

Rewiwalizm mamelucki. Egipskie i syro-palestyńskie wyroby metalowe z przełomu XIX i XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Od lat osiemdziesiątych XX wieku historycy sztuki muzułmańskiej, kustosze muzealni oraz kolekcjonerzy przejawiają wyraźne zainteresowanie rękodziełem artystycznym tworzoną w Egipcie, Syrii i Palestynie na przełomie XIX i XX wieku, czyli w okresie odrodzenia arabskiego zw. *nahda*. Powstałe wówczas wyroby – głównie metalowe i szklane – odznaczają się wyjątkowym artyzmem i często eksponowane są w muzeach. Ich cechą charakterystyczną jest nawiązanie pod względem kształtów, a zwłaszcza dekoracji, do stylu przedmiotów użytkowych wykonywanych w latach 1250–1517 w Egipcie i na Bliskim Wschodzie za panowania Mameluków. W latach osiemdziesiątych XX wieku zjawisko inspirowania się tymi pierwowzorami w rękodziele artystycznym określono nazwą rewivalizmu mameluckiego lub inaczej stylem *nahdy*. Metalowe zabytki w tym stylu posiada Muzeum Narodowe w Warszawie, a także inne polskie muzea i skarbce kościelne¹.

Modernistyczny ruch *nahda* rozpoczął się w drugiej połowie XIX wieku w dzisiejszym Libanie oraz Syrii. Wkrótce swoim zasięgiem objął Palestynę i Egipt, później kraje Maghrebu, Irak i w niewielkim stopniu Arabię² (okres od ok. 1870 do 1920 r.). Wcześniej, od XVI do XIX wieku, większość krajów arabskich była podporządkowana Turcji Osmańskiej i stanowiła jej prowincje *wilajety*. Powstająca w nich architektura i sztuka rozwijała się pod przemożnym wpływem sztuki tureckiej, różniącej się stylowo od sztuki arabskiej. W drugiej połowie XIX wieku prawie wszystkie kraje arabskie pozostawały pod okupacją lub wpływami państw kolonialnych – Anglii i Francji, które prowadziły wobec nich własną politykę. Dotyczyła także kultury artystycznej, wykopalisk archeologicznych i ochrony zabytkowych meczetów. Na sposób europejski realizowano ją również w urbanistyce. Działania w tym zakresie polegały na wyburzaniu chaotycznej zazwyczaj zabudowy przedmieść średniowiecznych miast i wznoszeniu budynków w stylu europejskim przy nowo wytyczonych ulicach oraz placach. Dominacja stylu europejskiego przejawiała się przede wszystkim w detalu architektonicznym, zwłaszcza w Kairze, który nazywany był Paryżem Południa.

¹ M.in. Muzea Narodowe w Krakowie, Wrocławiu, Kielcach; Muzea Etnograficzne w Warszawie i Krakowie; Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie; Zamek Królewski w Warszawie; Muzeum Zamek w Łańcucie; skarbiec Kościoła Bożego Ciała w Krakowie.

² Ogólna kulturowa charakterystyka *nahdy* zob. Józef Bielawski, Krystyna Skarżyńska-Bocheńska, Jolanta Jasińska, *Nowa i współczesna literatura arabska XIX i XX wieku*, Warszawa 1978, s. 29–137; Józef Bielawski et al., *Nowa i współczesna literatura arabska XIX i XX wieku. Literatura arabskiego Maghrebu*, Warszawa 1989, s. 66–88.

Założenia ideowe *nahdy* stały się odpowiedzią elit arabskich na politykę kulturalną realizowaną przez kolonialistów angielskich i francuskich. Odrodzenie polegało bowiem na celowym nawiązywaniu arabskich intelektualistów i twórców do chwalebnych tradycji i zdarzeń z dziejów cywilizacji muzułmańskiej oraz do dziedzictwa cywilizacji starożytnej występującej w danym kraju, przy równoczesnym przyjmowaniu schematów administracyjnych i organizacyjnych wprowadzonych w dziedzinie kultury przez kraje kolonialne³. Już od połowy XIX stulecia powstawały w świecie islamu instytucje o charakterze kulturalno-oświatowym, w tym towarzystwa naukowe i szkoły bazujące na wzorcach europejskich. Drukowano książki i prasę, tłumaczono na arabski europejskie podręczniki oraz dzieła naukowe⁴. Archeolodzy i amatorzy odkrywali starożytne i wczesnośredniowieczne budowle rozsiane na Pustyni Syryjskiej, w Mezopotamii, Dolinie Nilu i na Saharze. Nagłaśnianie tych odkryć i zaciekawienie nimi przybyszów z Europy w dużym stopniu uświadamiało mieszkańcom krajów arabskich ich własną przeszłość. Wśród ówczesnych archeologów amatorów wymienić można hrabiego Michała Tyszkiewicza (również zapalonego myśliwego), przebywającego w Egipcie w latach w latach 1861–1862, który swoje przygody opisał w dzienniku⁵.

Odrodzenie kulturowe najwyraźniej zaznaczyło się w Egipcie, początkowo w odniesieniu do relikwów sztuki faraonńskiej (i nurt taki określono nazwą *misrija*⁶), później ukierunkowano je na dzieje i osiągnięcia muzułmańskiej cywilizacji arabskiej, co ukształtowało nurt zw. *arabijja*. Literatura piękna okresu *nahdy* zawiera wiele odniesień do przeszłości Arabów. Propagatorem przywoływania ducha muzułmańskiej przeszłości w epice egipskiej był Dżurdzi Zajdan (1861–1914), autor licznych powieści historycznych, chrześcijanin, który szerzył takie oto przekonanie: „Zajmijmy się przedstawieniem historii islamu! Czytelnicy nie są do tego przyzwyczajeni. Muzułmanie szczycą się swoją przeszłością, a niemuzułmanie nie wiedzą o islamie nic ponad to, co pochodzi z czasów niejasnych sporów”⁷. Wkrótce wielką poczytnością zaczęły cieszyć się książki o tematyce historycznej opowiadające o narodzinach i pierwszych wiekach cywilizacji islamu. Rzadziej jednak za kanwę utworów literackich służyły epizody z epoki panowania władców mameluckich, choć nie tracił na popularności ważny utwór literatury ludowej – prastary anonimowy epos rycerski *Sirat az-Zahir Bajbars* [Żywot Bajbarsa Zwycięzcy] zawierający wiele opartych na faktach wątków historycznych. Owo dające się wówczas zauważyć niewielkie zainteresowanie literatów wątkami mameluckimi mogło wynikać z przeświadczenia o niezbyt odległej ich przeszłości. Po upadku panujących do 1517 roku Mameluków – i przemianowaniu Egiptu w prowincję turecką – kontrolę nad ludnością sprawowały bowiem zastępy wojskowe zwane nadal mameluckimi. Składały się z potomków panujących niegdyś sułtanów, emirów

³ Kwestie te analizowane są m.in. w: Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, Warszawa 2001.

