

Paderewski orientalistą? Kolekcja chińskiej emalii *cloisonné* Ignacego Jana Paderewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie

Wystawa *Paderewski* w Muzeum Narodowym w Warszawie (17 lutego – 20 maja 2018 roku), poświęcona była jednej z najbardziej niezwykłych i nietuzinkowych postaci najnowszej historii Polski. Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) zdobył sławę jako charyzmatyczny pianista i wszechstronny kompozytor, co sprawiło, że na przełomie XIX i XX wieku stał się najbardziej rozpoznawalnym Polakiem na świecie. W setną rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości wspominano go jednak przede wszystkim jako męża stanu, dyplomata i polityka. Niewielu natomiast zdaje sobie sprawę z pasji kolekcjonerskiej muzyka, który w czasie długiego i burzliwego życia zgromadził pokaźny zbiór obrazów, rysunków i rycin, dzieł sztuki zdobniczej, medali i odznaczeń oraz licznych fotografii¹. Zapisem testamentowym zostały one przekazane stołecznej instytucji. Ekspozycja prezentowała znaczącą część tego wyjątkowego daru².

Na wyróżnienie i odrębne omówienie zasługuje bogata i różnorodna kolekcja sztuki dalekowschodniej, gromadzona przez muzyka i jego żonę Helenę w ich willi Riond-Bosson w szwajcarskim Morges nad Jeziorem Genewskim (il. 1). Spośród dzieł w większości pochodzących z Chin szczególnie zwraca uwagę światowej klasy zespół emalii *cloisonné*. O samych dziełach, jak też okolicznościach ich pozyskania, wciąż niewiele wiadomo. Stanowią one jednak zwarty zespół, tworzony z rozmysłem i potwierdzający głęboką świadomość poszukiwań podejmowanych przez kolekcjonera. Dlatego opisanie tej części bogatego zbioru – z braku innego rodzaju dokumentów – może powiedzieć nam więcej o zamiłowaniach kolekcjonerskich artysty.

Gdy jesienią 1929 roku Paderewski czekał na ciężką operację, mogącą stanowić spore obciążenie dla prawie siedemdziesięcioletniego wówczas artysty, postanowił sporządzić

¹ Wybrana bibliografia na temat kolekcji Paderewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie: *Muzeum Ignacego Jana Paderewskiego i Wychodźstwa Polskiego w Ameryce*. Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Magdalena Karłowicz, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 1995, Warszawa 1995; *Kolekcja sztuki orientalnej Ignacego Jana Paderewskiego*, red. Dorota Folga-Januszewska et al., kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2003, Warszawa 2003; *Kolekcja sztuki orientalnej Ignacego Jana Paderewskiego. Wybór ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Anna Feliks, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie – Pałac w Otwocku Wielkim, 2015, Warszawa 2015; *Kolekcja sztuki japońskiej Ignacego Jana Paderewskiego i innych ofiarodawców Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Katarzyna Maleszko, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004, Warszawa 2004; *Paderewski i Warszawa*, red. Ryszard Bobrow et al., kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2005, Warszawa 2005.

² *Paderewski*, red. Joanna Bojarska-Cieślik, Magdalena Pinker, Joanna Popkowska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2018, Warszawa 2018.



il. 1 | fig. 1

Wystawa *Paderewski* w Muzeum Narodowym w Warszawie (fragment ekspozycji) | The *Paderewski* exhibition at the National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

testament³. W dokumencie tym dokonał podziału majątku pomiędzy różne instytucje w kraju; dzieła sztuki zapisał w darze MNW. Mistrz zmarł wiele lat później – 29 czerwca 1941 roku w Stanach Zjednoczonych – zapisu jednak nie zmienił. W obliczu wcześniejszej śmierci żony (1934) osobą odpowiedzialną za wypełnienie woli Paderewskiego została jego siostra, Antonina Wilkońska (1858–1941), która jednak zmarła zaledwie trzy miesiące po swoim bracie. Głównym wykonawcą testamentu został wówczas spadkobierca Antoniny i wieloletni sekretarz Paderewskiego, Sylwijn Strakacz (1892–1973). Druga wojna światowa oraz zaistniała później (zarówno w Polsce, jak i na świecie) nowa sytuacja polityczna, sprawiły, że kwestia schedy po Paderewskim jeszcze bardziej się skomplikowała i dopiero w roku 1951 kolekcja trafiła do Muzeum. Wśród osiemdziesięciu dwóch skrzyń z zabytkami, duża część zawierała dzieła sztuki Dalekiego Wschodu⁴, w tym najbardziej cenne emalie *cloisonné*.

Świadczy to o ogromnym zainteresowaniu, wręcz fascynacji Paderewskich sztuką Wschodu, co wydaje się o tyle zaskakujące, że mistrz, podczas swych licznych podróży (w większości

³ Biografowie Paderewskiego podają różne daty spisania testamentu – zarówno 1929, jak i 1930 – zob. Roman Wapiński, *Ignacy Paderewski*, Wrocław 2009, s. 203; Adam Zamojski, *Paderewski*, przeł. Agnieszka Kreczmar, Warszawa 1992, s. 253; Dorota Szwarcman, *Testament Paderewskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 17.01.1997; Simone Giron de Pourtalès, *Tajemnica testamentu Paderewskiego*, Kraków 1996, s. 30, 146; Anna Feliks, *Zbiory dzieł sztuki Ignacego Jana i Heleny Paderewskich z Riond-Bosson* [w:] *Paderewski*, op. cit., s. 43.

⁴ Pokwitowanie przechowywane w Archiwum MNW.

związanych z karierą muzyczną) odwiedził Amerykę Północną, Amerykę Południową, Afrykę i Australię, nigdy nie był w Chinach, ani też w Azji Wschodniej; najdalej na wschód dotarł do Moskwy (il. 2). Skąd zatem takie zainteresowanie sztuką orientalną? Henryk Opieński (1870–1942), autor jednego ze szkiców biograficznych mistrza, kompozytor, dyrektor poznańskiego konserwatorium i wieloletni przyjaciel oraz sąsiad pianisty (mieszkający od 1926 w Morges, bywał częstym gościem w willi Paderewskich), wspominał: „Paderewski, mając raz okazję nabycia niewielkiego zbioru waz chińskich od jednego ze szwajcarskich zbieraczy, tak się do tych dzieł sztuki zapalił, że zaczął z biegiem lat zbiór swój kompletować, doprowadzając go do imponujących rozmiarów”⁵. Jak przypuszcza Anna Feliks, wspomniany przez Opieńskiego zakup miał miejsce na początku XX wieku⁶. Co zaskakujące, w dyktowanych pod koniec życia pamiętnikach⁷, artysta nigdzie nie podejmuje tematu swojej pasji kolekcjonowania dzieł sztuki chińskiej. Jest to tym bardziej zastanawiające, że na zachowanych zdjęciach willi⁸ można zobaczyć gabloty, półki, parapety czy blaty wypełnione przedmiotami dalekowschodnimi. Wydaje się, że Paderewski czerpał przyjemność nie tylko z samego ich kolekcjonowania, ale także z otaczania się i obcowania z nimi w życiu codziennym. Na wspomnianych zdjęciach szczególnie wyróżniają się bogato zdobione metalowe przedmioty wykonane w technice emalii komórkowej.

