. Moseley, Harmondsworth 1983; I. M. Higgins, *Writing East: the Travels of Sir John Mandeville*, Philadelphia 1997.

²⁶ H. Honour, dz. cyt., s. 126.

²⁷ Tamże, s. 131.

²⁸ Zob. O. Impey, *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, New York 1977, s. 53. O wpływach chińskich w europejskim rzemiośle artystycznym patrz też: M. Jarry, *Chinoiserie. Chinese Influence on European Decorative Art 17th and 18th Centuries*, New York 1981.

ich wartość, ale przede wszystkim niwelowały enigmatyczność. Nadawały im nowy, funkcjonalny kształt, dzięki któremu mogły zostać dostosowane do potrzeb i oczekiwań konsumentów. Podejmowane przez stulecia próby opracowania składu porcelany w XVIII wieku osiągnęły swój finał. W trzydzieści pięć lat po założeniu pierwszej europejskiej wytwórni w Miśni, w Kornwalii odkryto złoża glinki kaolinowej. W tym samym 1745 roku założono manufakturę w Chelsea²⁹. Niedługo później zaopatrujące rynek faktorie powstały w Bow, Derby i Worcester. W czasopiśmie pojawiły się materiały promujące wyroby Wedgwooda. Porcelana przestała być wyłącznie chińską. To, co było w niej odległe i nieznanne, zostało odkryte.

Podobnie jak porcelana, tak i czarująca blaskiem i bogactwem kolorów laka przestała być tajemnicą. Już w 1688 roku John Stalker i George Parker opublikowali w Londynie *The Treatise of Jappaning and Furnishing*, podając skład materiału i metody pracy lakierników³⁰. Wiek XVIII przyniósł wiele podobnych podręczników, a samo lakowanie postrzegane było jako zajęcie właściwe dla kobiet i dobrze ułożonych panien³¹.

Wśród dekoracji parawanów i ściennych tapiserii bardzo chętnie umieszczano *singerie* – motyw bawiących się małpek, ikonograficznie wywodzony z buddyjskiego przedstawienia boga Wisznu w krainie demonów³². Kojarzone od końca XVII wieku z Chinami zwierzęta przedstawiano jako ubrane, co nigdy nie miało miejsca w oryginalnych chińskich wyobrażeniach. Tym razem to europejskie stroje otaczały egzotykę aurą udomowienia.

Opisywany we wspomnieniach podróżników niezwykle napój, sporządzany z *herbe cha*, przyniósł Chiny do serca każdego angielskiego domu. Herbata stała się narodowym napojem Anglików i tematem traktatów odkrywających jej właściwości³³. Stopniowo poznawana, z rzadkiego jeszcze w połowie XVII wieku rarytasu stała się powszechnie dostępnym towarem nabywanym w herbacianych sklepach. Po założeniu plantacji w Assam i na Cejlonie przestała być kojarzona tylko z Chinami. Herbata w naturalny sposób wtopiła się w angielską codzienność, a scenki

²⁹ Zob. B. Kowaleski-Wallace, dz. cyt., s. 151–165.

³⁰ H. Honour, dz. cyt., s. 76.

³¹ Zob. tamże, s. 137. Problem łączenia mody na *chinoiserie* z kobiecością wymaga dalszych badań, które wykraczają poza tematykę tej pracy. Przytoczone przez Honour tytuły traktatów zdają się świadczyć o wkraczaniu chińszczyzny w dyskurs płci. Problem sugeruje też G. Worsley, dz. cyt., s. 198–221, pisząc o urządzaniu pokoi kobiet głównie *à la mode de la Chine*, i B. Kowaleski-Wallace, dz. cyt., ujmując w aspekcie gender problem popularności porcelany.

³² Najwcześniejsze znane angielskie *singerie* – dekoracja Andiena de Clermont w Bray, Berkshire, 1738. G. Worsley, dz. cyt., s. 210.

³³ J. Chanterlain, *The manner of making Coffe, Tea and Chocolate with their virtues*, London 1685 i S. Mason, *The Good and Bad Effects of Tea Considered*, London 1701.

przedstawiające uprawę stały się popularnym motywem zdobiącym puszki służące jej przechowywaniu³⁴.

