
RAZUMEVANJE MOTIVIKE
IN SIMBOLIKE NA
VZHODNOAZIJSKEM
PORCELANU V ZBIRKI
NARODNEGA MUZEJA
SLOVENIJE

Tina Berdajs

Uvod

V članku sta analizirana simbolizem in motivika, ki se pojavljata na porcelanu vzhodnoazijskega izvora v slovenskih muzejskih zbirkah. V besedilu je motivika, ki jo najpogosteje srečamo na vzhodnoazijskem porcelanu v zbirkah na ozemlju današnje Slovenije, predstavljena s podrobno analizo okrasa reprezentativnih kosov kitajske in japonske izvozne keramike oz. porcelana, ki spada v obdobje med 17. in 19. stoletjem (ali začetkom 20. stoletja). Z analizo izbranih motivov prispevek vodi v razmislek o vlogi obravnavane simbolike v japonskem in kitajskem kulturno-zgodovinskem okolju in v povezavi s tem tudi (morebitne) vloge te motivike v okolju, kjer so končali predmeti vzhodnoazijskega izvora – na ozemlju današnje Slovenije.

Vsi obravnavani primeri so iz najobsežnejše zbirke vzhodnoazijske keramike pri nas, to je zbirka keramike Narodnega muzeja Slovenije.¹

¹ Zbirka keramike, ki jo hrani Narodni muzej Slovenije, je glede na trenutne raziskave ena izmed 21 identificiranih in popisanih zbirk, ki jih uvrščamo na seznam zbirk vzhodnoazijskih predmetov v Sloveniji. Del predmetov v omenjeni zbirki je namreč tudi keramika vzhodnoazijskega izvora. Je največja zbirka vzhodnoazijske keramike in obenem tudi ena večjih zbirk vzhodnoazijskih predmetov pri nas. Za več informacij glej: Nataša Vampelj Suhadolnik, »Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji«. V *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: zbornik*

Ta zbirka hrani okoli 220 kosov keramike in porcelana vzhodnoazijskega izvora. Od teh dve tretjini predstavlja kitajski porcelan (in druga keramika), ena tretjina pa je japonskega izvora. Zbirka zajema kitajski in japonski belo-modri porcelan (kit. *qinghua* 青花, jap. *sometsuke* 染付), barvito poslikan kitajski porcelan v znanih tehnikah *wucai* (五彩) in famille rose ter veliko število primerkov poslikanega japonskega ali kitajskega porcelana tipa *imari*. Omenjeni slogi okraševanja, ki se najpogosteje pojavljajo v zbirki Narodnega muzeja Slovenije (in tudi drugih zbirkah, ki hranijo keramiko vzhodnoazijskega izvora),² so predstavljeni v nadaljevanju. Večinoma gre za t. i. izvozno keramiko, porcelan, ki je bil izdelan za zahodnjaški trg v skladu z evropskim estetskim okusom. Motivika in simbolizem sta analizirana in pojasnjena s pomočjo primarnih virov, povezanih s predmeti in muzejsko zbirko, in s podrobno analizo sekundarne literature, povezane z simboliko in motiviko v vzhodnoazijski umetnosti.

Predstavljeni so slogi okraševanja oziroma barvne palete, ki jih najpogosteje srečamo v omenjeni zbirki. V nadaljevanju je predstavljena in analizirana skupina primerov rastlinskih in živalskih motivov, izbranih glede na to, kako pogosto se pojavljajo na kitajski in japonski keramiki v zbirki Narodnega muzeja Slovenije (in nenazadnje tudi drugih slovenskih muzejskih zbirkah). V zadnjem delu besedila so predstavljene še tri študije primerov – motiv, imenovan »servis dveh pavov«,³ motiv para prepelic in krajinska motivika na najstarejšem kosu porcelana v slovenskih muzejskih zbirkah. Okrasna motivika na teh izbranih kosih iz zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije daje vpogled v bogate zgodbe, povezane s kulturno-zgodovinskim ozadjem trgovskih in kulturnih izmenjav med Evropo in Azijo. Te segajo že v čas zgodnjega 16. stoletja, ko so portugalski pomorščaki odkrili pot do Vzhodne Azije

EARL, ur. Andrej Bekeš, Jana S. Rošker in Zlatko Šabič (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019), 97.

² Druge opaznejše zbirke v katerih so kosi keramike vzhodnoazijskega izvora, so tudi Skuškova zbirka, ki jo hrani Slovenski etnografski muzej, zbirka Alme Karlin in kulturno-zgodovinska zbirka Pokrajinskega muzeja Celje, zbirka Pokrajinskega muzeja Ptuj Ormož ter zbirka Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« Piran.

³ Motiv je najverjetneje dobil ime, ker je bil običajno upodobljen na jedilnih servisih, ki so vključevali številne različne oblike posodja, ki je bilo okrašeno z omenjenim motivom dveh pavov.

okoli afriškega Rta dobrega upanja, preko Indijskega oceana in proti vzhodu skozi Malaško ožino do Kitajske. Kmalu po tem so vzpostavili trgovske stike, ki so v Evropi vzpostavili tudi vse obsežnejšo trgovino s porcelanom, ki je iz posebnosti začel postajati okrasni predmet.

Zbirateljstvo vzhodnoazijskega porcelana ima na območju današnje Slovenije presenetljivo dolgo zgodovino. Najzgodnejši dokument, ki potrjuje take izdelke na naših tleh, je namreč zapuščinski inventar Georja Bittorferja iz leta 1618. To pomeni, da je bil kitajski⁴ porcelan na Slovenskem prisoten že vsaj v začetku 17. stoletja.⁵ Do konca 19. stoletja so lastniki vzhodnoazijske keramike na Slovenskem najverjetneje bogatili svoje zbirke predvsem prek posrednih stikov različnih preprodajalcev in agentov na dražbah najrazličnejših kitajskih in japonskih umetnostnih izdelkov in prodajaln po Evropi. V prispevku sta predstavljena prav kitajski in japonski izvozni porcelan. Ta je bil produkt masovne proizvodnje za zahodnjaške trge, vendar okrašen z vzhodnoazijsko motiviko, in je v stoletjih postal ena od ključnih vrst trgovskega blaga, ki so ga uvažali v Evropo.⁶ Okras na porcelanu je močno vplival tudi na različne razvijajoče se sloge okraševanja v Evropi, čeprav pogosto upodobljeni motivi in simboli iz daljnih tradicij Kitajske in Japonske včasih niso bili popolnoma jasno razumljeni.

Najpogostejši slogi okraševanja vzhodnoazijske keramike

V nadaljevanju so predstavljeni trije slogi okraševanja oziroma barvne palete okrasja, ki jih najpogosteje srečamo v vzhodnoazijskem delu zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije. Prvi slog poslikave por-

⁴ Ves porcelan na evropskih tleh pred sredino 17. stoletja je kitajskega izvora, saj se je japonski porcelan začel uvažati šele po tem.

⁵ Mateja Kos, »Porcelan in njegova uporaba na Slovenskem / Porcelain and its use in Slovenia,« V *Predmet kot reprezentanca – Okus, ugled, moč / Objects as Manifestations of Taste, Prestige and Power*, ur. Maja Lozar Štamcar (Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009), 145–164; Tina Berdajs, »Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike na Slovenskem v 19. stoletju,« *Ars & Humanitas* 14, št. 2 (2020): 29–43, <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.29-43>.

⁶ Za več informacij glej tudi: Oliver Impey, J. V. G. Mallet in John Ayers, *Porcelain for Palaces: The Fashion for Japan in Europe 1650-1750* (London: Oriental Ceramic Society, 1990); Oliver Impey, *Japanese Export Porcelain: Catalogue of the Collection of the Ashmolean Museum, Oxford* (Amsterdam: Hotei Publishing, 2003).

celana, ki ga pogosto srečamo, je t. i. *famille rose*, ki v dobrednem prevodu pomeni rožnata družina. Ime, ki se je uveljavilo šele v 19. stoletju, se nanaša na uporabo gostega rdeče-rožnatega nadglazurnega emajla, ki se je na Kitajskem začel uporabljati za okraševanje porcelana v začetku 18. stoletja. Paleta gostih barvnih emajlov se je razvila pod vplivom evropskega okusa in povpraševanja po kitajskem porcelanu in s tehnologijo, ki so jo na Kitajsko najverjetneje prinesli jezuiti, ki so delovali v Pekingju. Od tridesetih let 18. stoletja naprej so te emajle uporabljali tudi za okraševanje v mestu Jingdezhen (景德鎮), kitajski prestolnici izdelovanja porcelana. Izdelke, poslikane v tem slogu, so izdelovali za domači in tuji trg.⁷ Spodnja skodelica je primer kitajskega porcelana, poslikanega z motivi potonike v omenjenem slogu.