Technika *cloisonné*

Egzotyczna i oryginalna technika, choć przez wielu uznawana za typową dla chińskiego rzemiosła artystycznego, wbrew pozorom nie narodziła się w Państwie Środka. Jej europejska nazwa pochodzi od francuskiego słowa *cloison* (‘komórka’). Dekoracja ornamentalna powstaje poprzez wypełnienie pastą szklaną „komórek” utworzonych z giętych cienkich drucików przytwierdzonych do powierzchni naczynia. Dekorowane w ten sposób wyroby po raz pierwszy zwróciły uwagę zachodnich znawców sztuki po 1860 roku, kiedy żołnierze brytyjscy dokonali masowych kradzieży w Letnim Pałacu w Pekinie (w następstwie przegranych przez Chiny wojen opiumowych), a następnie przewieźli zrabowane dzieła do Europy. „Wyroby, których Europa nigdy wcześniej nie widziała”⁹ zostały docenione m.in. przez francuską cesarżową Eugenię, a niebawem także przez licznych kolekcjonerów. Okazały się potężnym źródłem inspiracji: począwszy od Ferdinanda Barbedienne’a, francuskiego przemysłowca, po jubilersko-złotniczą firmę Christofle czy malarza Jamesa Tissota¹⁰. Już w latach siedemdziesiątych XIX wieku daje się zauważyć wpływ emalii *cloisonné* na estetykę świata zachodniego. Tak dekorowane naczynia pojawiły się w wielu kolekcjach sztuki dalekowschodniej. Zbiór zgromadzony przez Paderewskiego jest tego najlepszym dowodem.

⁵ Henryk Opieński, *Ignacy Jan Paderewski*, Warszawa 1960, s. 76.

⁶ A. Feliks, *Zbiory dzieł sztuki...*, op. cit., s. 65.

⁷ Ignacy Jan Paderewski, *Pamiętniki*, spisała Mary Lawton, przeł. Wanda Lisowska i Teresa Moglińska, Kraków 1984.

⁸ Obecnie przechowywane są one w zbiorach Ośrodka Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX Wieku im. I.J. Paderewskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁹ Hélène David-Weill, *Preface [w:] Cloisonné. Chinese Enamels from the Yuan, Ming and Qing Dynasties*, ed. by Béatrice Quette, New Haven 2011, s. xi.

¹⁰ Ibidem.



Ignacy Jan Paderewski

il. 2 | fig. 2

Portret Ignacego Jana
i Heleny Paderewskich
| Portrait of Ignacy Jan
and Helena Paderewski,
po | after 1911, Muzeum
Narodowe w Warszawie

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

Przedmioty dekorowane techniką zbliżoną do emalii komórkowej wyrabiano w Egipcie już od II tysiąclecia p.n.e. Złoty ornament okalał pola wyłożone kawałkami turkus, lapis lazuli, karneolu i granatu. Badacz i znawca dalekowschodniej *cloisonné* sir Harry Garner uważa, że technika ta została wynaleziona ok. XIII wieku p.n.e. w Mykenach, o czym mogą świadczyć odkrycia archeologiczne dokonywane w XX wieku na Krecie i Cyprze¹¹. Równocześnie dowodzi jednak, że takiej wiedzy technologicznej nie można było przekazać bezpośrednio z Grecji do Chin, gdzie niezależnie, już od epoki Shang (XVI–XI w. p.n.e.) dla podniesienia wartości artystycznej wyrobów z brązu dekorowano je inkrustacjami z różnych materiałów, w tym także kamieniami – turkusem, malachitem i nefrytem¹².

W Chinach technika ta zadomowiła się stosunkowo późno, bo dopiero na przełomie XIII i XIV wieku. Po podboju kraju przez Mongołów, którzy przez blisko sto lat zasiadali na tronie cesarskim jako dynastia Yuan (1279–1368), tereny chińskie weszły w skład imperium obejmującego Bliski Wschód i sięgającego Rusi. Rozpoczął się wówczas okres ożywionych kontaktów z krajami muzułmańskimi, nieustannej wymiany myśli technicznej i artystycznej. Bliskowschodni rzemieślnicy mieli okazję przekazać miejscowym swoją wiedzę i umiejętności. W ten sposób, prawdopodobnie za pośrednictwem południowo-zachodniej prowincji Yunnan, rządzonej wówczas przez muzułmańskiego gubernatora i zamieszkanej w dużym stopniu właśnie przez napływową ludność z Azji Środkowej, dotarła tu technika *cloisonné*. Po kilku dekadach nieprzerwanej produkcji, w pierwszej połowie XIV wieku, Chińczycy osiągnęli już odpowiedni poziom umiejętności, by móc zastąpić estetykę ukształtowaną w kręgu sztuki islamu własnym indywidualnym stylem.

Pierwszy zapis mówiący o *cloisonné* pojawił się w Chinach już w 1388 roku w traktacie *Rozważania o podstawowych kryteriach rzeczy starożytnych* (*Ge Gu Yao Lun*) autorstwa znawcy sztuki Cao Zhao (czynnego 1387–1399) w okresie Hongwu (1368–1398), pierwszego cesarza mingowskiego. Dzieło, które w trzech rozdziałach opisuje początki dynastii Ming (1368–1644), mówi także o rozmaitych zabytkach sztuki czasów minionych: o malarstwie, rękopisach, instrumentach muzycznych, kamieniach szlachetnych, w tym o nefrycie oraz porcelanie i lace. Zawiera również krótki rozdział zatytułowany *Naczynia z obszarów muzułmańskich, pozostających pod władzą kalifa – Dashiya*¹³. Określenie *yao* odnosi się do naczyń wypalanych w piecu, dlatego emalię wymienia się obok różnych rodzajów wyrobów ceramicznych. Rozdział zawiera informacje o korpusie naczyń – kadzielniczek, wazonów, pudełek z nakrywanymi, kielichów na trunki, czarek – wykonanych z metalu (miedzi), zdobionych rozpuszczalną substancją, tworzącą dekorację w pięciu barwach; technika ta, jak wskazuje autor, przypomina inkrustowane przedmioty *falang*¹⁴. Wielu naukowców potwierdza, że termin *falang*

¹¹ Harry Garner, *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*, London 1962, s. 19.