⁴ Barbara Stępniewska-Holzer, *Życie codzienne na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 89–98.

⁵ *Egipt zapomniany, czyli Michała hr. Tyszkiewicza dziennik podróży do Egiptu i Nubii (1861–62)*, opracowanie i wstęp Andrzej Niwiński, Warszawa 1994. O innych Polakach przebywających w tym czasie w Egipcie zob. Józef Kościelski, *Szkice egipskie. Wrażenia z podróży. Studia i materiały*, do druku przygotował, wstępem i komentarzem opatrzył Hieronim Kaczmarek, Poznań 2007; Hieronim Kaczmarek, *Polacy w Egipcie do 1914 roku*, Szczecin 2008; Józef Hussarzewski, *Wspomnienia z naszej podróży na Wschodzie, 1871–1872*, wstęp i opracowanie Hieronim Kaczmarek, Kraków 2009; Tadeusz Smoleński, *1884–1909. Pisma naukowe i publicystyczne*, Kraków 2010, s. 299–336; *Kto nie widział Kairu, nie widział piękności świata. Egipt w relacjach prasowych polskich podróżników drugiej połowy XIX wieku*, wstęp i opracowanie Leszek Zinkow, Kraków 2011; Joachim Śliwa, *Badacze, kolekcjonerzy, podróżnicy*, Kraków 2012; Leszek Zinkow, *Egipt circa 1850*, Kraków 2014.

⁶ Misr w języku arabskim znaczy ‘Egipt’.

⁷ Hamdi Alkhatat, *Ğurğı Zaidān – Leben und Werk*, Köln 1973, s. 56.

i ich dworzan pochodzenia tureckiego. Funkcjonowanie tych oddziałów trwało do początku XIX wieku i zapisało się niechlubnie w pamięci Egipcjan.

Ważnymi wydarzeniami kulturalnymi w roku 1869 w Kairze było rozpoczęcie budowy meczetu Szajcha Ar-Rifa'iego w stylu rewiwalizmu mameluckiego oraz zainicjowanie działalności Teatru Opery i wystawienie *Aidy* Giuseppe Verdiego⁸ jako prapremierowego przedstawienia uświetniającego uroczystość otwarcia Kanału Sueskiego⁹. Meczet ukończono dopiero w 1912 roku; wystrój jego wnętrza inspirowany był dekoracjami zachowanymi w mameluckich świątyniach i mauzoleach, które wciąż wyróżniały się w krajobrazie Kairu¹⁰. Z kolei funkcjonowanie drogi wodnej łączącej Morze Śródziemne z Morzem Czerwonym miało niebagatelne znaczenie ekonomiczne o zasięgu światowym, na czym Egipt jednak długo nie korzystał z powodu zadłużenia kraju. Natomiast powstanie sceny kairskiej znacząco wpłynęło na rozwój teatru egipskiego i zapoczątkowanie twórczości dramatopisarskiej, dotychczas nieznanej u Arabów. W tej dziedzinie wyróżniały się dramaty „księcia poetów” Ahmada Szaukiego (1869–1932), które, wystawiane na scenie, odgrywały rolę propagandową i umacniały dumę narodową Egipcjan¹¹. Potrzeba stosowania odpowiednich inscenizacji i rekwizytów wzmagiała z kolei zainteresowanie dawną sztuką arabską.

W dziedzinie ochrony zabytków w stolicach państw arabskich sukcesywnie urządzano różnorakie magazyny do przechowywania ruchomych zabytków sztuki starożytnej i muzułmańskiej regionu¹². W działaniach tych pomagali Europejczycy. W roku 1884 powołano do życia Muzeum Sztuki Arabskiej, gdzie po raz pierwszy można było oglądać zachowane rękodzieło artystyczne. Mieściło się ono w prowizorycznie wzniesionym budynku na dziedzińcu zrujnowanego fatymidzkiego meczetu Al-Hakima. W 1902 roku, po zbudowaniu nowego gmachu, i co warto podkreślić – zaprojektowanego w stylu rewiwalizmu mameluckiego – otwarto Muzeum Sztuki Islamu połączone z Biblioteką Narodową¹³. W skrzydle muzealnym urządzono przekrojącą ekspozycję prezentującą cenne zabytkowe sprzęty i przedmioty przeniesione wcześniej z niszczących meczetów i mauzoleów. Znajdowały się wśród nich mosiężne wyroby z okresu mameluckiego, pięknie zdobione wymyślnymi dekoracjami figuralnymi, kaligraficznymi, geometrycznymi i roślinnymi. Liczyły sobie wówczas z grubsza pięćset lat. Wykonane najczęściej jako *wakfy*, czyli fundacje dla instytucji religijnych, były z szacunkiem przechowane. Świadczy o tym np. znajdujący się w Zbiorach Sztuki Orientalnej Muzeum Narodowego w Warszawie mosiężny postument pod tacę lub misę z XIV wieku (il. 1)¹⁴, na którego spodzie widnieją graverowane nazwiska dawnych właścicieli. Byli to dwaj mężczyźni – Ahmad Ibn Jahja i Abduh Badr Muhammad oraz kobieta Hurijja Bint al-Hasan Ibn Hamid ad-Din. Literactwo zapisu ich nazwisk różni się formalnie, co przemawia za tym, że zapewne żyli w różnych czasach.

Postument powstał w Egipcie, jednak nie została ukończona jego dekoracja. Ukazuje

⁸ Libretto opracował Antonio Ghislanzoni, wg szkicu nakreślonego przez archeologa Augusta Mariette'a, który także współpracował przy inscenizowaniu spektaklu. Mariette był organizatorem Muzeum Starożytności Egipskich w Kairze, otwartego w 1858 r.