Slika 1: Skodelica; porcelan, poslikan z barvno nadglazurno poslikavo; v: 13,3 cm, r: 7 cm; Kitajska; prva polovica 18. stoletja, dinastija Qing; N 16023; Narodni muzej Slovenije.

⁷ Andrew D. Madsen in Carolyn L. White, *Chinese Export Porcelain* (London in New York: Routledge, 2009), 106–110; Filip Suchomel, *300 Treasures: Chinese Porcelain in the Wallenstein, Schwarzenberg & Lichnowsky family collection* (Prague: Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2015), 405–411; Hans van Baarsen, »Chinese Porcelain: Famille Rose wares 1725–1800,« *Pater Gratia Oriental Art*, dostop 21. junija 2021, <https://www.patergratiaorientalart.com/home/21>.

Eden od najštevilčnejše zastopanih slogov okraševanja je tudi slog porcelana *imari* (*imariyaki* 伊万里焼), ki je poimenovan po istoimenskem japonskem pristanišču (Imari 伊万里), iz katerega so od druge polovice 17. stoletja izvažali japonsko keramiko in porcelan v pristanišče obmorskega mesta Nagasaki (長崎), od tam pa naprej v Evropo in pozneje v Ameriko. Ta porcelan je bil izdelan po okusu evropske aristokracije, zato ga večkrat uvrščamo v kategorijo t. i. izvoznega porcelana. Označevanje barvno poslikanega porcelana z besedo *imari* je lahko zapleteno,⁸ zato je v tem besedilu izraz zaradi lažjega razumevanja uporabljen samo na opisovanje najbolj reprezentativne palete, t. i. sloga porcelana *imari*, prisotne v slovenskih zbirkah. To paletu oziroma slog predstavlja okras v podglazurno modri barvi z dodatnimi poslikavami v barvnih nadglazurnih emajlih, najpogosteje v rdeči barvi s pozlato. Pogosto upodobljeni osrednji motivi so košara ali lonec, poln rož, trije prijatelji zime (prunus⁹ oz. slivovo cvetje, bambus in borovec), breskev ali feniks. Ta slog porcelana je bil v Evropi še posebej priljubljen v drugi polovici 17. in v začetku 18. stoletja.¹⁰

Visoko cilindristo stojalo za dežnike na sliki 2 je poslikano v slogu porcelana *imari* s podglazurno modro barvo in nadglazurnimi emajli v rdeči in oranžno-bež barvi. Zgornji in spodnji rob prikazujeta stilizirano cvetje v modri in beli barvi, osrednji del pa prikazuje cvetoče veje. Med cvetovi lahko prepoznamo močno stilizirane krizanteme in potonike. Predmet je bil izdelan v enem kosu, kar je bila značilnost japonskih lončarjev. Kitajski lončarji so visoke cilindriste predmete namreč

⁸ Za več informacij in podrobno razlago okoliščin glej: Impey, *Japanese Export Porcelain*, 31–33.

⁹ V to skupino spada več sadnih vrst drevja, kot so marelica (*Prunus armeniaca*), japonska marelica (*Prunus mume Sieb et Zucc*), breskev (*Prunus persica*), japonska sliva (*Prunus salicina Lindl*) in kitajska češnja (*Prunus pseudocerasus*), vse med njimi se upodablajo v vzhodnoazijski umetnosti. Cvetoče drevo, ki se najpogosteje omenja iz navedene skupine, je sliva.

¹⁰ Impey, *Japanese Export Porcelain*, 31–33; Lisa Rotondo-McCord in Peter James Buften, *Imari: Japanese Porcelain for European Palaces from the Freda and Ralph Lupin Collection* (New Orleans, LA: New Orleans Museum of Art, 1997), 8–16; Hans van Baarsen, »Japanese Porcelain: Japanese Imari 1690–1800,« *Pater Gratia Oriental Art*, dostop 10. junija 2021, <https://www.patergratiaorientalart.com/home/1690>; Jan-Erik Nilsson, »Japanese 'Imari' decoration, (Aka-e),« *Gotheborg*, dostop 10. junija 2021, <https://www.gotheborg.com/glossary/japanese-imari.shtml>.



Slika 2: Stojalo za dežnike; porcelan poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo; v: 59,8 cm; š: 18,7 cm; Japonska; pozno 19. stoletje/zgodnje 20. stoletje, obdobje Meiji (1868–1912); N 984; Narodni muzej Slovenije.

izdelovali iz dveh delov (zgornjega in spodnjega) in ju združili pred peko (glej tudi Študija primera 3 v tem besedilu).

Eden od slogov okraševanja ali bolje rečeno barvnih palet, ki jih pogosto srečamo med raziskovanjem vzhodnoazijske keramike v slovenskih muzejih, je tudi slog porcelana, imenovan »kitajski *imari*« (*Zhongguo yiwanli* 中国伊万里). Njegovi začetki segajo v začetek 18. stoletja, ko so Kitajci začeli posnemati japonski način poslikave na slogu porcelana imari, ki so ga iz okoliških delavnic izvažali prek istoimenskega pristanišča na Japonskem po okusu evropske aristokracije. Za ta slog kitajskega izvoznega porcelana je značilen okras v podglazurno modri barvi z dodatnimi poslikavami v nadglazurnih emajlih, najpogosteje rdečih, z dodano pozlato. Redkeje so dodajali tudi detajle v črni in zeleni barvi. Najpogosteje upodobljeni motivi so krajine, cvetoče rastline (predvsem potonike) ter motivi ptic in mitoloških bitij. Upodobitve človeških figur so v tem slogu redke. Višek priljubljenosti je ta slog dosegel v Evropi v 18. stoletju, priljubljen pa je bil tudi v jugovzhodni Aziji, Indiji in takratnem Osmanskem cesarstvu.¹¹

Krožnik iz zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije na zgornji fotografiji je poslikan v barvni paleti, značilni za slog porcelana kitajski *imari*. Rob krožnika krasi tanek pas rdečega geometrijskega vzorca, celoten osrednji del pa je poslikan s cvetličnim motivom potonike, velikega kamna, izza katerega se razrašča, in manjše ograjice. Med cvetovi potonike je naslikan tudi manjši motiv ptice v letu. Gre za zelo standardiziran kos izvoznega porcelana, narejenega na Kitajskem za evropski trg.

Predmeti, poslikani v zgoraj omenjenih barvnih paletah, so si v številnih primerih zelo podobni tudi po motiviki, kar pogosto (predvsem kadar je dokumentiranje provenience predmeta pomanjkljivo) lahko privede do zmede pri določanju izvora porcelanastega kosa. Pred sredino 17. stoletja so na Japonskem okrašen porcelan izdelovali samo za domači trg in ga le v omejenih količinah izvažali v Jugovzhodno Azijo. Ko pa so se zaradi pomanjkanja ponudbe kitajskega izvoznega

¹¹ Madsen in White, *Chinese Export Porcelain*, 110–112; Hans van Baarsen, »Chinese Porcelain: Chinese Imari 1700–1800,« *Pater Gratia Oriental Art*, dostop 21. junija 2021, <https://www.patergratiaorientalart.com/home/1323>.



Slika 3: Krožnik; porcelan, poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo ter pozlato; r: 13,7 cm; Kitajska; 18. stoletje, dinastija Qing (1644–1912); N 15260; Narodni muzej Slovenije.

porcelana (podrobnejši opis razlogov v nadaljevanju v Študiji primera 3) Nizozemci za nakup porcelana obrnili na Japonsko, so seveda želeli, da so končni izdelki barvito okrašeni kot – že preverjeno dobičkono-sni – kitajski izvozni porcelan.¹² Oliver Impey celo poudarja, da je bila predvsem v začetku proizvodnje izvoznega porcelana za evropski trg na Japonskem »večina [naročenih] kosov narejena v oblikah, ki Japoncem niso bile znane in okrašena v slogih, ki jih ti niso poznali«. ¹³ Na podlagi tega bi lahko predvidevali, da obstaja možnost, da je marsikateri motiv, ki se je pogosto pojavljal v sklopu izvoznega porcelana na Japonskem, pravzaprav posledica prenosa motivov iz Kitajske, ki so bili priljubljeni

¹² Impey, Mallet in Ayers, *Porcelain for Palaces*, 17–19.

¹³ *Ibid.* 19.

v Evropi (tudi na območju današnje Slovenije). Ta trditev nedvomno potrebuje dodatno poglobljeno raziskavo, vendar pa nakazuje, da se je z nastankom in uspešnostjo vsaj sloga porcelana kitajski *imari* sklenil širok krog prenosa posebnega sloga okraševanja in mogoče tudi določnih motivov, ki nosijo pomembne konotacije tako v kitajski kot tudi v japonski kulturi.