¹² Od epoki Shang (XVI–XI w. p.n.e.) oprócz kamieni Chińczycy używali do inkrustacji wyrobów z brązu również metali szlachetnych. Jednak dopiero z Okresu Wiosen i Jesieni (770–476 r. p.n.e.) i Okresu Walczących Królestw (475–221 r. p.n.e.) pochodzą pierwsze znaleziska archeologiczne, np. szklane koraliki pozyskane z grobowców w Luoyangu (prowincja Henan) – zob. William Watson, *Ancient Chinese Bronzes*, London 1977, s. 74; R. Soame Jenyns, *Chinese Art III*, New York 1981, s. 95; Charles F.W. Higham, *Encyclopedia of Ancient Asian Civilizations*, New York 2004, s. 171.

¹³ Percival David, *Chinese Connoisseurship. The Kao Ku Yao Lun – Essential Criteria of Antiquities*, London 1973, s. 143.

¹⁴ Chińskie słowo *falang* stosowane jest do określenia technik dekoracyjnych z użyciem emalii. W przypadku emalii komórkowej jest to *qiasi falang*, emalii *champlevé* – *zantai falang*, a emalii malowanej *huafalang* – zob. Béatrice Quette, *The Emergence of Cloisonné Enamels in China* [w:] *Cloisonné. Chinese Enamels from the Yuan, Ming and Qing Dynasties*, ed. by Béatrice Quette, New York–Paris–New Haven–London 2011, s. 4–7.

jest dawnym chińskim określeniem oznaczającym Bizancjum czy też Wschodnie Imperium Rzymskie, gdzie na potrzeby dworu i Kościoła wykonywano bogato złożone przedmioty zdobione ornamentem wypełnionym kamieniami szlachetnymi, a z czasem – szklaną pastą. Cao Zhao opisując *cloisonné*, wyraźnie wskazuje na dwa źródła tej techniki: kraje muzułmańskie i Bizancjum, z których rozprzestrzeniła się ona na obszar wschodniej Azji. Potwierdzają to również współczesne badania. W 1456 roku Wang Zuo (czynny w XV w.) podjął się opracowania traktatu na nowo i rozbudował go do trzynastu rozdziałów. Podał m.in. informację, że błyszczące i delikatne kielichy na wino, produkowane w Pekinie przez pochodzących z Yunnanu rzemieślników, bywają również określane mianem „inkrustacji z ziemi diabła (demonia)” (*guiguo qian*)¹⁵. Można przypuszczać, że Wang miał na myśli te same przedmioty, które wcześniej określano jako *dashiyao*, czyli ‘obcego pochodzenia’. Taka różnorodność pojęć wynika zapewne z braku odpowiedniej terminologii, która precyzyjnie opisywałaby dzieła sztuki czy przedmioty pochodzące spoza kręgu kultury chińskiej.

Analiza stosowanych nazw oraz znaleziska archeologiczne pozwalają wywnioskować, że technika zdobienia emalią dotarła do Chin z krajów Imperium Rzymskiego, Bizancjum i Persji.

Technika *cloisonné* stanowi nowatorskie połączenie metalowej formy ze szkłem. Samą emalię sporządzano ze szkła barwionego tlenkami metali, utartego na proszek, rozrobionego z wodą lub klejem, a następnie kładzionego pędzlem na wygładzonej powierzchni. Pierwotnie naczynia odlewano w całości z brązu, potem zaś, dla zmniejszenia kosztów produkcji, wytwarzano je z mosiądzu lub miedzi. Próby wykorzystania tańszego surowca pojawiły się stosunkowo wcześniej, ale dopiero w okresie Qianlong (1735–1796) epoki Qing (1644–1911) do warsztatów cesarskich wprowadzono oficjalnie miedź. Nadal jednak przy produkcji wyrobów imitujących formy starożytne wykorzystywano na ogół brąz. W kolekcji Paderewskiego odnajdziemy przykłady naczyń ze wszystkich wymienionych materiałów.

Przegródki wykonywano najczęściej z tego samego metalu co cały przedmiot. Wyrabiano je z wykorzystaniem metalowych pasków giętych na gorąco. Mocowano je, przyklejano (z użyciem *baiji*, czyli mikstury wykonanej z korzeni bletilli pasiastej, gatunku storczyka) lub przylutowywano do powierzchni naczynia według wzoru wcześniej naszkicowanego tuszem. Druciki miały zazwyczaj grubość od jednego do kilku milimetrów, te natomiast, które oddziaływały poszczególne kolory – powyżej pół milimetra. Następnie wszystkie komórki wypełniano masą emalii za pomocą rozmaitych narzędzi. Tak przygotowane naczynie wypalano w stosunkowo niskiej temperaturze (680–720° C), by zespolic emalię z podłożem. Pasta szklana podczas wypalania kurczyła się i często nie wypełniała przegródki. Dlatego proces wielokrotnie powtarzano. Dodatkowo, naczynia w piecu należało stale obracać, by nie doprowadzić do całkowitego wypłynięcia emalii. Po zakończeniu procesu naczynie przecierano pumeksem, aż powierzchnia stała się gładka i równa. Potem polerowano ją przy użyciu otoczków. Elementy pozostawione bez dekoracji emalierskiej złożono.

Barwne wyroby z emalii utrzymane w nietypowej dla chińskiego rzemiosła kolorystyce początkowo budziły niechęć wśród erudytych, ludzi wykształconych, o wysmakowanych gustach. Silnie kontrastowały z delikatnością, powściągliwością, pewną surowością seladonów, archaicznych brązów czy malarstwa monochromatycznego. Przedmioty te znajdowały zastosowanie jedynie jako wyposażenie zamkniętych kobiecych apartamentów, o czym wspomina w swoim dziele Cao Zhao. Z czasem jednak Chińczycy docenili ich wartość estetyczną. Wciąż rosnąca popularność naczyń zdobionych tą techniką sprawiła, że należą one dziś do

¹⁵ Pengliang Lu, *Beyond the Women's Quarters. Meaning and Function of Cloisonné in the Ming and Qing Dynasties* [w:] *Cloisonné. Chinese Enamels...*, op. cit., s. 63.

kanonu chińskiej sztuki zdobniczej. Trzeba podkreślić istotny wkład miejscowych artystów rzemieślników, którzy po przyswojeniu sobie zasad nowej techniki, dzięki zastosowaniu nowych form i szerokiej palety zdobień stworzyli własny, odrębny i rozpoznawalny styl. Wyroby emalii *cloisonné* stanowią dziś niewątpliwie wizytówkę chińskiego rzemiosła i zapewne jako takie stały się również przedmiotem zainteresowania Paderewskiego.