⁹ Interesująco opisał te wydarzenia Desider Galský, *Wielka gra Ferdynanda Lessepsa*, Katowice 1977.

¹⁰ Meczet Szajcha Ar-Rifa'iego zbudowano wg projektu Mustafy Fahmiego.

¹¹ Szauki Dajf, *Szauki. Sza'ir al-asr al-hadis*, Al-Kahira (Kair) 1977, s. 40.

¹² Zabytki sztuki i kultury materialnej z epoki islamu gromadzono najpierw w osłoniętych częściach zrujnowanego fatymidzkiego meczetu Al-Hakima (z pocz. XI w.) w Kairze.

¹³ Budynek projektował włoski architekt Alfonso Manescalo.

¹⁴ Nr inw. SKAZsz 1296.

zarysy inskrypcji i motywów arabeskowych oraz delikatne rytowania, które po dalszej obróbce miały służyć do nałożenia srebrnych inkrustacji. Sentencje arabskie kaligrafowane w dukcie *sulus* na górnym i dolnym pierścieniu gloryfikują sułtana panegiryczną sentencją *Światły, rzutki, zarządca nad narodem, zwycięski, wielki pan Egiptu, dobry król*. W tondach wypełnionych kwiatami lotosu – motywami charakterystycznymi dla epoki, zaczerpniętymi ze sztuki chińskiej – występuje epitet al-Malik as-Salih, ‘dobry król’, przysługujący kilku sułtanom mameluckim panującym właśnie w XIV wieku¹⁵.

Wytwarzanie w epoce mameluckiej mosiężnych sprzętów i przedmiotów użytkowych było niezmiernie ważną dziedziną ówczesnego rękodziela artystycznego, cenioną na równi z wyrabianiem szklanych emaliowanych lamp oliwnych¹⁶ i rozmaitych pomniejszych szklanych naczyń użytku codziennego. Mosiężne głębokie miednice i kompletowane z nimi pod względem dekoracji dzbany do ablucji, a także zestawiane jeden nad drugim pojemniki do przenoszenia posiłków, spryskiwacze do wody różanej, piecyki, świeczniki, lampy, kadzielnice, tace, talerze, wazy, dzbany typu *ibriki*, czarki i miski służące do podawania potraw oraz kałamarze, piórniki i skrzynki do przechowywania książek lub precjozów. Wszystkie te wyroby były starannie inkrustowane srebrnymi plakietkami, drutem srebrnym i miedzianym, niekiedy złotym. Cudzoziemcy przebywający w XIX wieku w Egipcie chętnie je nabywali. Te spośród zabytków, których nie wywieziono do Europy lub Ameryki zgromadzono ostatecznie w Muzeum Sztuki Islamu w Kairze, gdzie tworzą dziś jedną z jego najprzedniejszych kolekcji¹⁷. Bardzo charakterystyczną cechą mosiężnych wyrobów mameluckich było zdobienie ich emblematami herbowymi sułtanów i emirów, co świadczy o przywiązywaniu przez tych władców ogromnej wagi do wykonawstwa i posiadania takich przedmiotów¹⁸.



il. 1 | fig. 1

Postument pod tacę lub misę, Egipt, XIV w. | Tray or bowl stand, Egypt, 14th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

¹⁵ Podobne postumenty zob. Gaston Wiet, *Objets en cuivre. Catalogue général du Musée arabe du Caire*, Le Caire 1932, pl. LXXIV, s. 160–161; Prapataditya Pal, *Islamic Art. The Nasli M. Heeramanek Collection*, County Museum of Art, Los Angeles 1973, kat. nr 306, s. 167; Géza Fehérvári, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London 1976, pl. 53, nr 155, s. 126–127; James W. Allan, *Islamic Metalwork. The Nuhad Es-Said Collection*, London 1982, s. 96–97.

¹⁶ W zbiorach polskich szklana lampa mamelucka znajduje się w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie.

¹⁷ M.in. w: *The Treasures of Islamic Art in the Museums of Cairo*, ed. Bernard O’Kane, Cairo–New York 2006.

¹⁸ O heraldyce mameluckiej, dziedzinie badań arabistycznych zob. Leo A. Mayer, *Saracenic Heraldry. A Survey*, Oxford 1933; Michael Meinecke, *Zur mamlukischen Heraldik*, „Mitteilungen des Deutschen

W ciągu 250 lat panowania Mameluków zmienił się styl dekorowania wyrobów metalowych. Na przykład tendencja do naśladowania stylu sztuki umajjadzkiej z VII–VIII wieku ujawniła się w ornamentyce architektonicznej oraz rzemieślniczej powstającej pod patronatem sułtana Kalawuna i jego synów (od 4. ćwierci XIII do 1. połowy XIV wieku); natomiast panujący w drugiej połowie XV wieku sułtan Kajt Baj popierał wytwórczość przedmiotów z tańszych materiałów, zwłaszcza z miedzi cynowanej, za to gęsto zdobionych grawerowanymi i rytowanymi ornamentami arabeskowymi oraz inskrypcjami. W sztuce *nahdy* spotykamy się z równoczesnym występowaniem obu stylów.

O ile w okresie *nahdy* nurt *misrijja* propagowano przy pomocy monumentalnej pracy autorstwa ponad 160 uczonych i 2000 rysowników pt. *Description de l'Egypte*, której 12 tomów wydawano drukiem w latach 1809–1822¹⁹, o tyle do rozpowszechnienia się nurtu *arabijja* przyczyniły się w dużej mierze ilustrowane książki ukazujące dawne rękodzieło publikowane w drugiej połowie XIX wieku. W 1877 roku ukazał się album z 200 rysunkami barwnymi ręką Émile'a Prisse d'Avennes, archeologa i architekta zatytułowany *L'art arabe d'après les monuments du Kaire*²⁰. Kolejną pracą była książka Stanleya Lane-Poole'a, działającego w Egipskim Komitecie Na Rzecz Zachowania Zabytków Sztuki Arabskiej, zatytułowana *The Art of the Saracens in Egypt*²¹ i ilustrowana 108 rycinami, która ukazała się w 1886 roku. Trzecią publikacją istotną do poznawania ruchomych zabytków sztuki arabskiej okazał się katalog zbiorów Muzeum Sztuki Arabskiej autorstwa węgierskiego architekta Maxa Herza *Catalogue sommaire des monuments exposés dans le Musée national de l'art arabe*, wydany po raz pierwszy w 1895 roku. Niewątpliwie rzemieślnicy i dekoratorzy odrysowywali z ilustracji zawartych w tych książkach wzory do swoich prac.