Najpogostejši motivi in njihova simbolika

Po pregledu predmetov, ki sestavljajo vzhodnoazijski del zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije, je hitro očitno, da je – ne glede na vrsto keramike ali slog poslikave – daleč najpogostejši motiv med vsemi cvetoča potonika. Potonika je ena najbolj znanih in priljubljenih cvetočih rastlin na Kitajskem. Čeprav ima glede na podvrsto cvetove različnih barv, je daleč najbolj priljubljena in cenjena rdeče cvetoča potonika.¹⁴ V umetnosti se pojavljata tako zelnata potonika *Paeonia albiflora* (芍藥, kit. *shaoyao*, jap. *botan*) kot tudi drevesna potonika *Paeonia arborea* (牡丹, kit. *mudan* ali *mudanhua* 牡丹花, jap. *botan*) (slika 2). Ne glede na vrsto potonika simbolizira bogastvo in čast v povezavi z uradniškim ali visokim družbenim položajem. Iz tega razloga je v kitajskem jeziku potonika imenovana tudi »roža sreče in bogastva« (*fuguihua* 富貴花).¹⁵ Poleg tega simbolno predstavlja tudi enega od štirih letnih časov – pomlad. Skupaj z lotosom, ki simbolizira poletje, cvetočim prunusom, ki simbolizira zimo, in krizantemo, ki simbolizira jesen, je potonika tako ena od štirih cvetlic, ki so simbol štirih letnih časov.¹⁶ Patricia Bjaaland Welch tudi piše, da je kombinacija teh štirih rastlin zelo priljubljen simbol za obdobje celega leta. Tako vse štiri omenjene rastline skupaj

¹⁴ Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought* (London, New York: Routledge, 1986), 286.

¹⁵ Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery* (Boston: Tuttle Publishing, 2012), 67; Stacey Pierson, *Designs as Signs: Decoration and Chinese Ceramics* (London: School of Oriental and African Studies, University of London, and Percival David Foundation, 2001), 29.

¹⁶ C. S. A. Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through the Ages*, Fourth Revised Edition (Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 2006), 244; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 285; Pierson, *Designs as Signs*, 29.

v vazi v širšem kontekstu pomenijo »mir skozi vse leto«, saj je beseda za vazo (*ping* 瓶) enakozvočnica kitajske besede za mir (*ping* 平).¹⁷ Zadnje je značilnost simbolike v kitajski umetnosti, t. i. »govorjenje skozi predmete«. ¹⁸ Številni okrasni vzorci in motivi v kitajski umetnosti nosijo posredne pomene, ki so običajno nakazani skozi metafore, rebuse, enakozvočnice, kitajske tradicionalne zgodbe in podobno.¹⁹

Cvetoče potonike so pogosto upodobljene tudi z različnimi drugimi rastlinami in živalmi. Ko se, na primer, pojavijo v kombinaciji s pavi (glej tudi sliko 8) ali levi, celotna kompozicija dodatno poudarja simbolni pomen visokega ali celo plemiškega statusa. Ko pa so cvetovi potonike upodobljeni v kombinaciji z breskvami (kit. *tao* 桃, jap. *momo* 桃), simbolom nesmrtnosti, nosijo združeni simbolni pomen bogatega in dolgega življenja.²⁰ Čeprav se o simbolnem pomenu potonike običajno piše predvsem v kontekstu kitajske umetnosti, se pojavlja tako na kitajskih kot na japonskih izvoznih izdelkih za zahodne trge.

Eden najlepših primerov upodobljenega motiva potonike na porcelanu v slovenskih muzejskih zbirkah je par krožnička in skodelice iz zbirke keramike Narodnega muzeja Slovenije. Porcelanasta predmeta je leta 1733 takrat še Kranjskemu deželnemu muzeju darovala baronica Mathilda Fr. v. Lazarini.²¹

Majhna skodelica (slika 3) in krožniček (slika 4) sta par in poslikana z barvnimi emajli nad prozorno glazuro porcelana. Posebna motivika in slog poslikave, paleta različnih odtenkov rožnate, rumene in zelene barve in gosto nanešen neprosojni nadglazurni bel emajl nam povedo, da gre za značilna primerka izvoznega kitajskega porcelana iz začetka 18. stoletja, poslikanega v slogu *famille rose*. V osrednjem delu, kjer je naslikan glavni motiv, poleg velike razbohotene potonike v temno rožnati

¹⁷ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 69.

¹⁸ Siliang Kang, »Symbolic Meanings of Chinese Porcelains from the Market Street Chinatown,« *Market Street Chinatown Archaeological Project*, dostop 1. decembra 2022, <https://marketstreet.stanford.edu/wp-content/uploads/2013/08/Kang-2013.pdf>.

¹⁹ *Ibid.*, 3.

²⁰ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 69.

²¹ Berdajs, »Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike,« 34; Franc Lazarini, *Zgodovina rodbine Lazarini: Kronika, dokumenti, genealogija, komentarji, zgodbe* (Radovljica: Didakta, 2013), 216.



Slika 4: Krožniček; porcelan, poslikan z barvno nadglazurno poslikavo; r: 11,3 cm; Kitajska; prva polovica 18. stoletja, dinastija Qing; N 749; Narodni muzej Slovenije.

barvi opazimo še par fazanov (*zhi* 雉), ki predstavljata lepoto, srečo in prefinjenost,²² in rožnato-rumene cvetove krizanteme.

Takoj za potoniko je na vzhodnoazijski keramiki v zbirki najpogostejši motiv cvetoča krizantema. Krizantema (菊, kit. *ju*, jap. *kiku*) je cvetlica, ki ima velik simbolni pomen tako v kitajski kot tudi v japonski umetnosti. V kitajski kulturi se cvetje krizanteme povezuje z intelektualnimi dosežki ter je poleg potonike, lotosa in cvetočega prunusa ena izmed štirih cvetočih rastlin, ki simbolizirajo štiri letne čase. Krizantema se sama ali v kombinaciji z javorjem v kitajski in japonski simboliki povezuje z jesenjo, sama krizantema pa zaradi odpornosti in zdravilnih lastnosti simbolizira tudi dolgoživost.²³ Ker so cvetovi krizanteme,

²² Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 163; Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 245.

²³ Barbara Trnovec in sod., *Azija me je povsem uročila (Asia utterly bewitched me)* (Celje: Pokrajinski muzej Celje; Ljubljana: Univerza v Ljubljani Filozofska Fakulteta, 2019), 40; Bjaaland

predvsem v rumeni barvi, podobni sijočemu soncu, se namreč povezujejo s silami t. i. energije *yang* (陽) in na Kitajskem še danes menijo, da krizantemin čaj in vino še posebej pripomoreta k dobremu zdravju in dolgemu življenju.²⁴

Krizanteme so na Japonsko najverjetneje v šestem stoletju prinesli iz Kitajske. V obdobju velikega prenosa različnih vidikov kitajske kulture so tako na Japonskem vzljubili tudi krizanteme. Podoba krizanteme se je začela pojavljati na uradnih pečatih in celo kot emblem na cesarskem prestolu v podobi rumenega cveta s šestnajstimi cvetnimi listi, ki je še danes simbol japonskega cesarja.²⁵

Na Japonskem pa glede na obliko cvetov ločijo tudi tri različne tipe krizanteme, ki se pojavljajo v umetnosti: cvetoče krizanteme, imenovane *kiku*, imajo običajni cvet s precej ravnimi in nagnetenimi cvetnimi listi, krizanteme tipa *manjugiku* (万寿菊) imajo cvet kroglaste oblike, sestavljen iz številnih kratkih jezičastih cvetnih listov, tip *rangiku* (乱菊) pa ima cvetove z zelo dolgimi in nekoliko kaotično razporejenimi tankimi cvetnimi lističi z značilno navznoter zavihano konico. Zadnje poznamo tudi pod bolj znanim imenom pajkovke. Na keramiki in porcelanu v slovenskih zbirkah se krizanteme pogosto pojavljajo tako na kitajskih kot japonskih kosih keramike, predvsem porcelana. Zanimivo je, da so večinoma upodobljeni cvetovi v obliki marjete ali kroglastega cveta. Do danes na keramiki še ni bilo cvetov t. i. krizanteme pajkovke.

Japonski krožnik, predstavljen na sliki 5, je poslikan s številnimi motivi cvetov krizantem in potonik, razporejenimi po zgornji strani širšega roba v tipični barvni paleti sloga porcelana *imari*. V osrednjem medaljonu je poudarjena še ena krizantema. Gre za tipičen primer japonskega izvoznega porcelana za zahodni trg, kar nakazuje tudi način poslikave dveh večjih polovic krizanteminega cveta na skrajnem robu, ki spominja na vezeninske vzorce okrašenega tekstila. Taki geometrični vzorci se pogosto pojavljajo v okrasju japonske keramike. Poleg tega vsako polovico omenjenih polovičnih cvetov sestavlja osem cvetnih li-

Welch, *Chinese Art*, 45; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 72.