Paderewski i jego emalie

Pośród wyrobów chińskiego rzemiosła artystycznego zgromadzonych przez kompozytora wyróżniają się dwa typy emalii: emalia komórkowa oraz emalia malowana, pochodzące głównie z XVIII i XIX wieku. Warto zaznaczyć, że emalia malowana (malarska) również nie wywodzi się z Chin. Przywędrowała tam w końcu XVII wieku ze Starego Kontynentu, z Francji i Niemiec, głównie dzięki misjonarzom jezuickim działającym w tym czasie na dworze cesarskim w Pekinie. Wytwarzana początkowo w warsztatach w południowym Kantonie (stąd częste określenie „emalia kantońska”), przeznaczona była wyłącznie dla zagranicznych odbiorców w Europie, Azji Południowo-Wschodniej i na Bliskim Wschodzie. Cesarskie warsztaty w Pekinie realizowały natomiast zamówienia dworu.

Paderewski budował swoją kolekcję głównie dzięki pomocy zaufanych marszandów i antykwariuszy ze Szwajcarii i Francji¹⁶. Jednoznaczne ustalenie proveniencji poszczególnych obiektów wydaje się zadaniem prawie niemożliwym. Wiadomo jednak, że znaczna liczba zabytków zachowanych w światowych kolekcjach powstała w Pekinie lub jego okolicach. To tam już w XV wieku znajdował się główny ośrodek, w którym wytwarzano przedmioty zdobione tą techniką. Manufaktury działały w obrębie Zakazanego Miasta, a w okresie panowania Kangxi (1662–1722) dynastii Qing naczynia zyskały status cesarskich – mogły nosić oficjalne sygnatury, informujące o czasie powstania. Na ogół nie wzbudzają wątpliwości oznaczenia wykonane z giętego drucika i zatopione w emalii. Umieszczane na powierzchni przedmiotu sygnatury rytowane, lutowane lub nitowane nie mogą być traktowane jako w pełni wiarygodne – mogły zostać wykonane w różnym czasie. W przypadku braku oznaczeń wskazówek do datowania dostarcza analiza dekoracji, ocena materiału użytego do produkcji naczynia oraz wykorzystanych barw emalii. Stąd też wiemy, że większość emalii z kolekcji Paderewskiego, mimo że tylko kilka z nich ma sygnatury, pochodzi z XVIII lub XIX wieku. Warto pamiętać także o istnieniu sygnatur fałszywie antydatujących dany przedmiot.

W grupie wyrobów *cloisonné* zwraca uwagę zarówno intensywny turkusowy kolor tła, jak i ornament w kolorach czerwieni, żółci, czerni, bieli oraz zieleni. Warto w tym miejscu podkreślić, że barwa tła – rzadko występująca w sztuce chińskiej przed nastaniem mongolskiej dynastii Yuan – stanowiła bezpośrednie nawiązanie do wyrobów przywożonych z krajów muzułmańskich, zwłaszcza do rozpowszechnionej tam ceramiki glazurowanej. W kolekcji znajduje się także zespół naczyń, pochodzących głównie z drugiej połowy XIX wieku, o odmiennej kolorystyce, będącej owocem eksperymentów chińskich rzemieślników mieszkających odcienie lub stosujących barwniki wykorzystywane przy dekorowaniu ceramiki, zwłaszcza porcelany. Głównym motywem zdobniczym i początkowo jedyną dekoracją *cloisonné* była wic lotosowa, wypełniająca całą powierzchnię naczynia. Z czasem pojawiły się towarzyszące jej wyobrażenia chmur i liściastych gałązek. Ornament ulegał stopniowym przeobrażeniom

¹⁶ Zachowały się dokumenty potwierdzające ekspertyzy wykonywane dla Paderewskiego przez znawców sztuki chińskiej i japońskiej – zob. A. Feliks, *Zbiory dzieł sztuki...*, op. cit., s. 67.



il. 3 | fig. 3

Naczynie typu *you* | *You vessel*, Muzeum Narodowe w Warszawie | *The National Museum in Warsaw*

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 4 | fig. 4

Wnętrze domu Paderewskich w Riond-Bosson; w centralnej części fotografii widoczne naczynie typu *you* | *Interior of the Paderewskis' home at Riond-Bosson, with the you visible in the centre*

fot. | photo © Zbiory Ośrodka Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX wieku im. I.J. Paderewskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków

(co obserwować można na przykładzie naczyń z kolekcji Paderewskiego), a repertuar stosowanych motywów wciąż się rozszerzał. Obok wici lotosowej występuje również wici chryzantemowa. Oba te kwiaty zajmują ważne miejsce w chińskiej symbolice. Inspiracje czerpano także z dekoracji porcelany, często powtarzającej lub przetwarzającej wzory malarstwa zwojowego. Późniejsze wyroby cechuje już bardzo bogata dekoracja. Pojawiają się barwne przedstawienia figuralne i pejzażowe oraz dodatkowe aplikacje. Naczynia z jednej strony nawiązują do starożytnych brązów, z drugiej zaś formą i ornamentem przypominają wyroby z porcelany czy laki.

Wśród wyrobów inspirowanych klasycznymi starożytnymi brązami, które dzięki kolorystyce ornamentu i tła oraz licznym złoceniom należą do typowego emalierskiego nurtu, na uwagę zasługują te pochodzące z okresu Qianlong. W tym czasie uwielbiano bowiem zarówno bogaty styl, jak i wszelkie tematy związane z chińską starożytnością.