Nurt rewiwalizmu mameluckiego w metaloplastyce arabskiej okresu *nahdy* upowszechniało w dużej mierze wytwarzanie kopii przedmiotów oryginalnych. W 1892 roku artysta egipski Ali Asz-Szusi ukończył replikę metalowych drzwi z kairskiego meczetu sułtana Hasana (wzniesionego w latach 1356–1361), którą zaprezentowano rok później na Wystawie Światowej w Chicago. Jedynie imię sułtana Hasana (1347–1351; drugie panowanie 1354–1361) zastąpiono imieniem aktualnie tronującego w Egipcie chedywa Abbasa Hilmiego II (1892–1914).

Na początku XX wieku w wytwarzaniu kopii zabytkowych przedmiotów arabskich specjalizowała się działająca w Kairze pracownia metaloplastyczna, założona przez włoskiego artystę Giuseppe Parvisa (1832–1901) i kontynuowana przez jego syna Pompeo. Około 1916 roku powstała tam niemalże wierna kopia skrzynki *sunduk* z trzydziestoma przegródkami we wnętrzu, służącymi do przechowywania trzydziestu *dżuzów* (części) Koranu. Oryginalny *sunduk* wykonano ok. 1330 roku²²; z inwentarza kairskiej madrasy sułtana Kansuha Al-Ghawriego

Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo” 1972, Bd. 28/2, s. 213–287, pl. LII–LXVIII; idem, *Die Bedeutung der mamelukischen Heraldik für die Kunstgeschichte* [w:] XVIII. Deutscher Orientalistentag, Hrsg. Wolfgang Voigt, 1–5 października 1972, Lubeka, Wiesbaden 1974, s. 213–240. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft”, Supplement 2.

¹⁹ Biogramy niektórych twórców – zob. Robert Solé, *Uczeni Bonapartego*, Warszawa 2001.

²⁰ Najnowsze opracowanie albumu: Émile Prisse d'Avennes, *Arab Art. The complete plates from L'art arabe and the Oriental Album / Arabische Kunst. Sämtliche Tafeln aus L'Art arabe und Oriental Album / L'Art arabe. Toutes les planches de L'Art arabe et de l'Oriental Album*, essay by / Essay von / essai par Sheila Blair & Jonathan Bloom, with a selection of original texts by / mit einer Auswahl der Originaltexte von / avec une sélection de textes originaux de Émile Prisse d'Avennes & James Augustus St. John, Köln 2010.

²¹ Ukazują się współcześnie reprinty tej pracy.

²² *The Treasures of Islamic Art in the Museums of Cairo...*, kat. nr 89, s. 102–103. Datowanie kairskiego *sunduka* ustalono na podstawie analogicznej skrzynki sygnowanej przez Muhammada Ibn Sunkura z Bagdadu z datą jej ukończenia (znajduje się ona w Museum für Islamische Kunst w Berlinie, nr inw. I.886).

wynika, że znajdował się tam na początku XVI wieku. W latach osiemdziesiątych XIX wieku trafił do Muzeum Sztuki Islamu, które odwiedzali różni artyści i rzemieślnicy w poszukiwaniu inspiracji. Skupieni w pracowni Parvisa specjaliści odtworzyli skrzynkę z wielką starannością nie tylko pod względem konstrukcji i detali ornamentalnych, ale nawet pod względem ubytków srebrnej inkrustacji. Jedynie motywy kiści winogronowych na nakrywie oraz floralne motywy kaszmirskie stanowią odstępstwo od wiernego skopiowania ornamentyki na skrzynce Parvisa, przechowywanej w Christ Church w Oxfordzie²³. Z czasem powstawały naśladownictwa mameluckiego oryginału wykonywane w nieokreślonych pracowniach.

Do zbiorów orientalnych Muzeum Narodowego w Warszawie należy skrzynka wzorowana na mameluckim *sunduku* kairskim, lecz jest ona mniejsza (il. 2)²⁴. Podobnie jak oryginalna, ma drewnianą konstrukcję oblicowaną z zewnątrz mosiężnymi plaketami inkrustowanymi srebrem. Wewnątrz nie ma jednak przegródek; okleinę ścianek stanowi markieteria ułożona w geometryczne kompozycje i wzory. Skrzynka jest bogato inskrybowana tekstami koranicznymi w duktach *sulus* i *kufi*, a tło wszystkich dekoracji pokrywa delikatne puncowanie. Dekoracja na nakrywie nawiązuje do kompozycji występującej na oryginalnej skrzynce mameluckiej oraz jej kopii wykonanej przez Giuseppe Parvisa. Prezentuje pośrodku wielolistny medalion z ornamentalnie ułożonymi słowami: *On jest Bogiem! Nie ma boga, jak tylko On!*²⁵. Wokół medalionu widnieją ułożone symetrycznie kiście winogron, palmety, a także kwiaty lotosu, które do dawnej sztuki mameluckiej zapożyczone zostały z ornamentyki chińskiej. I podobnie jak na skrzynce mameluckiej, inskrypcję dominującą, która obiega boki *sunduka*, stanowi werset 255, zwany Wersetem Tronu, z sury drugiej Koranu, pt. „Krowa”, o następującym brzmieniu: „Bóg! Nie ma boga, jak tylko On – Żyjący, Istniejący! Nie chwyta Go ni drzemka, ni sen. Do Niego należy to, co jest w niebiosach, i to, co jest na ziemi! A któż będzie się wstawiał u Niego inaczej jak za Jego zezwoleniem? On wie, co było przed nimi, i On wie, co będzie po nich. Oni nie obejmują niczego z Jego wiedzy, oprócz tego, co On zechce. Jego tron jest tak rozległy jak niebios a ziemia. Jego nie męczy utrzymywanie ich. On jest Wyniosły, Ogromny!”. Werset Tronu ma wyjątkowe znaczenie duchowe dla wyznawców islamu i uważany jest za najświętszy. Głosi muzułmański monoteizm i zawiera wszystkie elementy muzułmańskiej koncepcji Boga.