Myszę, że jako oswojenie inności można traktować także podejmowane już w końcu XVII wieku próby porównywania architektury Chin i antyku. Zestawienia zmierzające jednoznacznie do odnalezienia wspólnego mianownika dokonał w *Designs...* William Chambers, podsumowując niejako boom na sinizujące *fabriques*³⁵. „Zarówno w architekturze antycznej, jak i chińskiej, zasadnicza struktura każdej kompozycji skłania się w stronę form piramidalnych. Zarówno w Chinach, jak i w architekturze antyku, kolumny stoją na bazie i zwężają się ku górze [...], a rozplanowanie chińskiego *ting* nie różni się zbytnio od kompozycji greckiego perypterosu” – pisał³⁶. Stawianie architektury Chin obok architektury antyku, stanowiącej bazę dominującego wówczas klasycznego smaku, wydaje się być także próbą jej uzasadnienia oraz usprawiedliwienia obecności ażurowych pawilonów i strzelistych pagód w asortymencie ogrodowych struktur. Bardzo silnie podkreślane podobieństwa konstrukcyjne mają świadczyć o możliwościach dostosowania budownictwa odległego Kraju Środka do angielskiego nieba, a także spod obcych Europie zadartych daszków ozdobionych smokami na kuli wydobyć dobrze znane europejskiemu architektowi elementy – bazy, kolumny, pilastry.

To, co na przestrzeni stuleci Anglicy oswoili, pozbawili enigmatyczności, a w ostatecznym efekcie uczynili takim, jakim według ich wyobrażenia być powinno, stało się nieodłączną częścią ich kultury i obyczajowości. Szlachetne i cenne, obdarzone niezwykle walorami estetycznymi przedmioty oraz kontekst historyczny, obyczajowy i geograficzny Chin (ciągle wyimaginowany), stanowiący oprawę sztuk teatralnych i moralizatorskich opowieści z tam *The Spectator*, posłużył Anglikom do budowania i potwierdzania ich własnej tożsamości. Poprzez obecne w większości angielskich domów przedmioty *à la mode de la Chine*, a w opozycji do teatralnego obrazu Chińczyków, Anglicy definiowali siebie jako modnych i wyrafinowanych, cywilizowanych i dobrze ułożonych, silnych, zdobywających i stojących ponad tymi, których skolonizowali. Podmiotowość właścicieli uprawomocniała status tego, co posiadali, a posiadane *chinoiserie* w obopólnym dialogu ową podmiotowość potwierdzało.

³⁴ Myszę, że scenki przedstawiające kultywację herbaty przybliżyły Anglikom tajemniczy *herbe cha*. Sposób wyobrażenia roślin, daleki od egzotyki, pozwalał postrzegać herbatę jako coś znanego. Uważam, że ze względu na sposób ukazania Chińczyków – krępych, pochylonych, zawsze przy pracy, mniejszych od roślin – mogły być włączone w dyskurs subordynacji ras i mniejszości. Problem ten wymaga dalszych badań, które nie wchodzą w zakres tematyczny tej pracy.

³⁵ Zob. O. Impey, dz. cyt., s. 143–159.

³⁶ Cyt. za: O. Impey, dz. cyt., s. 143.

Połykujące w marmurach palladiańskich willi lakowane meble, eksponowana na półkach i włączona w rytuał picia herbaty porcelana oraz sinizujące *fabriques* w pobliskim ogrodzie przypisywały swoim właścicielom cechy w świadomości społeczeństwa łączone z arystokracją. Przedmioty kojarzone z wysoką ceną i luksusem prezentowały ich jako zamożnych i wyrafinowanych. Wiele ówczesnych poematów na temat poczucia gustu ujmowało *chinoiserie* jako wyraz dobrego smaku. Królujące na rynku wzorniki Halfpenny'ego, Langleya czy Salmona, jak piszą w przedmowach sami projektanci, wychodziły naprzeciw oczekiwaniom gentlemanów³⁷. Idea włączania w obręb projektów elementów kojarzonych z architekturą Chin pochodziła od wydawców zorientowanych w smaku i zapotrzebowaniach klientów. Arystokracja hołdująca modzie, którą sama stymulowała, pośrednio kreowała i utrzymywała w obiegu poprzez posiadanie rzeczy modnych, konstruowała siebie jako skłaniającą się w stronę właściwego smaku – smaku, którego istotnym składnikiem była chińszczyzna.