W zbiorze Paderewskiego można podziwiać XVIII-wieczne barwne, bogato zdobione, złożone kadzielnice i puchary – naczynia pierwotnie odlewane wyłącznie z brązu i przeznaczone do przechowywania i serwowania żywności (*ding*, *fangding*) lub alkoholu (*gu*, *yu*, *you*), a potem – o czysto dekoracyjnym charakterze, stanowiące element wystroju wnętrz zarówno w samych Chinach, jak i w Europie. Nierzadko umieszczane były na rzeźbionych drewnianych podstawkach. W tej grupie zwraca uwagę owalne naczynie *you*¹⁷, z nakrywą zakończoną guzem i ruchomą rączką, które stanowi bardzo dobry przykład wspomnianych tendencji (il. 3). Kształtem i motywami zdobniczymi nawiązuje ono do klasycznych naczyń z brązu przeznaczonych do przechowywania napojów alkoholowych – w szczególności do określonego typu wina, które, zgodnie z tradycją, podczas biesiad rozlewano na ziemię¹⁸. Wypracowana, wielowątkowa, symetryczna dekoracja przedstawia motywy typowe dla archaicznych brązów: maski *taotie*, czyli wyobrażenia mitycznego potwora, stylizowane wizerunki ptaków i smoków (?), elementy geometryczne, a także pionowe plastyczne wypustki na ścianach bocznych oraz głowy zwierzęce przy uchwycie. Dzięki połączeniu bogatej kolorystyki ornamentu i turkusowego tła oraz widocznym złoceniom wpisuje się natomiast w system dekoracji charakterystycznej dla emalii. Umieszczenie naczynia na rzeźbionym drewnianym stojaku z motywami dobrej wróżby

¹⁷ Nr inw. SKAZsz 443/a–c MNW.

¹⁸ *Piękno i rytuał. Starożytne brązy chińskie ze zbiorów Chińskiego Muzeum Narodowego w Pekinie*, teksty: Li Weiming et al., red. naukowa Marcin Jacoby, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2006, Warszawa 2006, s. 84, kat. nr 18.





il. 5 | fig. 5

Kadzielnica typu *fangding*
 | *Fangding* censer, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

(m.in. wyobrażeniem monet nawiniętych na sznurek, symbolizujących bogactwo) podnosi walor dekoracyjny dzieła. Zachowana fotografia ukazująca fragment jednego z pokoi w rezydencji Paderewskich, przedstawia naczynie *you* ustawione w eksponowanym miejscu, w narożniku salonu, na specjalnym blacie, co świadczyć może o tym, że Paderewski szczególnie je sobie cenił (il. 4).

W erze panowania Qianlong powstała kadzielnica *fangding*¹⁹, która, podobnie jak *you*, przykuwa wzrok ciekawym kształtem, inspirowanym archaicznym naczyniem do przyrządzania potraw (il. 5). Umieszczona na postumencie czworoboczna forma wspiera się na czterech kolumnowych nóżkach. Z brzuśca dekorowanego wicią lotosową, z dominującym motywem wielobarwnych kwiatów, odchodzą dwa uchwyty, umieszczone przy górnej krawędzi. Całości dopełnia ażurowa nakrywa zwieńczona guzem przypominającym siedzącego lwa *fo*. Poza emaliowym brzuścem, wszystkie pozostałe elementy kadzielnicy zostały wyłożone, przez co naczynie idealnie wpisuje się w XVIII-wieczną chińską estetykę naczyń zdobionych techniką emalii *cloisonné*. Kadzielnica znalazła swoje miejsce na półce w specjalnie zaprojektowanej serwantce w holu willi, pośród innych wybranych przykładów emalii komórkowej. Zapewne dla wyróżnienia, naczynie ustawiono na jeszcze jednym postumencie, zdobionym motywami kwiatowymi. Warto dodać, iż hol przylegał do głównego salonu i „stanowił łącznik komunikacyjny dla całego budynku, dając możliwość właścicielowi pochwalenia się zbiorem, a gościom podziwiania”²⁰.

Obok archaicznych form w kolekcji Paderewskiego występują również rozmaite czarki, miseczki, misy, naczynia na pędzle, wazon, pojemniki, puzderka, talerzyki oraz inne przedmioty, inspirowane często wyrobami z ceramiki czy laki. Są to zarówno dzieła pokaźnych, jak i niewielkich rozmiarów. Wiele z nich cechuje także bardzo rozbudowany, wypracowany, wielobarwny ornament, odwołujący się często do motywów znanych z malarstwa zwojowego czy zaczerpniętych z szerokiego katalogu chińskich symboli, z dużą ilością złocień. Wiele też tworzy pary, co w Chinach traktowane jest symbolicznie jako znak dobrej wróżby i harmonii. Spośród tej grupy naczyń warta zauważenia jest para głębokich mis z brązu²¹, stanowiąca najstarszy zestaw zabytków w kolekcji emalii komórkowej Paderewskiego (il. 6). Dekorację lustra czaszy wypełnia kompozycja ujęta w tondo. Przedstawia rybę wynurzającą się ze wzburzonych morskich fal, nad którą znajduje się słońce otoczo-

¹⁹ Nr inw. SKAZsz 699/a–c MNW.

²⁰ Anna Feliks, *Historia ukryta w przedmiotach. Pamiątki po Ignacym Janie Paderewskim w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Niepodległość i pamięć” 2017, nr 1 (57), s. 198.

²¹ Nr inw. SKAZsz 683/1–2 MNW.



ne chmurami. Prawdopodobnie jest to karp, symbolizujący w chińskiej kulturze korzyści w interesach – bardzo popularny motyw zdobniczy. Na spodzie widnieje sygnatura z czerwonej emalii wykonana w technice *cloisonné* w kształcie kwadratowej pieczęci otoczonej barwną wicią chryzantemową. Wić zdobi ponadto ściany boczne czaszy – wewnątrz i na zewnątrz. Sygnatura informująca, że wyroby pochodzą z okresu Jingtai (1450–1456) epoki Ming²², została prawdopodobnie umieszczona na naczyniu już w późniejszym okresie. Sugeruje to chociażby sposób ujęcia dekoracji tonda, charakterystyczny dla następnych wieków. Jednak użycie brązu jako bazy oraz gęsta wić lotosowa dominująca w całym przedstawieniu mogą wskazywać, że naczynia pochodzą z XVI wieku.

Metalowe figurki ptaków i zwierząt również zdobiono emalią *cloisonné*. Produkowane od końca XVI lub początku XVII wieku, często przedstawiane były naturalistycznie, ale też inspirowane symboliką i wierzeniami. Nierzadko pełniły funkcje kadzielnic lub lichtarzy, wykorzystywanych w świątyniach. W kolekcji Paderewskiego znajduje się para takich kadzielnic z XIX wieku w kształcie przepiórek²³, wykonanych z wielką precyzją i dbałością o szczegóły anatomiczne (il. 7). Zastosowana kolorystyka ma jednak charakter bardzo umowny. Są również pochodzące z Indonezji figurki żaby i smoka²⁴, które na Dalekim Wschodzie mają znaczenie symboliczne, stanowią znak dobrej wróżby. Figurka smoka została ustawiona w holu na specjalnej półce, tuż pod portretem pani domu autorstwa Charlesa Girona, warto

il. 6 | fig. 6

Misa – jeden z najstarszych obiektów w kolekcji dalekowschodniej Paderewskiego | Bowl – one of the oldest pieces in Paderewski's collection of Far Eastern art, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 7 | fig. 7

Przepiórka – kadzielniczka | Quail censer, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

²² Wyroby odlewane z brązu zdobione techniką *cloisonné* osiągnęły wysoki poziom w epoce Ming (1368–1644), szczególnie zaś w XV w. w okresie Jingtai (1450–1456), od którego pochodzi powszechnie stosowane do dziś określenie *jingtai* („blue of Jingtai”, „błękit okresu Jingtai”), występujące zarówno w chińskiej, jak i anglojęzycznej literaturze, a po raz pierwszy użyte pod koniec XIX w. Obecnie trudno jednak znaleźć odpowiednie dowody na potwierdzenie autentyczności licznych datowanych na ten czas zabytków, bowiem wiele sygnatur wskazujących na ten okres dodano do przedmiotów znacznie później.