W skrzynce przechowywano zapewne przedmioty, które nie zakłócały jej *sacrum*. W mocno religijnym społeczeństwie egipskim mogły to być pamiątki przywiezione z pielgrzymki do Mekki i Medyny²⁶ albo książki religijne.

Symbolikę religijną mają też lampy *misbahy*. Często wspomina je Koran, np. werset piąty sury 67 zawiera takie oto słowa Boga: „My ozdobiliśmy niebo najbliższe lampami i uczyniliśmy je pociskami do rażenia szatanów [...]”²⁷. Kunsztownie dekorowane *misbahy* są więc od wieków nieodłącznym sprzętem meczetowym; w domach zapala się je w święta

²³ Barbara Schmitz, *The Mamluk Revival: Metalwork for Religious and Domestic Use*, „Oriental Art” 1982, vol. 28/2 (Summer), s. 191–192.

²⁴ Nr inw. SKAZsz 3366.

²⁵ Wszystkie cytaty z Koranu w przekładzie Józefa Bielawskiego, *Koran*, Warszawa 1986; powyższe s. 662, 51–52.

²⁶ Popularnymi pamiątkami ze świętych miejsc islamu są: ziemia w okrągłym metalowym puzderku, woda ze studni Zamzam w szklanym flakoniku, skrawek *kişwy*, czyli wymienianej corocznie tkaniny okrywającej Kabę w Mekce. Popularnymi książkami, które stanowiły pamiątki były pięknie ilustrowane wedutami przewodniki do Mekki i Medyny.

²⁷ Zob. przyp. 25. Powyższy cytat s. 680.



il. 2 | fig. 2

Czworoboczny *sunduk* do przechowywania książek, pamiątek i precjozów, Egipt, XIX/XX w.

Four-sided *sunduk* for storing books, mementoes, and jewelry, Egypt, 19th–20th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

religijne, zwłaszcza w święto urodzin proroka Mahometa i nocie postu muzułmańskiego *ramadanu*. Szczególnym walorem lamp o perforowanych ozdobnie powierzchniach jest dualizm ornamentalny, ponieważ dzięki światłu jaśnieją ażurowe ornamenty oraz ich odbicia na ścianach i stropie.

W zbiorach orientalnych MNW znaleźć można trzy lampy z okresu *nahdy* pochodzące z Egiptu lub Bliskiego Wschodu. Ich cechą charakterystyczną jest wierne naśladowanie kształtu *misbahów* mameluckich przy uproszczonej nieco schematycznej dekoracji.

Pierwsza, typu *suraja*, podwieszana na trzech łańcuszkach, składa się ze spodniej talerzowej części i półkulistej kopuły zwieńczonej stożkową ozdobą i ażurową palmetką (il. 3)²⁸. W podstawie zamontowanych jest siedem obręczy służących do utrzymywania szklanych

²⁸ Nr inw. SKAZsz 48.

cylindrycznych pojemników na wodę i oliwę²⁹. Właściwe użytkowanie pojemników zależało od prawidłowego ich wykonania przez hutników szkła oraz od wlewania właściwych proporcji oliwy i wody. Podczas wydmuchiwania szklanego pojemnika formowano bowiem w jego wnętrzu pośrodku denka dość wysoką tulejkę. Służyła ona jako zasobnik wody i unoszącej się na wierzchu oliwy, w które wkładano knot. Była to zwykle słomka owinięta szmatką. Przestrzeń pojemnika wokół tulejki napełniano wodą, by nie dopuścić do przegrzania szkła. *Suraję* wykonano z kutej blachy mosiężnej; ma na kopule wycinane w ażur dekoracje prezentujące kręgi ornamentalne z motywami łuków wypełnionych wzorami geometrycznymi, roślinnymi arabeskowymi oraz inskrypcjami w dukcie *naschi*³⁰.

Druga, również typu *suraja*, jest podobna pod względem kształtu, tworzywa i techniki wykonawczej do lampy opisanej uprzednio (il. 4)³¹. Różni ją dekoracja; prezentuje bowiem na kopulastej nakrywie motywy ośmiopromiennych gwiazd rozdzielanych ażurowymi arabeskami oraz inskrypcje w kartuszach u nasady *suraji* oraz poniżej jej zwieńczenia.

Trzecia należy do typu lamp w kształcie dzbana, których najstarsze zachowane przykłady pochodzą z X wieku (il. 5)³². W sztuce islamu właśnie ten kształt był stosowany dla przedstawiania muzułmańskiej symboliki światła. Wyobrażenia dzbanowych *misbahów* pojawiają się w architekturze meczetów, mauzoleów oraz na tablicach grobowych i kobiercach modlitewnych. Lampa, podwieszana na trzech łańcuszkach, uformowana jest na kształt dzbana o kulistym brzuścu i lekko rozszerzającej się szyi. Jej powierzchnię całkowicie zdobią ażurowe wzory arabeskowe, przeplatające się na szyi z inskrypcją w dukcie *sulus*. Korpus wykonano z kutej blachy miedzianej; ażurowe kompozycje podkreślono rytowanymi liniami, których kształt dopasowano do perforowanych elementów dekoracji.



il. 3 | fig. 3

Lampa typu *suraja*,
Egipt lub kraje Bliskiego
Wschodu, XIX/XX w.

| *Suraya*-type lamp, Egypt
or the Middle East,
19th–20th century,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

²⁹ Widoczne na fotografii pojemniki są współczesne, zakupione w Syrii w 2005 r. Dawniej wydmuchiwano je z przezroczystego szkła; niekiedy na ścianie zewnętrznej malowano emaliami ornamenty i kaligrafie.

³⁰ Podobne lampy mameluckie zob. G. Wiet, op. cit., pl. IX, X, XI, XVIII, XXII, XXIV, XLII; Doris Behrens-Abouseif, *Mamluk and Post-Mamluk Lamps*, Le Caire 1995, pl. 52–57 (lampy zw. postmameluckimi z epoki osmańskiej), pl. 67 (lampa z okresu *nahdy*).