²⁴ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 46.

²⁵ Sachiko Hamano, »Kiku-no-hana (Chrysanthemum),« *Nihongo Instructor Club: Japanese language school Azabu Juban Tokyo*, dostop 3. septembra 2022, <https://nicjapanese.com/column/kiku/>.



Slika 5: Krožnik; porcelan, poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo ter pozlato; r: 22,7 cm; Japonska; 18. stoletje; obdobje Edo (1603–1868); N 15317; Narodni muzej Slovenije.

stov, kar nakazuje, da bi združeni polovici predstavljali krizantemin cvet s šestnajstimi cvetnimi listi, podoben cesarskemu grbu Japonske.

Eden najprepoznavnejših in najpogosteje upodobljenih motivov v kitajski in japonski umetnosti je tudi cvetoče drevo iz družine prunusov. V to skupino spadajo številne sadne vrste, kot so marelica (*Prunus armeniaca*), japonska marelica (*Prunus mume Sieb et Zucc*), breskev (*Prunus persica*), japonska sliva (*Prunus salicina Lindl*) in kitajska češnja (*Prunus pseudocerasus*), toda rastlina oziroma cvetoče drevo, ki se najpogosteje omenja, je pravzaprav sliva (kit. *mei* 梅 ali *meihua* 梅花, jap. *ume* 梅) iz družine *Prunus mume*.²⁶

²⁶ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 73; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 294.

Cvetove teh dreves je v vzhodnoazijski umetnosti zlahka prepoznati po značilnih rdečkastih, rožnatih ali belih cvetovih s petimi cvetnimi lističi, zaobljene ali rahlo srčaste oblike. Sicer jih je, pogosto zaradi stilizirane upodobitve, težko razlikovati ali ugotoviti, za katero vrsto gre, zato se motiv pogosto poimenuje s krovnim izrazom »cvetoči prunus«. V primerjavi z omenjenimi vrstami prunusov so sicer nesorazmerno pogosto upodobljeni cvetovi češnje in slive. Prav zadnja ima prav posebno mesto tudi v kitajski literaturi in umetnosti, saj gre za prvo med sadnimi drevesi, ki zacvetijo zgodaj spomladi, s čimer se povezuje konec zime in začetek pomladi ter simbolizira vzdržljivost in upanje. Cvetočna sliva je tudi ena izmed štirih cvetočih rastlin, ki simbolizirajo štiri letne čase, pri čemer sliva simbolizira zimo.²⁷ Ker pa cvetovi hitro izgubijo svoje lističe, se cvetoča sliva povezuje tudi z lepoto, čistostjo in minljivostjo življenja. Slivovi cvetovi se pojavljajo tudi v več kombinacijah, na primer s srako (*xique* 喜鵲), ki je ugodno znamenje ter velja za prinašalca sreče in veselja.²⁸

Pogost, predvsem v kombinacijah z drugimi rastlinami ali kot del krajine, je tudi zimzelena borovec (松, kit. *song*, jap. *matsu*), ki predstavlja vzdržljivost in dolgo življenje oziroma dolgoživost.²⁹ Je tudi drevo, ki je najpogosteje upodobljeno v kitajski umetnosti, prav tako je zaradi globokega simbolizma zelo priljubljen motiv v kitajski poeziji. Predvsem so občudovana stara borova drevesa.³⁰ V kombinaciji se bor pogosto pojavi skupaj s prav tako zimzeleno cipreso (*bai* 柏) in/ali žerjavom (鶴, kit. *he*, jap. *tsuru*), ki tudi simbolizirata dolgo življenje.³¹

Borovcu po pogostnosti upodobitve na porcelanu iz slovenskih zbirk sledi bambus (竹, kit. *zhu*, jap. *take*), ki je ena najpogosteje upodobljenih rastlin v vzhodnoazijski umetnosti. Zaradi svoje prilagodljivosti predstavlja mladost, moč in vzdržljivost, poleg tega pa simbolizira tudi skromnost in čistost srca zaradi votlega debla oziroma stebela. Metafo-

²⁷ *Ibid.*, 74; Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 250; Pierson, *Designs as Signs*, 29.

²⁸ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 74.

²⁹ *Ibid.*, 70.

³⁰ Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 292–293; Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 248.

³¹ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 70; Pierson, *Designs as Signs*, 89.

rično ponazarja moč v navidezni šibkosti, saj se pod zunanjim pritiskom bambus samo upogne in se ne zlomi.³²

Bambus pa se pojavlja tudi v kombinacijah z drugimi motivi, ki nosijo močen simboličen pomen. Upodobljen v kombinaciji s kamnom, ki simbolizira neomajnost, predstavlja krepostne lastnosti konfucijanskih učenjakov. V kombinaciji s svetočimi vejicami dreves iz družine prunusov rastlini predstavljata poročen par oziroma srečo v zakonu. Kombinacija je v kitajskem jeziku imenovana *zhumei shuangxi* (竹梅雙喜) ali v prevodu »dvojna sreča bambusa in slive«.³³

Bor, bambus in cvetoči prunus (običajno gre za upodobitev cvetoče slive) skupaj ponazarjajo motiv, imenovan trije prijatelji zime (歲寒三友, kit. *suihan sanyou*, jap. *saikan san'yū*) (slika 6). Skupina predstavlja rastline, ki cvetijo zgodaj spomladi ali so zimzelene. Motiv se je prvič pojavil v poeziji v obdobju dinastije Song (960–1279), pozneje pa so se upodobitve tega prenesle tudi v slikarstvo in se kmalu po tem pojavile tudi na keramiki.³⁴ Borovec običajno predstavlja dolgo življenje, bambus prilagodljivost, skromnost in ponižnost, cvetoči prunus pa simbolizira vzdržljivost in vztrajnost.³⁵ Motiv, ki ga sestavljajo trije prijatelji zime, se pojavlja v kitajski in japonski umetnosti.

V zgoraj predstavljenem primeru so v manj pogosti barvni paleti sloga japonskega porcelana *imari* upodobljeni trije prijatelji zime: borovec, bambus in cvetoči prunus. So v večjih belih kartušah, med katerimi sta v dveh naslikana motiva bambusa in borovca, v dveh pa motiva bambusa in cvetoče slive. Gre za tipičen primer japonskega izvoznega porcelana za zahodnjaški trg.

Na vzhodnoazijskem porcelanu v slovenskih muzejskih zbirkah, posebej v zbirki Narodnega muzeja, najdemo upodobljene številne različnih živali, vendar se redko katera pojavlja več kot enkrat. Na več kosih porcelana najdemo več feniksov, predvsem na japonskih kosih, poslikanih v slogu porcelana *imari*. Feniks (鳳凰, kit. *fenghuang* 鳳凰, jap. *hō-ō* 鳳凰) je mitološka ptica, ki ima na Kitajskem zelo dolgo

³² *Ibid.*, 36; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 26; Pierson, *Designs as Signs*, 34.

³³ *Ibid.*, *Chinese Art*, 37.

³⁴ Pierson, *Designs as Signs*, 49; Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 38.

³⁵ *Ibid.*, 49.



Slika 6: Krožnik; porcelan, poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo ter pozlato; r: 22,3 cm; Japonska; 18. stoletje; obdobje Edo; N 812; Narodni muzej Slovenije.

zgodovino in je znana tudi pod imenom »kralj ptic«. ³⁶ Danes je videz feniksa opisan kot kombinacija različnih ptic: glava zlatega fazana, telo mandarinske rase, rep pava, noge žerjava, kljun papagaja in krila lastovice. S tem povzema najvišjo lepoto in eleganco. ³⁷ Od obdobja dinastije Ming (1368–1644) se je feniks upodabljal tudi s petelinovim grebenom na vrhu glave. ³⁸ Feniks naj bi se pojavljal le v času vladavine pravičnih

³⁶ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 165

³⁷ *Ibid.*, 165; Pierson, *Designs as Signs*, 70.