²³ Nr inw. SKAZsz 707/1–2 MNW.

²⁴ Nr inw. SKAZsz 1491 MNW.



il. 8 | fig. 8

Hol willi Riond-Bosson; po prawej stronie, pod portretem Heleny, widoczna figurka smoka | Entrance hall of the villa at Riond-Bosson, with the dragon visible on the right below the portrait of Helena

fot. | photo © Zbiory Ośrodka Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX wieku im. I.J. Paderewskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków

dodać, że uwzględniono ją już podczas inwentaryzacji zbioru w 1913 roku i uznano za jedną z najcenniejszych w kolekcji (wyceniono ją na 8000 franków szwajcarskich) (il. 8, 9)²⁵.

Ciekawym zabiegiem jest zastosowanie innych materiałów na przedmiotach *cloisonné*, niejako w formie uzupełnień, co częstokroć również podnosi ich wartość dekoracyjną i artystyczną. Ma to miejsce chociażby w przypadku wywodzącego się ze zbioru „berła pomyślności” *ruyi*²⁶ z mosiężnymi plakietkami²⁷ lub puzderka z nakrywką dekorowaną nefrytem²⁸. Osiemnastowieczne *ruyi* (il. 10) złożone jest ze spłaszczzonego wygiętego trzonu zakończonego główką przypominającą chiński grzyb nieśmiertelności *lingzhi*. Szersze elementy berła, w tym główkę, zdobią grawerowane mosiężne plakietki, przedstawiające motywy dobrowóżne: emblemat podwójnej monety owiniętej wstęgą oraz wyobrażenie nietoperza i gałązek brzoskwini. Elementy pokryte emalią wypełnia natomiast dekoracja pasowa złożona przede wszystkim z kwiatów i liści lotosu.

²⁵ A. Feliks, *Zbiory dzieł sztuki...*, op. cit., s. 67–68.

²⁶ „Berło pomyślności” – symbol władzy i rodzaj ochrony, wskazanie drogi życiowej. W Chinach *ruyi* wręczane było w formie подарunku od czasów dynastii Qing (1644–1911). Zgodnie z tradycją wywodzi się od drapaczki do pleców.

²⁷ Nr inw. SKAZsz 712 MNW.

²⁸ Nr inw. SKAZsz 692/a–b MNW.

Owalne miedziane puzderko *cloisonné* przyozdabia płaskorzeźbiona nefrytowa kompozycja, umieszczona na nakrywce, przedstawiająca pawia i słońca pośród chmur (il. 11). Dobór motywów oraz stylistyka całego ujęcia przywołują na myśl emblematy urzędnicze, tzw. kwadraty mandaryńskie, gdzie paw oznacza urzędnika cywilnego trzeciej rangi. Poza nefrytową plakietką zewnętrzną część nakrywki oraz pojemnika wypełnia wykonana techniką emalii komórkowej gęsta wic lotosowa.

Opierając się na archiwalnych fotografiach, można przypuszczać, że zarówno misy, „berło pomyślności”, puzderko czy kadzielniczki – przepiórki, jak i wiele innych przepięknych emalii znalazło swoje miejsce w przeszklonej szafie w gabinecie Paderewskiego na piętrze willi, gdzie mistrz miał przechowywać najcenniejsze wyroby sztuki Dalekiego Wschodu²⁹.

Paderewski orientalistą?

Zainteresowanie Europejczyków kulturą oraz sztuką Dalekiego Wschodu – Chin, Korei i Japonii – można dostrzec już w XVII wieku, kiedy to zintensyfikowała się wymiana handlowa między Azją dalekowschodnią a Starym Kontynentem oraz misje jezuickie prowadzone w Państwie Środka. Osiemnasty wiek przyniósł szczyt popularności sztuki i architektury inspirowanych kulturą chińską. Tak zwana *chinoiserie* była europejską recepcją nierzadko stereotypowo postrzeganej sztuki Dalekiego Wschodu. Porcelana naśladująca mingowską białą-niebieską, chińskie meble oraz pawilony powstające w ogrodach rezydencji arystokratów ukazywały zachwyt nad tym co egzotyczne i nieznanne.

Druga połowa XIX wieku przyniosła nową falę zaciekawienia światem Dalekiego Wschodu. Wojny opiumowe (pierwsza: 1839–1842, druga: 1856–1860)³⁰ oraz traktaty z zachodnimi mocarstwami podpisane przez pokonane Chiny sprawiły, że kraj ten stał się bardziej dostępny dla handlarzy z Europy³¹. Japonia również została zmuszona, pod groźbą użycia siły przez flotę amerykańską, do podpisania traktatu z Kanagawy w 1854 roku, co zakończyło trwającą całe wieki izolację tego kraju³². Zmiana sytuacji politycznej obydwu państw oraz większy dostęp sił zachodnich sprawił, że towary, w tym dzieła sztuki, z Chin i Japonii stały się łatwiej osiągalne w Europie.



il. 9 | fig. 9

Smok | Dragon, Muzeum Narodowe w Warszawie
| The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

²⁹ A. Feliks, *Historia ukryta w przedmiotach...*, op. cit., s. 200.

³⁰ Witold Rodziński, *Historia Chin*, Warszawa 1992, s. 391–402, 440–458.

³¹ John King Fairbank, Merle Goldman, *China. A New History*, Cambridge-London 2006, s. 201–205.