³¹ Nr inw. SKAZsz 1303.

³² Nr inw. SKAZsz 1439. Zob. Kjeld von Folsach, *Islamic Art. The David Collection*, Copenhagen 1990, kat. nr 303; D. Behrens-Abouseif, op. cit., pl. 11–18, 20–24.



il. 4 | fig. 4

Lampa typu *suraja*, Egipt lub kraje Bliskiego Wschodu, pocz. XX w.
| *Suraya*-type lamp, Egypt or the Middle East, early 20th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 5 | fig. 5

Lampa w kształcie dzbanki, Egipt lub Bliski Wschód, pocz. XX w.
| Pitcher-shaped lamp, Egypt or the Middle East, early 20th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

Wprawdzie metaloplastyczne warsztaty w Kairze przodowały w kopiowaniu zabytkowych sprzętów mameluckich, to jednak Damaszek okazał się ośrodkiem, gdzie produkcja wyrobów w stylu rewiwalizmu mameluckiego bujnie się rozwinęła i była mocno zróżnicowana. Zdaniem Estelle Whelan, metaloplastycy w Syrii mieli ograniczony dostęp do oryginalnych mameluckich przedmiotów użytkowych do czasu, gdy w 1919 roku otwarto w Damaszku Muzeum Narodowe i zaprezentowano kolekcję sztuki islamu³³. Brak możliwości oglądania zabytkowych pierwowzorów wpłynął

³³ Opinie E. Whelan cyt. za: B. Schmitz, op. cit. s. 191. Whelan była współorganizatorką niewielkiej ekspozycji metalowych wyrobów z Egiptu i Bliskiego Wschodu, wykonanych w stylu rewiwalizmu mameluckiego, urządzonej w The Jewish Museum w Nowym Jorku w 1981 r.

jednak znacząco na innowacyjność i oryginalność twórczą rękodzielników damasceńskich. Świadczy o tym np. wymyślnego kształtu lampa, przypominająca zaszałowaną tunikę baletnicy, zawieszona obecnie pod Kopułą Orła w Wielkim Mecze Umajjadów w Damaszku.

Na początku XX wieku tamtejsze warsztaty i pracownice zasłynęły z wyrobu kunsztownie zdobionych inkrustacją lub rytowaniem kolistych tac *sinijji* służących do przenoszenia naczyń z potrawami. Tace kładziono na drewnianych stolikach, nazywanych *kursi*. Cechą stylową dekoracji tac syryjskich i palestyńskich były kompozycje z drobnych arabesek i wydatnych inskrypcji, umiejscawiane w kwadratowym lub rombowym polu. Inskrypcje lub motywy kaligraficzne w różnych duktach pisma arabskiego tworzone techniką inkrustacji oraz rytowania. Blachę metalową i prefabrykaty sprowadzano wówczas z Anglii, z Birmingham³⁴. Osobliwą techniką warsztatową wypracowaną przez dekoratorów damasceńskich było dodatkowe używanie do inkrustacji elementów wycinanych z masy perłowej.

Syryjska taca *sinijja* z kolekcji muzeum mańskie MNW jest żeliwna, pokryta czarnym bituminem i inkrustowana drutem srebrnym oraz miedzianym (il. 6)³⁵. Inkrustowane motywy tworzą kompozycję ułożoną w charakterystyczne dla stylu damasceńskiego kwadratowe pole, zawierające pośrodku ośmiobok z palmetą, a po bokach kartusze z inskrypcjami nawiązującymi do kufickich. Poza wspomnianym dominującym kwadratem, mniejsze motywy i desenie arabeskowe oraz geometryczne rozmieszczone są symetrycznie aż po krawędź otoku. Krąg otoku wypełniają inskrypcje w dukcie *naschi* oraz plecionki z listkami.

Druga *sinijja* ze zbiorów muzealnych tworzy wraz z drewnianą podstawą zestaw, używany jako stolik *kursi* (il. 7-8)³⁶. Rozstawiona podstawa stolika stanowi sześciokątną konstrukcję, na której kładziono tacę. Powierzchnię centralną zdobi rytowana kompozycja złożona z dominującego trójkąta (lub triskelionu) skupiającego wewnątrz koło, sześcioramienną gwiazdę, a ta z kolei zawiera w sobie czteropromienną rozetę. Pola poszczególnych figur wypełniają arabeskowe wzory. Spłaszczony, lekko podniesiony otok zdobi krąg ornamentalny z listkami i promykami. Wymienione figury geometryczne tworzące motyw zasadniczy tacy niosą symboliczne dobroczynne przesłania – intencję, by obrać w życiu właściwą drogę wiary, wskazaną przez proroków i zapewniającą pomyślność.

Kolejnym interesującym wyrobem w stylu rewivalistycznym jest talerz *tabak* o ząbkowanej krawędzi, wykuty z blachy miedzianej, dekorowany rytowaną kompozycją arabeskową z listkami w stylu nawiązującym do ornamentyki Kalawunidów, widocznej zwłaszcza na elewacjach mauzoleum sułtana Kalawuna w Kairze z przełomu 1284 i 1285 roku (il. 9)³⁷. Wśród inskrypcji daje się zidentyfikować słowo *sultan*. Ząbkowaną krawędzią, miedzianym tworzywem i dekoracją wykonaną rytowaniem *tabak* nawiązuje do późnomameluckich wyrobów z XV wieku³⁸.

³⁴ Stephen Vernoit, *Occidentalism. Islamic Art in the 19th Century*, The Nasser Khalili Collection of Islamic Art, vol. 23, Oxford 1997, s. 238.

³⁵ Nr inw. SKAZsz 1306.

³⁶ Nr inw. SKAZsz 3413/a-b.

³⁷ Nr inw. SKAZsz 44. Zob. Sheila S. Blair, Jonathan M. Bloom, *Sztuka i architektura islamu, 1250–1800*, Warszawa 2012, s. 77.