³⁸ William H. Edmunds, *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art: As Shown in Drawings, Prints, Carvings and the Decorations of Porcelain and Lacquer, with Brief Notices of the Related Subjects* (Reprint) (Chicago, Illinois: Art Media Resources Ltd., 2001), 292; Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 167.

cesarjev in miru, njegovo izginotje ali odsotnost pa naj bi napovedovala težke čase.³⁹

Motiv feniksa se v umetnosti najpogosteje pojavlja v kombinaciji s kitajskim zmajem (*long* 龍),⁴⁰ ki je bil simbol cesarja in njegove oblasti. Kot je bil cesar povezan z zmajem, je bil feniks simbolno povezan s cesarico. Kot okrasen in pomemben simbolni motiv so ga članice cesarske družine nosile na svojih oblačilih, nakitu in drugih dodatkih, kot so okraski za lase in uhani. Od časa dinastije Qin (221–206 pr. n. št.) je bila cesaričina krona na Kitajskem znana tudi pod imenom »feniksova krona« (*fengguan* 凤冠).⁴¹ Feniks se je kot simbol razširil tudi na Japonsko, najverjetneje v obdobju Asuka od sredine 6. do sredine 7. stoletja, in postal simbol cesarske družine, zlasti cesarice. Omenjena mitološka ptica v japonski kulturi predstavlja ogenj, sonce, pravičnost, poslušnost in zvestobo.⁴²

Kot zelo priljubljen motiv v kitajski in japonski umetnosti se je feniks posledično pogosto pojavljal tudi v izvozni umetnosti, ki vključuje porcelan. Čeprav je bil motiv mitološkega feniksa Evropejcem znan, pa je prek japonskega porcelana postal »žrtev« pomanjkljivega poznavanja jezikov in kultur Vzhodne Azije, še posebej Japonske. Japonci so namreč z motivom feniksa prevzeli tudi poimenovanje. V kitajskem in japonskem jeziku se ime te ptice tako napiše z enakimi pismenkami, bere pa se različno. Evropejski trgovci so tako na Japonskem prišli v stik z misteriozno mitološko ptico, ki so jo Japonci imenovali *hō-ō*. Od tu se naprej je bila ustvarjena nekakšna paralelna identiteta motiva feniksa, ki so ga na Zahodu pogosto imenovali »ptica ho-ho« (angleško *ho-ho bird*). Nenavadna »ptica ho-ho« je našla mesto tudi v bogati umetnosti

³⁹ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 170; Eberhar, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 289; Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 247.

⁴⁰ Zmaj je ena izmed najbolj razširjenih simbolnih podob na Kitajskem in se pojavlja tudi v drugih vzhodnoazijskih kulturah. Običajno je prikazan z luskastim kačjim telesom, tigrovimi nogami, ptičjimi kremplji in glavo, sestavljeno iz posameznih delov več živali. Glavo najpogosteje krasijo jelenovi rogovi, na obeh straneh ust visijo dolgi brki. Trnovec in sod., *Azija me je posem uročila*, 37.

⁴¹ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 167; Edmunds, *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art*, 392.

⁴² Mark Schumacher, »Phoenix,« *Buddhism & Shintōism in Japan: A-to-Z Photo Dictionary of Japanese Religious Sculpture & Art*, dostop 4. septembra 2022, <https://www.onmarkproductions.com/html/ho-oo-phoenix.shtml>.



Slika 7: Skleda za britje; porcelan, poslikan z modro podglazurno in barvno nadglazurno poslikavo ter pozlato; r: 25,8 cm; Japonska; 18. stoletje; obdobje Edo; N 15291; Narodni muzej Slovenije.

rokokoja (1730–1750) in se pod tem imenom pojavljala kot eksotičen okrasni motiv na številnih izdelkih, tudi pohištvu, ki je bilo narejeno v Evropi v slogu *chinoiserie*.⁴³

Zgoraj predstavljeni primer je japonska skleda za britje. Na zgornji strani je skleda po širokem robu poslikana v prepoznavnem slogu *imari* s stiliziranimi motivi cvetočih krizantem in feniksoma s krili, razprtimi v letu, ter drugim rastlinjem. Na spodnji strani je skleda okrašena s tremi manjšimi motivi cvetoče slive v modri in rdeči barvi. Gre za zelo tipičen predmet, izdelan za evropski trg, kar nakazuje oblika sklede, ki ni japonska. Na eni strani ima na robu namreč vrezano krožno obliko,

⁴³ Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration* (New York: Charles Scribner's Sons, 1977), 13; Impey, Mallet in Ayers, *Porcelain for Palaces*, 101.

na nasprotni strani roba pa vrstico, ki je služila obešanju sklede na steno, kadar ni bila v uporabi.

Čeprav omenjeni motivi nedvomno nosijo veliko simbolnega pomena v vzhodnoazijskem prostoru, enako ne moremo trditi za evropski prostor ali, natančneje, za območje današnje Slovenije, kjer so v tem besedilu obravnavani kosi porcelana z motiviko te vrste končali svojo pot. Omenjeni vzhodnoazijski rastlinski in živalski motivi v evropskem kontekstu najverjetneje niso imeli posebnih konotacij in so služili predvsem estetskemu namenu (omenjeni rastlinski motivi) ali so burili domišljijo kot eksotična in/ali mitološka bitja (zmaj in feniks). Lahko pa s precejšnjo gotovostjo trdimo, da lastniki porcelana na območju današnje Slovenije najverjetneje niso niti poznali niti razumeli posebnega simbolizma, ki ga imajo omenjeni motivi v japonski in/ali kitajski kulturi. Pogosto namreč niso niti ločili, ali gre za porcelan japonskega ali kitajskega izvora, saj je bil vzhodnoazijski izvozni porcelan na Slovenskem vse do 20. stoletja dostopen le posredno, prek razvite mreže trgovskih poti, trgovin in posrednikov po Evropi, kar je lahko močno zakrilo prvotni izvor predmetov.⁴⁴

Študija primera 1: Motiv »servis dveh pavov«

Motiv pava (*kongque* 孔雀) se v kitajski umetnosti pogosto pojavlja v različnih medijih. Kot samostojni motiv se pav povezuje z uradniškim statusom in simbolizira eleganco, lepoto in dostojanstveno držo.⁴⁵ Kot okrasni motiv na kitajskem porcelanu se pav pogosto pojavi kot del kompozicije s cveticami in okrasnimi kamni, ki skupaj ponazarjajo stiliziran vrtni prizor.⁴⁶ Kot kombinacija motivov, ki združuje pava in potoniko, se ptica že od obdobja dinastije Tang (618–907) simbolno povezuje tudi z bogastvom in visokim družbenim statusom⁴⁷ oziroma cesarsko družino.⁴⁸

⁴⁴ Berdajs, »Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike,« 30.

⁴⁵ Pierson, *Designs as Signs*, 50; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 281–292.

⁴⁶ *Ibid.*, 50.

⁴⁷ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 160–161.

⁴⁸ Pierson, *Designs as Signs*, 50.

Ena najbolj znanih upodobitev pava je motiv oziroma vzorec, imenovan »servis dveh pavov«, ki je bil posebno priljubljen na Portugalskem in v Braziliji, od koder prihaja tudi izvirno poimenovanje tega vzorca *Serviço dos Pavões*.⁴⁹ Osrednji okrasni motiv tvori par pavov med cveticami, ki vedno vključujejo potonike, in okrasnimi kamni v (najverjetneje kitajskem) vrtu. Ta motiv je bil v 18. stoletju eden najbolj priljubljenih na jedilnih servisih kitajskega izvoznega porcelana.

Ob Napoleonovem vdoru na Portugalsko novembra 1807 je portugalski kralj Janez VI., tedaj še kot princ, omenjeni servis z motivom pavov (s petimi drugimi servisi kitajskega porcelana) odnesel s seboj v Brazilijo, kamor sta z materjo kraljico Marijo I. Portugalsko (1777–1816) zbežala pred grožnjo tuje vojske. Kraljevi porcelanasti servisi so bili v drugi polovici 19. stoletja raztreseni in prodani na dražbah v Rio de Janeiru. Servis omenjenega kralja z motivom pavov je v portugalskem jeziku imenovan tudi »popotnik« ali v portugalskem jeziku *viajante*, saj je porcelan potoval med celinami, najprej iz Kitajske na Portugalsko, nato še v Brazilijo.⁵⁰

Porcelanasti predmeti z motivom, imenovanim »servis dveh pavov«, se pojavljajo v zbirkah po vsem svetu, predvsem pa v Braziliji, ZDA in Evropi. Primer krožnika, ki je bil nekoč najverjetneje del večjega servisa, hrani tudi Narodni muzej Slovenije.

Krožnik je poslikan z barvnimi nadglazurnimi emajli v kitajskem slogu, imenovanem *famille rose*. Poudarjen je osrednji motiv dveh pavov med kamni in cvetjem v osrednjem delu krožnika. Med cvetjem prepoznamo razbohotene potonike, krizanteme in celo nekaj cvetov kamelije (*chahua* 茶花). Zadnja je zimzelena rastlina, ki zaradi svojih rdečih cvetov ob začetku zime simbolizira ta letni čas in vzdržljivost⁵¹ ter se pogosto pojavlja kot okrasni element v času kitajskega novega leta.⁵² Rob krožnika krasijo štiri skupine že omenjenih cvetov, od osrednjega

⁴⁹ Nicolas Fournery, »A pair of Chinese famille rose plates from the 'Serviço dos Pavões'. Qianlong period,« *Galerie Nicolas Fournery*, dostop 28. avgusta 2022, <https://www.galerienicolasfournery.com/collection/a-pair-of-chinese-famille-rose-plates-from-the-servico-dos-pavoes-qianlong-period/>.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 43.