³² Jolanta Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984, s. 330–333; Richard Henry Pitt Mason, John Caiger, *A History of Japan*, Tokyo-Singapore 1997, s. 263.



il. 10 | fig. 10

Berło pomyślności
ruyi | Ruyi sceptre,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

Modzie na zabytki dalekowschodnie uległ m.in. Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), znakomity holendersko-brytyjski malarz. Był on wielkim miłośnikiem sztuki Azji, chociaż w jego dziełach nie pojawiają się motywy wschodnie. W swym londyńskim domu na Grove End Road zgromadził on okazałą kolekcję sztuki orientalnej. Na zdjęciach przedstawiających wnętrze rezydencji widoczne są XVIII-wieczne emalie *cloisonné* stojące na kominku oraz japoński talerz zdobiący ścianę. To właśnie Japonia najbardziej zainteresowała artystę. W 1892 roku został członkiem Japan Society w Londynie, a po trzech latach wyznaczono go na wiceprezidenta stowarzyszenia³³. Fascynacja dalekowschodnimi tematami nie miała jednak odzwierciedlenia w pracach malarza. Jedynie wprawne oko znawcy jest w stanie dostrzec w tle niektórych z jego portretów buddyjski obraz³⁴. Dotyczy to np. najśłynniejszego portretu Ignacego Jana Paderewskiego³⁵, którego malarz sportretował podczas wizyty muzyka w Londynie w roku 1891³⁶.

Alma-Tadema kupował dzieła m.in. w należącym do Arthura Liberty'ego sklepie East India House przy Regent Street 218A, gdzie oprócz wschodnich jedwabów były także obiekty przywożone z Japonii. W asortymencie znajdowały się japońskie wyroby z porcelany,

³³ Eline van der Berg, *A Glimpse of the East* [w:] *Lawrence Alma-Tadema. At Home in Antiquity*, ed. by Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, kat. wyst., Fries Museum, Leeuwarden; Belvedere, Wiedeń; Leighton House Museum, Londyn, 2017, Munich-London-New York 2016, s. 115-116.

³⁴ Zob. też: artykuł Petry Ten-Doeschate Chu w tym numerze „Rocznika MNW” – s. 350-373.

³⁵ Portret ten znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. M.Ob.1850 MNW), gdzie trafił zgodnie z zapisem testamentowym Paderewskiego. Buddyjski obraz widoczny jest w tle co najmniej trzech innych portretów autorstwa Almy-Tademy, m.in. Maurice'a Sonsa (1896) czy Clothilde Enid (1896).

³⁶ W źródłach podawana jest również data 1890. Paderewski wspomina okoliczności powstawania tego portretu w swoich dyktowanych pamiętnikach: „W owym czasie widywałem często Alma-Tademę – prosił mnie o pozowanie do portretu. Zgodziłem się, rzecz prosta, gdyż propozycja ta była zaszczytna. Ale trudno sobie wyobrazić bardziej męczące i uciążliwe seanse. Na pierwszym już zaraz posiedzeniu ze zdziwieniem zauważyłem, że aż trzy osoby biorą się do malowania! Tymi osobami były: księżniczka Luiza [córka królowej Wiktorii, przyp. aut.], sam Sir Laurence i lady Alma-Tadema. [...] Lady Alma-Tadema, utalentowana malarka, namalowała maleńki portrecik, ale portret Alma-Tademy z punktu widzenia sztuki był prawdziwym arcydziełem” (zob. I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, op. cit., s. 230). Zob. też: artykuł Petry Ten-Doeschate Chu w tym numerze „Rocznika MNW” – s. 350-373.



il. 11 | fig. 11

Puzderko zdobione
nefrytem | Box
decorated with jade,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

odbitki drzeworytnicze, wachlarze, ekrany, maty *tatami* oraz *netsuke*. Co warto podkreślić, wśród odwiedzających sklep znaleźli się inni sławni malarze prerafaelici – William Morris, Dante Gabriel Rossetti oraz Edward Burne-Jones³⁷, autor słynnego portretu Paderewskiego³⁸.

Henry Treffry Dunn, malarz i asystent Dantego Gabriela Rossettiego, wspominał dom swojego mistrza przy Cheyne Walk 16 w Londynie: „Kominiek ozdobił niezwykle oryginalny chiński parawan z czarnej laki, dekorowany przedstawieniami ptaków, zwierząt i kwiatów malowanych złotem, co robiło bardzo dobre wrażenie [...]”³⁹. Moda na sztukę dalekowschodnią, choć była widoczna we wnętrzach rezydencji brytyjskich malarzy schyłku XIX wieku, to jednak nie miała wyraźnego odzwierciedlenia w tworzonych przez nich pracach. Dzieła kolekcjonowane przez malarzy prerafaelickich „nie były jedynie postrzegane jako artystyczne rekwizyty; były postrzegane jako narzędzia podwyższenia statusu społecznego”⁴⁰.

Wśród dzieł sztuki przekazanych Muzeum Narodowemu w Warszawie na mocy testamentu Ignacego Jana Paderewskiego kolekcja emalii *cloisonné* zajmuje szczególne miejsce. W tworzeniu kolekcji pomagała zapewne ukochana żona mistrza, Helena – podobnie jak on rozmiłowana w sztuce orientalnej. Brak informacji na temat okoliczności powstawania zbioru sprawia jednak, że zmuszeni jesteśmy do stawiania hipotez dotyczących zafascynowania Paderewskich sztuką Dalekiego Wschodu, a w szczególności emalią komórkową. Możemy domniemywać, że pasja ta była efektem powszechnego w tamtym czasie w Europie zainteresowania Orientem. „Moda na Wschód” – szczególnie popularna w XIX wieku – dotyczyła w dużym stopniu terenów świata islamu, który poruszał wyobraźnię pisarzy i po-

³⁷ Olive Checkland, *Japan and Britain after 1859. Creating Cultural Bridges*, New York-London 2003, s. 188–189.

³⁸ Portret znajduje się w kolekcji MNW (nr inw. Rys.Pol.885 MNW).

³⁹ Henry Treffry Dunn, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti and His Circle (Cheyne Walk Life)*, ed. by Gale Pedrick, London 1904, s. 18.

⁴⁰ Karen Yuen, *Fashioning Elite Identities. Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones and Musical Instruments as Symbolic Goods*, „Music in Art” 2014, vol. 39, no. 1–2, s. 145.

etów (Lord Byron, Adam Mickiewicz), malarzy i rysowników (Eugène Delacroix, Stanisław Chlebowski) oraz badaczy (Józef Sękowski, Edward William Lane), ale również wpłynęła na styl powstających budynków i modę⁴¹.