³⁸ Talerz mamelucki tego typu znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie – zob. Beata Biedrońska-Słota et al., *Cuda Orientu*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006, Gdańsk 2006, s. 130, kat. 104 (herb mamelucki po środku oznacza, że emir, do którego niegdyś należał talerz, pełnił na dworze funkcję: sekretarza oznaczoną zarysem przegródek piórnik, funkcję podczaszego wyobrażoną przez puchar, funkcję łowczego znaczoną przez rożki myśliwskie oraz garderobianego przedstawioną zarysem rombu wyobrażającym serwetę nad pucharem).



il. 6 | fig. 6

Taca *sinijja*, Syria,
XIX/XX w. | *Siniyya*
tray, Syria, 19th–20th
century, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. I photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Wśród miast arabskich o długich tradycjach w dziedzinie metaloplastyki w stylu rewiwalizmu mameluckiego wymieniana się też Jerozolimę, miasto trzech religii, do którego od wieków przybywali liczni pielgrzymi i kupowali różne pamiątki. W 1906 roku rozpoczęła tam działalność Szkoła Sztuk Pięknych i Rzemiosł prowadzona przez wyspecjalizowanych mistrzów z Damaszku. Uwzględniali oni nabywców wyznania judaistycznego, chrześcijańskiego i islamu. Daje się dostrzec, że na wyrobach jerozolimskich częściej aniżeli na kairskich i damasceńskich, pojawiały się przedstawienia figuralne, np. postacie biblijne³⁹. Analizowanie napisów prowadzi do wniosku, że w każdym z wymienionych ośrodków artystycznych przeważały inskrypcje arabskie, w każdym też spotykało się przedmioty z napisami hebrajskimi, rzadziej łacińskimi i greckimi. W Kairze wykonawcami dekoracji inkrustowanych byli mężczyźni, w Damaszku i Jerozolimie prace te powierzano również kobietom⁴⁰. Warsztaty metaloplastyczne urządzało zwykle na zapleczach sklepików, w których gotowe przedmioty sprzedawano (il. 10).

Opisana grupa zabytków pochodzących z Egiptu, Syrii lub Palestyny prezentuje charakterystyczne cechy stylowe, w których widoczne są zarówno nawiązania do pierwowzorów mameluckich, jak i nowatorstwo.

Tradycjonalizm dotyczy przede wszystkim zastosowania mosiądzu i miedzi jako tworzyw do wykonywania odlewów oraz sposobów dekorowania przedmiotów dawnymi technikami inkrustacji, grawerowania, rytowania i wycinania w ażur. Mosiądz był wynalazkiem egipskich wytwórców wyrobów metalowych w XII wieku, którego kolor zastępował zakazane w islamie złoto. Koran zakazuje bowiem używania i gromadzenia rzeczy z drogich metali, równocześnie jednak połysk powierzchni stanowi w tamtej cywilizacji nader pożądaną efekt estetyczny. Wynalezienie mosiądzu dawało więc namiastkę złota i zapewniało równocześnie poszanowanie nakazów religijnych.

W porównaniu z pierwowzorami mameluckimi, wykonawstwo zdobień rewiwalistycznych ujawnia znaczne różnice. Inkrustacje na wyrobach z przełomu XIX i XX wieku montowane są grubym drutem srebrnym lub miedzianym, nie cechuje ich wyrafinowanie i delikatność właściwe metaloplastyce mameluckiej. Należy jednak przypomnieć, że

³⁹ Sh.S. Blair, J.M. Bloom, *Sztuka i architektura islamu, 1250–1800...*, op. cit., il. 395, s. 313.

⁴⁰ S. Vernoit, op. cit., s. 238.



mameluckie sprzęty oraz naczynia były przeznaczone dla dworu i pracowało nad nimi wielu mistrzów, powstawały na zamówienie władców i miały określone przeznaczenie. Natomiast ich rewiwalistyczne naśladownictwa, niewątpliwie licznie produkowane, miały zadowolić gusta i być użyteczne dla ludzi z epoki – przeważnie egipskich, syryjskich, czy palestyńskich mieszczan oraz przybyszów z Europy i Ameryki. Równocześnie jednak, te wydatne inkrustacje, zwłaszcza srebrne, uzewnętrzniały inną cechę estetyczną wyróżniającą się od wieków w sztuce islamu, a mianowicie stosowanie kontrastów kolorystycznych. Do ich uzyskania metaloplastycy czasów *nahdy* używali dodatkowo niello, masę perłową i emalie. Szczególnie popularne w tym okresie dekoracje perforowane w ażur, także sprawiały, że ornament był światłocieniowy.

Te rewiwalistyczne inkrustacje świadczą o nowatorstwie stylowym. Wyraża się ono przede wszystkim w powszechnym zastosowaniu wyrazistego liternictwa. Inskrypcje przekazują zarówno znaczenia treściowe, jak i dają efekt kontrastowości kolorystycznej pomiędzy złotystym mosiądzem a srebrną lub oksydowaną na czarno inkrustacją. Analizowanie inskrypcji pozwala stwierdzić, że dekoratorzy w okresie *nahdy* sięgali po sentencje odczytywane na wyrobach mameluckich, zwykle gloryfikujących władców. Częściej jednak zapisywali przysłowia skłaniające ku dobru i pomyślności oraz słowa dobrych życzeń. Jednak na wyrobach o typowo pamiątkarskim charakterze zdarzają się słowa niepełne, niekiedy błędne albo pseudoinskrpcje.

Tradycjonalizm i nowatorstwo widać również w ornamentyce – tej bardzo ważnej dziedzinie sztuki muzułmańskiej. Na dawnych metalowych wyrobach mameluckich spotykamy motywy

il. 7-8 | fig. 7-8

Taca *sinija*, oddzielnie oraz położona na rozstawionej podstawie, Egipt lub Syria XIX/XX w. | *Siniyya* tray – separately and upon its unfolded stand, Egypt or Syria, 19th–20th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



figuralne, herby mameluckich wielmoży, bogactwo wzorów geometrycznych oraz motywy roślinne, zarówno te naśladujące naturę, jak i abstrakcyjne. W okresie *nahdy* zaś przedstawienia postaci i wizerunki zwierzęce występują jednostkowo, łączone zazwyczaj z wytworami manufaktur jerozolimskich. Nie pojawiają się emblematy herbowe Mameluków, których przedstawiania albo celowo unikano, albo też emblematy te, po ok. 400 latach stały się dla ówczesnych mieszkańców krajów arabskich niezrozumiałymi znakami. Można sądzić, że poza niewielkim gronem historyków arabskich, zanikła powszechnie umiejętność odczytywania ich znaczeń.