⁵² Pierson, *Designs as Signs*, 32.



Slika 8: Krožnik; porcelan, poslikan z barvno nadglazurno poslikavo; r: 23,3 cm; Kitajska; 18. stoletje; dinastija Qing, obdobje Qianlong (1736–1795); N 15282; Narodni muzej Slovenije.

dela jih loči pas vzorca *fleur-de-lis*, tj. stiliziran emblem cveta lilije, ki se pogosto pojavlja zlasti v heraldiki in je močno povezan s francosko krono. Skozi zgodovino je podoba dobila več različic, ki so pogosto izgubile heraldično konotacijo in služile samo kot okrasni element.⁵³ V pasovih ponavljajočih se cvetov se vzorec pojavlja tudi na primerkih vzhodnoazijske izvozne keramike.

⁵³ Encyclopædia Britannica, »fleur-de-lis«, *Britannica*, dostop 29. novembra 2022, <https://www.britannica.com/topic/fleur-de-lis>.

Najzanimivejši vidik motiva »servis dveh pavov« je gotovo ta, da je – sicer nedvomno množično kopiran po predlogi, ki v kitajski kulturi nosi simbolni pomen – bil v zgodovini Portugalske tako pomemben, da je danes še vedno najbolj znan pod imenom v portugalskem jeziku.

Danes velja ocena, da naj bi bilo na Kitajskem med letoma 1750 in 1795 z omenjenim vzorcem oziroma motivom okrašenih približno 20.000 kosov porcelana. Ocenjuje se, da naj bi jih izmed teh do danes ostalo še približno 5.000, ki pa so raztreseni po zasebnih zbirkah in muzejih po vsem svetu.⁵⁴ Eden izmed kosov je po še neznan pot pristal tudi v zbirki keramike Narodnega muzeja Slovenije. Na podlagi predmeta s pomanjkljivo provenienco sicer ne moremo trditi, da je bil ta motiv zelo cenjen in priljubljen na slovenskih tleh, vendar njegova prisotnost nedvomno potrjuje močno priljubljenost motiva po vsem svetu, tudi na območju današnje Slovenije.

Študija primera 2: Motiv para prepelic

Motiv prepelice ima v Vzhodni Aziji dolgo zgodovino, saj se v kitajski umetnosti prvič pojavi v slikarstvu že v 12. stoletju.⁵⁵ Motiv je na Kitajskem povezan tako z igro enakozvočnic kot posebnim kulturno-zgodovinskim in družbenim ozadjem.

V povezavi z zadnjim motiv prepelice simbolizira pogum in bojevitost, saj je bila prepelica zelo cenjena za ptičje boje. V preteklosti je bila namreč ena izmed pristočasnih dejavnosti (predvsem na severu Kitajske), da so pod košaro dali prepelici in pest prosa, da bi se ptici spopadli v boju za hrano.⁵⁶ Zmagala je seveda najmočnejša, v širšem smislu tista, ki je bila bojevitejša in pogumnejša. Najverjetneje je zato motiv prepelice v obdobju dinastij Ming in Qing predstavljal določen rang državnih uradnikov. V kontrastu z bojevitim značajem je prepelica glede na svoj

⁵⁴ Jan-Erik Nilsson, »Double Peacock Service,« *Gotheborg*, dostop 10. junija 2021, <https://gotheborg.com/glossary/doublepeacock.shtml>.

⁵⁵ Pierson, *Designs as Signs*, 40.

⁵⁶ Williams, *Chinese Symbolism and Art Motifs*, 254; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 307.

preprost in pust videz simbolizirala tudi revščino, zaradi pegastega vzorca perja pa tudi zakrpana oblačila.⁵⁷

Na Kitajskem velja prepelica za ugodno znamenje tudi preprosto zato, ker se ptica imenuje *an* (鵝) (dvozložna beseda za prepelico je *anchun* 鵝鶩), kar je enakozvočnica besede »mir« (*an* 安). Par prepelic se v dobesednem prevodu prebere tudi kot *shuang an* 雙鵝, kar je enakozvočnica, ki v dobesednem prevodu pomeni »dvojni mir« (*shuang an* 雙安).⁵⁸ S tem se močno poudari oziroma kar podvoji pozitiven simbolni pomen, ki ga nosi omenjeni motiv. Na kitajskem porcelanu se, sicer redko, pojavi tudi motiv treh prepelic, ki najverjetneje še dodatno poudarja simbolni pomen motivike kot »trojni mir«.⁵⁹

Večkrat pa se v kitajski umetnosti pojavi tudi motiv skupine devetih prepelic, imenovan *jiu an tong* (九鵝同) ali *jiu anchun tong* (九鵝鶩同), v dobesednem prevodu »devet prepelic skupaj«. Motiv devetih prepelic predstavlja še eno izmed kitajskih besednih iger enakozvočnic, ki v prenesenem pomenu pomeni dobro željo, da naj »devet (*jiu*) generacij živi v miru (*an*) skupaj (*tong*)«. ⁶⁰ Motivi, povezani z enakozvočnicami in bolj ali manj kompleksnimi besednimi igrami, so bili na Kitajskem izjemno priljubljeni v 18. stoletju, vendar so bili pogosto omejeni predvsem na okrasje tekstila in porcelana.⁶¹ Predvsem motiv para prepelic je bil na kitajskem izvoznem porcelanu pogosto upodobljen v različnih slogih okraševanja, kot sta *famille rose* in kitajski *imari*, in v kombinacijah z drugimi pogosto upodobljenimi motivi, kot so metulji, potonike, krizanteme ali nabori različnih drugih cvetlic in rastlin.

Tak primer je tudi motiv para prepelic v zrelem klasju prosa, ki ima tudi poseben simbolni pomen. Upodabljanje različnih žitaric, med katere spada tudi proso, je bilo v kitajski zgodovini vedno povezano s pozarjanjem plodnosti in željo po njej. Beseda za zrnje (*li* 粒) je namreč enakozvočnica z besedo, ki pomeni dobiček (*li* 利). S tem lahko povežemo tudi star kitajski običaj obešanja povezanega snopa žita na strešni tram v želji po bogati letini. Beseda za pšenico oziroma pšenične otrobe

⁵⁷ Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 171; Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 307.

⁵⁸ Pierson, *Designs as Signs*, 40.

⁵⁹ *Ibid.*, 40.

⁶⁰ Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 307.

⁶¹ Pierson, *Designs as Signs*, 40.



Slika 9: Skodelica; porcelan, poslikan z modro podglazurno poslikavo in barvnim emajlom ter pozlato; r: 7,5 cm, v: 7,5 cm; Japonska; pozno 18. stoletje, obdobje Edo; N 16119; Narodni muzej Slovenije.

(*fu* 蕪) je enakozvočnica že omenjene besede za srečo, obenem pa tudi enakozvočnica besed za moža (*fu* 夫), očeta (*fu* 父) in ženo (*fu* 婦), na podlagi česar se simbolika žita povezuje tako z rodovitnostjo in plodnostjo kot tudi z zakonom in v širšem smislu dobrobitjo vse družine.⁶²

Ta posebna kombinacija prepelice in prosa se pojavlja na kitajskem in japonskem izvoznem porcelanu, najdemo pa jo upodobljeno tudi na paru skodelice in krožnička (sliki 9 in 10) v zbirki keramike Narodnega muzeja Slovenije.

Krožniček (slika 10) in skodelica za vročo čokolado (slika 9) sta japonskega izvora in poslikana v t. i. slogu *imari*. S slike je razvidno, da

⁶² Bjaaland Welch, *Chinese Art*, 106.



Slika 10: Krožniček; porcelan, poslikan z modro podglazurno poslikavo in barvnim emajlom ter pozlato; r: 12 cm; Japonska; pozno 18. stoletje, obdobje Edo; N 16118; Narodni muzej Slovenije.

je porcelan poslikan s kartušami nepravilnih oblik, v katerih sta upodobljena motiv para prepelic (*uzura* 鶉) in klasje prosa (*kibi* 黍) med cveticami. Kot na Kitajskem je bil ta motiv priljubljen tudi na Japonskem, kjer so prepelice dodatno simbolično povezovali tudi z jesenjo, mesečino in travnatimi planjavami območja Musashino (武蔵野) v bližini današnjega Tokia. Par prepelic so pogosto upodabljali tudi v kombinaciji s krizantemami in cvetovi prunusa, še dvema pomembnima motivoma v japonski umetnosti.⁶³

⁶³ Lawrence R. H. Smith in Anthony du Boulay, »XV The 'Quail' Pattern,« v *Porcelain for Palaces: The Fashion for Japan in Europe 1650–1750*, ur. Oliver Impey, J. V. G. Mallet in John Ayers (London: Oriental Ceramic Society, 1990), 296.