Możemy jedynie przypuszczać, że pasja Paderewskich była w pewnym stopniu wynikiem mody panującej w kręgach artystycznych ówczesnej Europy. Być może kontakt z Alma-Tademą i wizyty w jego domu pełnym japońskich i chińskich dzieł sztuki, w tym emalii *cloisonné*, zainspirowały go do tworzenia własnej kolekcji. Zainteresowanie Paderewskich sztuką chińską nie wynikało – a przynajmniej, nie mamy ku temu żadnych przesłanek – z naukowej i merytorycznej wiedzy na temat kultury krajów Dalekiego Wschodu. Ich pasja opierała się raczej na dość powierzchownej fascynacji egzotyczną cywilizacją. Przejawiało się to chociażby formą przyjęć, które Paderewscy organizowali w swojej posiadłości Riond-Bosson. Helena wspominała, że z okazji swoich urodzin (1 sierpnia) i imienin męża (31 lipca) w roku 1914 wspólnie celebrowali te wydarzenia w stylu chińskim: „Z nadejściem nocy wokół domu zapłonęły chińskie lampiony i setki małych lampek elektrycznych w przeróżnych kolorach. Od tygodni bracia Morax⁴² pracowali nad przygotowaniem wieczornej inscenizacji przedstawiającej chińską procesję pogrzebową. Mieliśmy na sobie wspaniałe chińskie stroje – szczególnie pięknie prezentowali się Schellingowie⁴³ – a pozostałym pan Jean Morax zapewnił kostiumy aktorów. Punktem kulminacyjnym wieczoru był cudowny smok kilkumetrowej długości z przerażającą głową, wykonaną z masy papierowej. Miał olbrzymie zielone oczy, a jego pysk i nozdrza zionęły kłębam dymu i ognia”⁴⁴.

Z drugiej jednak strony, zarówno liczba, jak i jakość zgromadzonych przez Paderewskich przedmiotów sugeruje, że fascynacja egzotycznymi obiektami, która znalazła odzwierciedlenie w tworzonej przez nich kolekcji, była czymś więcej niż tylko uleganiem chwilowej modzie. Mimo dość schematycznego zainteresowania kulturą chińską (smoki, lampiony, kolorowe stroje, muzyka), obiekty zgromadzone przez Paderewskiego, w szczególności zbiór emalii komórkowej, reprezentują bardzo wysoki poziom techniczny i estetyczny. Według Charles’a Phillipsa (1880–1933), autora biografii Paderewskiego wydanej jeszcze za życia pianisty, mistrz był bardzo dumny ze swojej kolekcji sztuki chińskiej i lubił się nią chwalić. Odwiedzającym opowiadał zabawną historię związaną z jednym z dzieł i okolicznościami jej nabycia: „Była to rzadka figurka *cloisonné* przedstawiająca chińskiego boga. Należała do jego dentysty, pana Foucou, ale co zaskakujące, imię bożka było takie same – Fou-Kou, a specjalną misją tego bóstwa było, zgodnie z przekonaniem antykwariuszy, przyciąganie innych dzieł sztuki starożytnej. »Jak widzicie«, podkreślał Paderewski, »Fou-Kou spełnił swoją misję“⁴⁵. Niestety, nie da się jednoznacznie zidentyfikować wspomnianego obiektu w zachowanej w MNW kolekcji *cloisonné*. Nie wiemy również, czy autor cytatu dobrze zapamiętał sam przedmiot

⁴¹ Wśród polskich kolekcjonerów sztuki dalekowschodniej początku XX w. warto wymienić m.in. Mathiasa Bersohna (1823–1908), Mieczysława Geniusza (Genjusza) (1853–1920), Stanisława Glezmera (1853–1916), Henryka Grohmana (1862–1939), Juliusza Heinzela barona von Hohenfels (1834–1895), Feliksa „Manghe” Jasieńskiego (1861–1929).

⁴² Jean Morax (1869–1939) – malarz, scenograf i projektant kostiumów teatralnych z Morges; René Morax (1873–1963) – pisarz i dramaturg, założyciel Théâtre du Jorat w szwajcarskim Mézières.

⁴³ Ernest Schelling (1876–1939) – amerykański pianista, kompozytor i dyrygent; uczestnik I wojny światowej (miał rangę majora); uczeń i przyjaciel Paderewskiego. Na uroczystości był najprawdopodobniej z żoną Lucie D. Schelling (z domu Draper).

⁴⁴ Helena Paderewska, *Wspomnienia 1910–1920*, przeł. Ludmiła Bachurska, Warszawa 2015, s. 95.

⁴⁵ Charles Phillips, *Paderewski. The Story of a Modern Immortal*, New York 1934, s. 251.

i jego chińską nazwę, której nie można jednoznacznie przyporządkować do znanych określeń chińskich bóstw. Nasuwa się jedynie skojarzenie z chińskim słowem *fu* lub japońskim *fuku*, oznaczającymi szczęście. Phillips wspomina również zainteresowanie mistrza muzyką chińską. W jego szwajcarskiej willi znajdował się pokój muzyczny, w którym zgromadzone były liczne nagrania z Państwa Środka. Pamięta też, że Paderewski w czasie swych wizyt w San Francisco chadzał na przedstawienia opery pekińskiej, by posłuchać tej „niepojętej kakofonii”⁴⁶.

Kolekcja emalii *cloisonné* Paderewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie jest największym i najlepszym pod względem artystycznym i ikonograficznym zbiorem obiektów wykonanych w tej technice w Polsce. Pozwala ona dostrzec nową, nieznaną twarz Ignacego Jana Paderewskiego, który w drugiej połowie swego życia zainteresował się kolekcjonowaniem dzieł sztuki dalekowschodniej, czyniąc to z wielkim zaangażowaniem, nieskrywaną pasją i podziwem dla wybranych technik. Świadczyć o tym może choćby fakt, że w jego willi Riond-Bosson wiele z obiektów wykonanych w technice emalii komórkowej prezentowano na eksponowanych miejscach, co widać na fotografiach archiwalnych. Mimo że brak jest jednoznacznych informacji o okolicznościach powstawania kolekcji, jest ona niewątpliwie wyrazem artystycznej wrażliwości muzyka i jego żony Heleny, która z pewnością miała wpływ na kształtowanie się zbioru. To, że Paderewskiemu przypadła do gustu akurat technika *cloisonné* – bardzo pracochłonna i wymagająca ogromnej precyzji, można uznać za dowód jego artystycznego i wysublimowanego gustu, który jak widać znajdował wyraz nie tylko w harmonii komponowanej muzyki i ekspresji jej interpretacji. Ofiarowanie swoich zbiorów sztuki Muzeum Narodowemu w Warszawie, a co za tym idzie narodowi polskiemu, było zaś kolejnym dowodem patriotyzmu Ignacego Jana Paderewskiego, którego w setną rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości wspominamy w sposób szczególny.

⁴⁶ Ibidem.