Każdy urządzony *à la mode* dom mówił nie tylko o wytworności i statusie społecznym właściciela. Cała posiadłość była także namacalnym symbolem jego często zaledwie lokalnej władzy³⁸. Była też symbolem głęboko zakorzenionej w świadomości władzy wyimaginowanej – była własnością konstruowanego głównie przez prasę kolonizatora i podróżnika panującego nad światem, a jednocześnie przynależącego do konkretnego narodu³⁹. Każdy, kogo stać było na zakup periodyków, mógł na bieżąco śledzić kierunek polityki i brytyjskiej ekspansji kolonialnej⁴⁰. Obok wojskowych sukcesów za Atlantykiem, kolonialnych zdobyczy okresu Wojny Siedmioletniej, informacji o nowo powstających kantonskich manufakturach podawano wiadomości o czerpanych z kolonii zyskach i wzrastających zasobach finansowych państwa. Obok unaoczniających rozległość imperium map prasa zamieszczała ogłoszenia o sprzedaży pochodzących z kolonialnego rynku towarów, z których wiele, aby wymienić choćby jedwab, kość słoniową czy tabakę, było w XVIII wieku rarytasem. Każdy umiejący czytać Anglik uczestniczył w polityce kolonialnej kraju i był świadkiem jego ekspansji. Z pewnością utożsamiał się z tym, który podbija, zdobywa i subordynuje to, co odległe. Każdy też swoją posiadłość traktował jako niewielkie imperium. Imperium, w którym zamykał całość odkrywanego świata. Punkty widokowe rozległych ogrodów znaczyły miniaturowe antyczne świątynie oraz pawilony w chińskim, indyjskim czy

³⁷ Zob. E. Harris, *British Architectural Books and Writers 1556-1785*, Cambridge 1991, s. 32-38. Na temat wzorników proponujących projekty struktur sinizujących patrz też: J. Archer, dz. cyt., *passim*; J. Dobai, dz. cyt., *passim*.

³⁸ Zob. J. Brewer, *The Pleasures of the Imagination*, London 1997, s. 630.

³⁹ Zob. K. Wilson, *Citizenship, Empire, and Modernity...*, s. 84-85.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 72-73.

perskim stylu. Mury palladiańskich willi kryły urządzone w orientalnym guście pokoje, a w żadnym modnym, szanującym się domu nie mogło zabraknąć pokoju chińskiego⁴¹. Posiadłość osiemnastowiecznego Anglika była swoistą małą kolonialną mapą, a jego dom mieścił w sobie całe bogactwo świata. Chiny (mimo iż ciągle odległe, terytorialnie i politycznie niezależne od Anglii) oraz *chinoiserie* wciągnięte zostały w dyskurs kolonializmu i poprzez swą obecność utwierdzały obraz Anglika – podejmującego *Grand Tour* kosmopolity i mającego udział w zdobyczach kraju członka rozległego imperium. Porcelana (której sama nazwa *china* budzi skojarzenia ze szlakami handlowymi świata), indyjskie tapety i sprowadzane z Azji używki były namacalnym dowodem czerpania z rozległych zasobów podbijanego świata, dowodem potwierdzającym wizerunek Anglika jako kolonizatora, zdobywcy i posiadacza.

Z pozycji kolonizatorów patrzyli Anglicy na zamieszkujące ich kraj mniejszości. Ograniczeni w prawach, w większości zatrudnieni w charakterze służby w angielskich domach Azjaci i przybysze z Afryki postrzegani byli jako „zniewieściali inni”⁴². „Postrzegam ich jako wspaniałych i mądrych tylko w porównaniu z otaczającymi ich narodami i nie jest moją intencją stawianie ich obok starożytnych czy współczesnych zamieszkujących tę część świata” – pisał o Chińczykach William Chambers⁴³. Po przeprowadzonym wcześniej porównaniu architektury Chin i antyku, pomimo stwierdzonej obecności solidnych kolumn i baz, chińskie pawilony uznał za *toys in architecture*⁴⁴. Kojarzoną z ogrodowymi strukturami lekkość i ażurowość potraktował jako słabość i efemeryczność. Nadał im cechy, które w żadnym wypadku nie mogły określać głównej rezydencji, będącej centrum niewielkiej kolonii. W opozycji do „innych” Anglik widział siebie jako silnego, nieugiętego, męskiego, a przede wszystkim białego człowieka. Jako pan – zdobywca, właściciel i pracodawca stał ponad tymi, których zatrudniał – obcymi o innym kolorze skóry. Głęboko zakorzeniona świadomość przynależności do bogatego, rosnącego w potęgę państwa, dysponującego odnoszącą sukcesy militarne armią, umożliwiła mu na budowanie własnego, silnego i zdecydowanego wizerunku. Wszelkie słabości pozwalała skumulować w zniewieściałości poddanych.