Do 17. stoletja je bil motiv para prepelic na Japonskem že standardiziran, vključevali so ga v knjige predlog okraševanja za poslikave porcelana, pojavljal pa se je tudi v drugih medijih, kot so slikarstvo in japonske grafike *ukiyo-e* (浮世絵).⁶⁴ Na Japonskem se je motiv pogosto pojavljal na belo-modrem porcelanu in porcelanu, poslikanem v slogih *kakiemon* (*kakiemon yōshiki* 柿右衛門様式)⁶⁵ in *imari*, ki sta bila zelo priljubljena v Evropi. Prav to je močno pripomoglo k temu, da so par prepelic kmalu po začetku 18. stoletja posnemali tudi na evropskem porcelanu. Ko je namreč ta posebni motiv iz Vzhodne Azije prek izvoznega porcelana dosegel Evropo, je njegova priljubljenost navdušila tudi evropske izdelovalce, ki so v tem obdobju navdih za okraševanje pogosto našli v kitajskih in japonskih poslikavah.⁶⁶

Vendar pa je, najverjetneje zaradi kombinacije nepoznavanja posebnih kulturnih konotacij motiva na Kitajskem in Japonskem in podobnosti same prepelice z drugo vrsto ptice, jerebico, prišlo do tega, da se je pravi simbolni pomen izgubil, motiv pa so narobe interpretirali. Primer tega so angleški izdelovalci porcelana, natančneje znana delavnica porcelana Bow. Kot v številnih drugih delavnicah so tudi tam v 18. stoletju posnemali motiv para prepelic po predlogah z vzhodnoazijskega porcelana, vzorec pa so poimenovali kar »par jerebic«.⁶⁷ Prepelica in jerebica sta sicer podobni vrsti in spadata v isto širšo družino *Phasianidae*, vendar se ptici v številnih vidikih med seboj razlikujeta. Navzven predvsem po tem, da je prepelica nekoliko manjša od jerebice in bolj čokata.⁶⁸ Prav podobnost vrst, stilizacija in pomanjkanje poglobljene razumevanja simbolike so povzročili, da je bil motiv ob prenosu v evropsko kulturno okolje napačno interpretiran.

⁶⁴ *Ibid.*, 296.

⁶⁵ *Kakiemon* se nanaša na slog okraševanja japonskega porcelana, za katerega je značilna uporaba omejene palete nadglazurnih barvnih emajlov brez uporabe podglazurne modre barve v sklopu sheme okraševanja. Izdelovali so ga v delavnicah v okolici japonskega mesta Arita. Ta slog okraševanja porcelana je bil, kot že omenjeni slog *imari*, zelo priljubljen v Evropi, kjer so ga pogosto posnemale tudi znane evropske tovarne porcelana. Impey, Mallet in Ayers, *Porcelain for Palaces*, 139–140.

⁶⁶ Smith in du Boulay, »XV The 'Quail' Pattern,« 296; Impey, *Chinoiserie*, 89.

⁶⁷ *Ibid.*, 296.

⁶⁸ Suffolk Wildlife Trust, »Grouse, partridges, pheasant and quail,« *Suffolk Wildlife Trust*, dostop 29. novembra 2022, <https://www.suffolkwildlifetrust.org/wildlife-explorer/birds/grouse-partridges-pheasant-and-quail>.

Študija primera 3: Motivika na najstarejšem porcelanu v slovenskih muzejskih zbirkah

Tretja študija primera je kitajska cilindrična vaza, poslikana v podglazurni modri barvi (slika 11). Do danes je ta predmet, ki spada v prvo polovico 17. stoletja, najverjetneje najstarejši kos vzhodnoazijskega porcelana, ki ga hranijo slovenski muzeji in druge javne ustanove. Trup vaze je v celoti poslikan s krajinskim motivom, v katerega so umeščene manjše človeške figure, vrat vaze pa je poslikan z vzorcem navzdol obrnjenih listov bananovca. Oblika, motivika in način poslikave so lahko prepoznavni in značilni za modro-beli porcelan iz poznega obdobja dinastije Ming oziroma obdobja na prehodu med dinastijama Ming in Qing. Slog okraševanja tega obdobja je znan tudi pod imenom »slog prehodnega obdobja« (ang. *transitional style*).⁶⁹

Ozadje razvoja tega sloga poslikave sega v sklepno obdobje dinastije Ming. Leta 1608 so se zaprle t. i. cesarske delavnice (*guanyao* 官窯), njihovi delavci, vajeni izdelovati visoko kakovostne porcelanaste izdelke za kitajski cesarski dvor, pa so našli delo v ljudskih delavnicah (*minyao* 民窯). Širši krog kupcev različnih slojev je dal izdelovalcem več svobode pri izbiri okrasnih motivov. Te so tako velikokrat povzemali po znanih literarnih delih in prizorih tiskanih lesorezov, nato pa jih z modro kobaltno barvo v različnih odtenkih in z veliko natančnosti slikali na najrazličnejše porcelanaste predmete.⁷⁰

Za omenjeni slog so značilne horizontalno obrnjene, včasih napol mistične krajine, ki se brez prekinitve raztezajo po celotni zunanji površini predmeta. Krajino običajno sestavljajo gore, ki se izgubljajo v oblakih in meglicah, stari borovci, bambus in vodne površine, posejane z vodnim rastlinjem, kot je lotos.⁷¹ V krajini se zelo redko pojavijo

⁶⁹ Li Zhiyan, »Chapter 8: Ming Dynasty Ceramics«, v *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty*, ur. Li Zhiyan, Virginia L. Bower in He Li (New Haven, CT: Yale University and Foreign Language Press, 2010), 426–429.

⁷⁰ Eva Ströber, *Ming!: Porcelain for a Globalised Trade* (Stuttgart: Arnoldsche, 2013), 94; Yoh Kanazawa, He Li in William R. Sargent, »Chapter 10: The Export and Trade of Chinese Ceramics«, v *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty*, ur. Li Zhiyan, Virginia L. Bower in He Li (New Haven, CT: Yale University and Foreign Language Press, 2010), 582–583.

⁷¹ Suchomel, *300 Treasures*, 128.



Slika 11: Vaza; porcelan, poslikan z modro podglazurno poslikavo; v: 45,8 cm, r: 14 cm; Kitajska; 17. stoletje; dinastija Ming; N 15172; Narodni muzej Slovenije.

tudi maloštevilne živali ali človeške figure. Poslikava, ki se nadaljuje in povezuje po celotnem trupu vaze, ponazarja pripovedni prizor, ki je podoben tradicionalnim kitajskim slikam v zvitkih. Lahko gre samo za motiv naključne krajine, včasih pa so v krajini ujeti tudi prizori iz znanih del kitajske literature (npr. iz romana *Povest o treh kraljestvih*).⁷² Značilen okrasni element sloga iz tega obdobja so tudi močno stilizirani in običajno navzdol obrnjeni listi bananovca na zunanji strani ustja vaze oziroma okrašenege predmeta. Ta tipična krajina iz prehodnega obdobja je naslikana tudi na vazi iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije. Prav tako značilna za obdobje je visoka cilindrična oblika vaze, ki jo v literaturi pogosto najdemo označeno z besedo *rolwagen*.⁷³

Kar dodatno prispeva k temu, da ta vaza velja za enega najbolj zanimivih primerkov kitajskega porcelana v Sloveniji, je to, da je prečno prerezana na pol in pravzaprav ohranjena v dveh delih (slika 12). Mogoči razlogi za to so leta begali raziskovalce. Na Kitajskem so visoke vaze cilindrične oblike namreč izdelovali iz dveh delov in po pozornem pregledu predmeta je običajno še vedno vidna tekstura šiva, kjer sta bila združena zgornji in spodnji del. V tem primeru pa vaza ni prerezana tam, kjer bi sicer bil šiv. Po tem lahko sklepamo, da: a) vaza ni v dveh delih, ker bi bila njena konstrukcija pomanjkljiva; b) prerez je bil narejen namerno, najverjetneje, da bi se vaza predelala v predmet z drugačnim namenom.⁷⁴ V vsakem primeru lahko na podlagi tega, kako nasilno so v predmet posegli v njegovi zgodovini, razmišljamo tudi, da motivika in okrasje verjetno nista imela pomembne vloge v življenju omenjene vaze na Slovenskem, čeprav gre za zelo redek in dragocen primer. Vsekakor je ta vaza eden izmed najunikatnejših in raziskovalno najzanimivejših primerkov kitajskega porcelana na Slovenskem.

⁷² *Ibid.*, 130.

⁷³ *Ibid.*, 130.