W sferze ornamentyki w stylu rewivalizmu mameluckiego, powtarzane od wieków wzory zyskały na wyrazistości, częściej też występowało puncowanie powierzchni. Kwiat lotosu nie stanowił motywu wiodącego, niezmiennie powszechne pozostały natomiast motywy gwiazd. Szczególnie popularne w czasach *nahdy* pasy ornamentalne wypełnione geometryczną plecionką nawiązywały do zdobień talerzy powstałych w XV wieku, w czasach panowania sułtana Kajt Baja⁴¹. Z kolei charakterystyczne dla sztuki muzułmańskiej arabeski rewivalistyczne prezentują zarówno formy mocno odrealnione, jak i przestylizowane z ornamentyki tureckiej.

Sięganie do tradycji muzułmańskiej sztuki tureckiej i jej form ornamentalnych rozwijanych zwłaszcza w wiekach XVII i XVIII należy tłumaczyć kilkuwiekową dominacją tej sztuki w krajach arabskich basenu Morza Śródziemnego. Trzeba wspomnieć zarazem, że na powstanie sztuki tureckiej okresu osmańskiego znaczący wpływ miała arabska sztuka mamelucka. W początkach XVI wieku bowiem, po klęsce Mameluków, sułtanowie osmańscy sprowadzili do Stambułu wielu rzemieślników z Kairu, Damaszk i Jerozolimy. Byli wśród nich kaligrafowie, tkacze, wytwórcy przedmiotów z metalu i ceramiki, którzy najpierw tworzyli w stylu mameluckim, zwolna go zmieniając i dostosowując do upodobań estetycznych Turków. Turcy lubowali się bowiem w większych formach ornamentalnych i szerszej gamie barw w porównaniu ze sztuką Arabów. Natomiast w XIX wieku wyroby tureckiego rękodzieła były już mocno przesiąknięte wpływami europejskimi.

Kształty metalowych wyrobów rewivalistycznych – ściśle powiązane z pełnioną przez nie funkcją – prezentują szeroki zestaw form i różnią się od mameluckich. I tak np. charakterystyczne mameluckie świeczniki o podstawie w kształcie ściętego stożka zastąpiły smukłe cylindryczne stojaki do lamp naftowych⁴². Zniknęły szafki *kursi* oblicowane mosiężnymi plakietami, popularne stały się natomiast stoliki drewniane i inne meble z drewna. Zamiast piórników skrzynkowych, zawierających pojemniki na tusz, piasek oraz przegródki do przechowywania trzcin do kaligrafowania, używano piórników tulejkowych typu tureckiego, które noszono za pasem. Wazy w stylu *nahdy* osadzano na stopkach pierścieniowych lub stożkowych szerokich, podkreślanych profilowaniem, nie zaś na wysokich stożkowych stopkach, tak charakterystycznych dla mameluckich metalowych i ceramicznych mis oraz czarek. Miski z warsztatów *nahdy* zyskiwały zaokrąglone denka i wyższe ścianki. Podwyższanie ścianek mis sprawiło stopniowo wykształcanie się naczyń w formie przypominającej wiaderko lub kociołek. Innowacją stało się też aplikowanie niektórym rewivalistycznym przedmiotom ozdób w stylu europejskim. Tradycyjne, nawiązujące do mameluckich, pozostawały kształty tac, talerzy i szkatuł.

W rękodziele artystycznym okresu *nahdy* w stylu rewivalizmu mameluckiego powstawały także wyroby z innych tworzyw. Są one jednak w zbiorach polskich rzadkością.

Cenione są zwłaszcza przedmioty szklane malowane emaliami w szerokiej gamie barw we wzory charakterystyczne dla okresu mameluckiego. Kubek tego rodzaju posiada Muzeum Narodowe w Krakowie⁴³. Interesujące są ponadto tekstylne zasłony lub płachty namiotowe zdobione aplikowanymi wzorami imitującymi kompozycje kamiennych wielobarwnych mozaik w architekturze mameluckiej lub mozaik drewnianych montowanych w wystroju wnętrz,

⁴¹ Zob. przyp. 32.

⁴² Tego typu stojaki znajdują się na Zamku w Łańcucie – zob. Elżbieta Baniukiewicz, Zofia Wiśniewska, *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1980, fot. 21.

⁴³ Nr inw. MNK-IV-SZ-249.

il. 9 | fig. 9

Talerz *tabak* o ząbkowanej krawędzi, dekorowany arabeskami i inskrypcjami, Egipt, XIX/XX w. | *Tabak* plate with serrated edge, decorated with arabesques and inscriptions, Egypt, 19th–20th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 10 | fig. 10

Sprzedawca wyrobów metalowych – *Boutique de cuivres et de bronzes au Caire* z albumu *Reise nach Egypten*, Februar 1898, s. 25 [ok. 1885–1895]

! Metal wares seller – *Boutique de cuivres et de bronzes au Caire* from the album *Reise nach Egypten*, Februar 1898, p. 25 [c. 1885–95], zakład fotograficzny Bonfils
! Atelier Bonfils, Muzeum Narodowe w Warszawie
! The National Museum in Warsaw

na sprzętach meczetowych lub skrzydłach drzwi. Motywy gwiazd były w ornamentyce tych tkanin dominujące. W Polsce zasłona tego rodzaju znajduje się w kolekcji prywatnej⁴⁴.

W sztuce arabskiej okresu *nahdy* wyroby w stylu rewiwalizmu mameluckiego nie były jedynymi wytworami rękodziela artystycznego – kontynuowano też wytwórczość w stylu tureckim (osmańskim), zwłaszcza w meblarstwie, tkactwie i kobiernictwie. To rękodzielo, także gromadzone w zbiorach muzeów polskich, zasługuje jednak na osobne omówienie.

⁴⁴ Ryszard Z. Janiak, Ryszard de Latour, Anna Kwaśnik Gliwińska, *Pasja zbierania. Kolekcja Ryszarda Z. Janiaka. Katalog wystawy*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie; Muzeum Narodowe w Kielcach, 2007, Warszawa 2007, s. 363, kat. nr II/35.