⁴¹ Zob. J. Rykwert, dz. cyt., s. 65.

⁴² K. Wilson, *The good, the bad, and the impotent...*, s. 243; tenże, *Citizenship, Empire, and Modernity...*, s. 83. Wilson zaznacza, iż obok nacjonalistycznego, rasistowskiego postrzegania innych nacji funkcjonowało w angielskim społeczeństwie (w kręgu abolicjonistów) także przychylnie podejście do innych. O warunkowanej kwestiami handlowymi konstrukcji negatywnego obrazu Chin i Chińczyków patrz: D. Porter, *A Peculiar but Uninteresting Nation: China and the Discourse of Commerce in Eighteenth-Century England*, „Eighteenth-Century Studies”, vol. 33, number 2, winter 2000, s. 181–199.

⁴³ H. Honour, dz. cyt., s. 155.

⁴⁴ Cyt. za: H. Honour, dz. cyt., s. 155.

Pojawiające się na łamach czasopism krytyczne opinie na temat chińskiego malarstwa, przy jednoczesnej karierze *chinoiserie*, świadczą – jak sądzę – o przekonaniu Anglików o wyższości ich własnego dziedzictwa⁴⁵. Patrzenie na sztukę Chin z pozycji własnej estetyki można tu traktować jako spojrzenie z pozycji kolonizatora stojącego powyżej podporządkowanych mu narodów i wartości. Poprzez subordynację i krytykę tego, co obce, Anglicy budowali przekonanie o własnej wyższości i utwierdzali się w wielkości osiągnięć swej kultury.

Ubrane w sinizujący kostium sztuki teatralne w największym stopniu kształtowały wyobrażenie Anglików o aparycji i charakterze mieszkańców Kraju Środka⁴⁶. Obcując z wyraźnie negatywnie zarysowanymi bohaterami i zawiłą, aczkolwiek jasną w wymowie treścią, widz wciągany był w wyłaniającą kontrasty konwersację. Imperialistyczne i nacjonalistyczne nastawienie Anglików konstruowało azjatycką inność jako groteskową, lekceważącą dobry ton i sprośną⁴⁷. Aaron Hill, autor niezwykle popularnej *The Fatal Vision* (wystawianej wielokrotnie począwszy od 1716 roku w Lincoln's Inn Field), umieścił na dworze Cesarza Chin gwałtowną, przesyconą erotycznym podtekstem opowieść o pałacowych intrygach. W opozycji do bohaterów – dwulicowych, zniewieściałych, swobodnych w zachowaniu i lekkich w obyczajach – wychowany na lekturze *The Art of Conversation* przedstawiciel rodzącej się *polite society* widział siebie jako kulturalnego, cywilizowanego i dobrze ułożonego człowieka⁴⁸. Dalekie od *politeness*⁴⁹, rozumianej jako zachowanie zgodne z wyznaczonymi wartościami i narodowym temperamentem, intrygi i flirty przeniesione zostały do odległej i nieznannej krainy Cathay⁵⁰. Frywolny, nieskrępowany sposób bycia Chińczyków stoi po przeciwnej stronie świadczącego o grzeczności, zalecanego przez podręczniki dobrego wychowania kanonu ciała – ograniczonych, zrównoważonych i wystudiowanych gestów. Wszystko, co osiemnastowieczny Anglik odbierał jako nieprzyzwoite i dalekie od jego wytwornych manier, odsuwał w odległą inność, bo – jak napisał Hill w przedmowie

⁴⁵ O europejskim spojrzeniu na chińskie malarstwo: M. Sullivan, *The meeting of Eastern and Western art. From the XVIIth century to the Present Day*, Berkeley 1989, s. 89–117.

⁴⁶ Zob. H. Honour, dz. cyt., s. 126–128.

⁴⁷ Zob. K. Wilson, *The good, the bad, and the impotent...*, s. 243.

⁴⁸ Przytoczona powyżej interpretacja jest jedną z wielu możliwych. Sposób odczytania treści tego rodzaju sztuk jest, według mnie, uwarunkowany przez przynależność klasową i przekonania polityczne. Dla monarchistów treść mogła być literalnym obrazem stosunków panujących na dworze. Przez warstwy niższe mogła być traktowana jako satyra – komentarz na temat upadku obyczajów wśród angielskiej arystokracji.