⁷⁴ Za več informacij glej tudi: F. J. B. Watson in Gillian Wilson, *Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum* (Santa Monica, CA: Getty Trust Publications, 2000).



Slika 12: Vaza v dveh delih; porcelan, poslikan z modro podglazurno poslikavo; v: 45,8 cm, r: 14 cm; Kitajska; 17. stoletje; dinastija Ming; N 15172; Narodni muzej Slovenije.

Zaključek

Vzorci okraševanja na vzhodnoazijskem porcelanu tvorijo nekakšen simbolni jezik, ki je poseben za kitajski in/ali japonski prostor. V kontekstu teh je tudi vedno lahko razumljen. Vendar pa se je ta simbolni jezik prek številnih okrasnih elementov prenesel tudi na izdelke, namenjene tujim trgov. Zunaj primarnega okolja so tako številne motive, sicer prežete s simbolnimi pomeni in konotacijami, pogosto nezavedno degradirali na samo okrasne elemente (rastlinski in cvetlični vzorci), kuriozite (feniks), jih napačno opredeljevali (prepelica) ali jim dodali kar dodatno (»servis dveh pavov«) ali novo poimenovanje (»ptica ho-ho«). Na podlagi predstavljenih primerov lahko vidimo, kako pomembno ter, nenazadnje, kako nepogrešljiva sta poznavanje in sposobnost branja motivike skozi analizo posameznih upodobitev in njih-

ve, pogosto skrite, simbolike za razumevanje kultur Vzhodne Azije ter tudi za razumevanje stikov med Evropo in Azijo. Z analizo izbranih predmetov lahko popolnoma gotovo sklepamo, da se razumevanje in obravnava vzhodnoazijske motivike na porcelanu v ožjem kontekstu ozemlja današnje Slovenije ni razlikovala od razumevanja te motivike v širšem evropskem prostoru. Premišljene in simbolno bogate kompozicije na kitajskem in japonskem izvoznem porcelanu so bile najverjetneje obravnavane izključno kot okrasne sheme cvetja, rastlinja in živali, brez globljega razumevanja številnih pomenov, ki so jih nosile podobe in jih nosijo še danes.

Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Osiroteli predmeti: obravnava vzhodnoazijskih predmetov izven organiziranih zbirateljskih praks v slovenskem prostoru (2021–2024)* (št. J6-3133) ter programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

B i b l i o g r a f i j a

- Berdajs, Tina. »Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike na Slovenskem v 19. stoletju.« *Ars & Humanitas* 14, št. 2 (2020): 29–43. <https://doi.org/10.4312/ars.14.2.29-43>.
- Bjaaland Welch, Patricia. *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery*. Boston: Tuttle Publishing, 2012.
- Eberhard, Wolfram. *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. London, New York: Routledge, 1986.
- Edmunds, William H. *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art: As Shown in Drawings, Prints, Carvings and the Decorations of Porcelain and Lacquer, with Brief Notices of the Related Subjects* (Reprint). Chicago, Illinois: Art Media Resources Ltd., 2001.
- Encyclopædia Britannica. »fleur-de-lis.« *Britannica*. Dostop 29. novembra 2022. <https://www.britannica.com/topic/fleur-de-lis>.

Fournery, Nicolas. »A pair of Chinese famille rose plates from the 'Serviço dos Pavões'. Qianlong period.« *Galerie Nicolas Fournery*. Dostop 28. avgusta 2022. <https://www.galerienicolasfournery.com/collection/a-pair-of-chinese-famille-rose-plates-from-the-servico-dos-pavoes-qianlong-period/>.

Hamano, Sachiko. »Kiku-no-hana (Chrysanthemum).« *Nihongo Instructor Club: Japanese language school Azabu Juban Tokyo*. Dostop 3. septembra 2022. <https://nicjapanese.com/column/kiku/>.

Impey, Oliver, J. V. G. Mallet in John Ayers. *Porcelain for Palaces: The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*. London: Oriental Ceramic Society, 1990.

Impey, Oliver. *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. New York: Charles Schreiber's Sons, 1977.

Impey, Oliver. *Japanese Export Porcelain: Catalogue of the Collection of the Ashmolean Museum, Oxford*. Amsterdam: Hotei Publishing, 2003.

Kanazawa, Yoh, He Li in William R. Sargent. »Chapter 10: The Export and Trade of Chinese Ceramics.« V *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty*, uredili Li Zhiyan, Virginia L. Bower in He Li, 535–602. New Haven, CT: Yale University in Foreign Language Press, 2010.

Kang, Siliang. »Symbolic Meanings of Chinese Porcelains from the Market Street Chinatown.« *Market Street Chinatown Archaeological Project*. Dostop 1. decembra 2022. <https://marketstreet.stanford.edu/wp-content/uploads/2013/08/Kang-2013.pdf>.

Kos, Mateja. »Porcelan in njegova uporaba na Slovenskem / Porcelain and its use in Slovenia.« V *Predmet kot reprezentanca – Okus, ugled, moč / Objects as Manifestations of Taste, Prestige and Power*, uredila Maja Lozar Štamcar, 145–164. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009.

Lazarini, Franc. *Zgodovina rodbine Lazarini: Kronika, dokumenti, genealogija, komentarji, zgodbe*. Radovljica: Didakta, 2013.

Madsen, Andrew D. in Carolyn L. White. *Chinese Export Porcelain*. London in New York: Routledge, 2009.

Nilsson, Jan-Erik. »Double Peacock Service.« *Gotheborg*. Dostop 10. junija 2021. <https://gotheborg.com/glossary/doublepeacock.shtml>.

Nilsson, Jan-Erik. »Japanese 'Imari' decoration, (Aka-e).« *Gotheborg*. Dostop 10. junija 2021. <https://www.gotheborg.com/glossary/japaneseimari.shtml>.

Pierson, Stacey. *Designs as Signs: Decoration and Chinese Ceramics*. London: School of Oriental and African Studies, University of London in Percival David Foundation, 2001.

Rotondo-McCord, Lisa, in Peter James Buften. *Imari: Japanese Porcelain for European Palaces from the Freda and Ralph Lupin Collection*. New Orleans, LA: New Orleans Museum of Art, 1997.

Schumacher, M. »Phoenix.« *Buddhism & Shintōism in Japan: A-to-Z Photo Dictionary of Japanese Religious Sculpture & Art*. Dostop 4. septembra 2022. <https://www.onmarkproductions.com/html/ho-oo-phoenix.shtml>.

Smith, Lawrence R. H., in Anthony du Boulay. »XV The 'Quail' Pattern.« V *Porcelain for Palaces: The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, uredili Oliver Impney, J. V. G. Mallet in John Ayers, 296–303. London: Oriental Ceramic Society, 1990.

Ströber, Eva. *Ming!: Porcelain for a Globalised Trade*. Stuttgart: Arnoldsche, 2013.

Suchomel, Filip. *300 Treasures: Chinese Porcelain in the Wallenstein, Schwarzenberg & Lichnowsky family collection*. Prague: Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2015.

Suffolk Wildlife Trust. »Grouse, partridges, pheasant and quail.« *Suffolk Wildlife Trust*. Dostop 29. november 2022. <https://www.suffolkwildlifetrust.org/wildlife-explorer/birds/grouse-partridges-pheasant-and-quail>.

Trnovec, Barbara in sod. *Azija me je povsem uročila (Asia utterly bewitched me)*. Celje: Pokrajinski muzej Celje. Ljubljana: Univerza v Ljubljani Filozofska Fakulteta, 2019.

Vampelj Suhadolnik, Nataša. »Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji.« V *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: zbornik EARL*, uredili Andrej Bekoš, Jana S. Rošker in Zlatko Šabič, 93–137. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019.

van Baarsen, Hans. »Chinese Porcelain: Chinese Imari 1700-1800.« *Pater Gratia Oriental Art*. Dostop 21. junij 2021. <https://www.patergratiaorientalart.com/home/1323>.

van Baarsen, Hans. »Chinese Porcelain: Famille Rose wares 1725-1800.« *Pater Gratia Oriental Art*. Dostop 21. junija 2021. <https://www.patergratiaorientalart.com/home/21>.

van Baarsen, Hans. »Japanese Porcelain: Japanese Imari 1690-1800.« *Pater Gratia Oriental Art*. Dostop 10. junija 2021. <https://www.patergratiaorientalart.com/home/1690>.

Watson, F. J. B., in Gillian Wilson. *Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum*. Santa Monica, CA: Getty Trust Publications, 2000.

Williams, C. S. A. *Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through the Ages*, Fourth Revised Edition. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 2006.

Zhiyan, Li. »Chapter 8: Ming Dynasty Ceramics.« V *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty*, uredili Li Zhiyan, Virginia L. Bower in He Li, 426–429. New Haven, CT: Yale University in Foreign Language Press, 2010.