⁴⁹ Zob. M. Craske, *Art in Europe 1730–1810*, London 1997, s. 107.

⁵⁰ O odsunięciu instynktów i niewłaściwych zachowań poza *polite society* pisze D. Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and The Public Sphere in Eighteenth Century England*, London 1993, s. 131–139.

do *The Fatal Vision* – właśnie „odległość i mroczne wyobrażenie o Chińczykach i ich kraju skłoniło mnie do umieszczenia tych wydarzeń w tak dalekiej scenerii”⁵¹. W polu widzenia pozostawał tylko wyrafinowany angielski gentleman o nienaganym zachowaniu.

Zarysowany powyżej mechanizm oswojenia inności, będący zapewne jednym z wielu czynników warunkujących przyjęcie obcej kultury w ramy europejskiej spuścizny, pozwala w inny sposób spojrzeć na niezwykłą popularność *chinoiserie*. Odczytanie inspirowanych motywami chińskimi, a dostosowanych do europejskiego smaku, wyrobów jako translacji obcych schematów na język znanych, świadomie skonstruowanych form, nie ogranicza sinizacji do bezkrytycznie przyjmowanej mody. Pozwala nazwać je „pożądaną kolonizacją smaku” – zachłannym czerpaniem z obcej kultury, ale przyjmowaniem jej na ściśle określonych, dyktowanych przez przejmujących zasadach. Pozwala przedstawić odbiorcę-konsumenta jako podmiot osadzony w konkretnych realiach, jako podmiot dokonujący dyktowanego przez owe realia wyboru i interpretujący wszystko, co dla niego fascynujące, a zarazem obce. Owa obcość – udomowiona i przetłumaczona – stale obecna, przy wzroście nacjonalistycznych zapatrywań traktowana jako gorsza, pomaga budować i potwierdzać tożsamość tych, którzy ją oswoili. Obcujący na co dzień z modnymi, cennymi przedmiotami odbiorca wchodzi w dialog z tym, co posiada – nadaje mu znaczenia potwierdzające jego charakter kulturowy, w ramach którego bycie modnym jest zaledwie jednym z wielu składników. Sposób funkcjonowania *chinoiserie* w obrębie domu i całego kontekstu Chin w literaturze, teatrze, prasie, czy filozofii uświadamia wielość łączonych z tym zjawiskiem znaczeń. Ów dialog pokazuje wielopoziomowość funkcjonowania *chinoiserie*, ich znaczenie dla jednostki, grupy społecznej i skonstruowanego obrazu całego narodu.

„Jakkolwiek fantastyczne i niezgrabne były w rzeczywistości te formy, były one powszechnie podziwiane ponieważ przywodziły na myśl te obrazy wschodniej wspaniałości i splendoru, o których tak wiele słyszeliśmy, i w które zawsze tak bardzo chcieliśmy, i nadal chcemy, wierzyć, gdyż są tak odległe”⁵². Gdy w 1792 roku Wielebny Archibald Alison wypowiedział zacytowane powyżej słowa, obraz bajecznej krainy Cathay – krainy mądrych rządów i wyrafinowania – powoli tracił swą cudowność. W 1784 roku bracia William Daniell i Thomas Daniell opublikowali folio *Pictoresque Voyage to India by the Way to China* stanowiące pierwszy zgodny z rzeczywistością ilustracyjny zapis widoków Chin. Wykonane przez artystów akwarele, powielone później w technice akwatinty, oferowały obraz zupełnie

⁵¹ Cyt. za: H. Honour, dz. cyt., s. 126.

⁵² Tamże, rozdział „The Last Days of Cathay”, s. 175–198.

odmienny od królującej przez stulecia utopijnej, europejskiej wizji Wschodu. Relacje z pierwszego oficjalnego, bezowocnego zresztą, angielskiego wysłannictwa do Cesarstwa Chin w 1793 roku demaskowały (z pozycji poddawanych restrykcjom Brytyjczyków) stan rządów w państwie Syna Niebios. Cud, który zdołał zauroczyć niemal całą Europę, podlegał demistyfikacji. Oswojona inność stawała się geograficzną, wizualną, namacalną rzeczywistością. Na innych też zasadach musiała funkcjonować w świadomości Europejczyków. Początek XIX wieku to jakby początek nowego, dyktowanego innymi już zasadami, toczącego się w sferze kultury, chińsko-europejskiego dialogu.