

BEATA BIEDROŃSKA-SŁOTA

NAMIOT TURECKI W ZBIORACH DZIAŁU TKANIN MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE¹

Przechowywane w zbiorach polskich zabytki kultury islamu są odbiciem wielowiekowych i różnorodnych kontaktów Rzeczypospolitej z krajami Bliskiego Wschodu. Oczywiście Polska nie była pod tym względem wyjątkiem. Artyści innych europejskich krajów – od Bałkanów po Hiszpanię – również przez długi okres kreowali swoją sztukę inspirując się sztuką arabską i turecką. Kontakty te były tak mocne, że z czasem Europejczycy zaczęli uważać niektóre cechy sztuki islamu za część własnej kultury i przejaw własnego dorobku. Nigdzie jednak poza Rzeczpospolitą czerpanie z zasobów sztuki muzułmańskiej nie spowodowało wykształcenia się odrębnych cech stylistycznych, charakterystycznych szczególnie dla wieku XVII, które z czasem określać zaczęto mianem „sztuki sarmatyzmu”.

Sztuka islamu przenikała do Europy wieloma wrotami i w różny sposób. Jej wpływy najsilniejsze były w krajach południowej Europy, okupowanych przez dłuższy czas przez Arabów, a później przez Turków. W innych krajach europejskich miały charakter raczej okazjonalny i wynikały bądź to z realizacji pojedynczych fundacji, bądź to z importu dzieł sztuki. Dlatego wpływy te w sztuce Zachodu analizuje się i rozważa niezależnie od klasycznie rozumianej „miejscowej” ewolucji formalnej i przemian stylistycznych.

W Polsce natomiast sztuka islamu odegrała znaczną rolę w kształtowaniu twórczości polskich artystów i złączyła się z sztuką miejscową, tworząc wspólnie nowy zasób form stylistycznych w taki sposób, że nie można wyodrębnić ani cech tradycyjnej sztuki rodzimej, ani cech wynikających z inspiracji sztuką zachodnio-europejską, ani wreszcie wpływów sztuki wschodniej.

¹ Artykuł niniejszy jest zmienioną wersją publikacji: B. Biedrońska-Słota, *A Turkish Tent in Kraków National Museum* [w:] *Turkish Art. 10^e Congrès international d'art turc*, Genève 1999, s. 183–190.

Naturalnie na kształt sztuki polskiej zasadniczy wpływ mieli artyści europejscy. Natomiast o odrębności naszej sztuki i o tym, co nadawało jej szczególny wyraz artystyczny, zadecydowały kontakty z krajami Wschodu. Były to najpierw przede wszystkim kontakty handlowe, utrzymywane od średniowiecza głównie dzięki Ormianom. Kupcy ormiańscy przywozili do nas wyroby sztuki islamu, najczęściej kobierce, makaty, tkaniny jedwabne, ubiory. Handel więc z krajami islamu i napływ towarów stamtąd stał się podstawową przyczyną orientalizacji gustu artystycznego w dawnej Rzeczypospolitej. Wschodnimi makatami zdobiono ściany, kobercami także stoły, ławy i podłogi. Ubiory polskie często szyto z jedwabi perskich i tureckich. Zdarzało się także, iż z okazji uroczystości państwowych, spotkań rodzinnych i towarzyskich rozkładano namioty tureckie.

Wyroby wschodniego rzemiosła artystycznego docierały do nas także w postaci łupów i prezentów, składanych przede wszystkim z okazji dyplomatycznych spotkań. Wśród łupów zdobywanych po zwycięskich bitwach z wojskami tureckimi szczególnym zainteresowaniem cieszyły się tkaniny jedwabne, ubiory, perskie i tureckie kobierce, namioty oraz makaty, używane później chętnie do dekoracji wnętrz mieszkalnych. Niepoślednią rolą tych przedmiotów, jako zdobyczy wojennych, było przypominanie sukcesów militarnych wojska Rzeczypospolitej i indywidualnej chwały poszczególnych ich uczestników, zwykle antenatów rodów, w których zasobach znajdowały się owe pamiątki. Dlatego też przechowywano je z pietyzmem przez pokolenia, eksponując w najbardziej reprezentacyjnych miejscach.

Takim właśnie zabytkiem jest namiot przechowywany w zbiorach Działu Tkanin Muzeum Narodowego w Krakowie, który w sposób szczególny wpisał się w dzieje Rzeczypospolitej. Można mówić o nim jako o istotnym przykładzie wpływów sztuki orientalnej, w tym przypadku tureckiej, na gust Polaków². Prezentuje on wyjątkowo wysokie walory artystyczne i ideowe, zawarte w koncepcji architektonicznej i sposobie zdobienia. Namiot ma formę prostopadłościanu nakrytego dachem dwuspadowym, wspartym na dwóch masztach. Składa się z dwóch ścian, z których każda ma 190 cm wysokości i 685 cm długości. Dach, o wymiarach 370 cm szerokości i 434 cm długości, ma dwa dopinane trójkątne szczyty do zaślepiania boków, o wymiarach podstawy 260 cm i wysokości 130 cm. Wysokość całego namiotu osiąga po ustawieniu 340 cm. Zachowała się także falbana używana do pokrycia miejsc połączeń dachu i ścian. W każdej ze ścian są okna wysokości 68 cm i szerokości 41 cm z kratką utworzoną z jedwabnego sznurka, a w jednej ze ścian umieszczono otwór drzwiowy. Dekoracja namiotu po jego rozłożeniu ma stwarzać iluzję wnętrza z arkadami otwartymi na kwitnący ogród, zamkniętego dachem naśladowującym rozgwieżdżone niebo.

² E. Świeżykowski, *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i hafciarstwa*, Kraków 1906, s. 232, 233, tabl. XV.



1. Fragment płotu namiotu; motyw arkady, Turcja, koniec XVI w. (fot. Studio ST)

Namiot z zewnątrz pokryty jest płótnem lnianym impregnowanym. Wnętrze wykonano z płótna bawełnianego, bogato dekorowanego naszywanymi na tło ornamentami z płótna lnianego i tkaniny półjedwabnej. Ściany są w kolorze czerwonym (il. 1). Każda z nich jest podzielona na pięć pól wyobrażeniem arkad wspartych na kolumnach (il. 2). Arkady wykonane są z satyny półjedwabnej w kolorze żółtozłotym, aplikowanej na płócienne tło. Na nią z kolei naszyto odpowiednio wycięte elementy z płótna lnianego, tworzące ornament złożony z goździków wyrastających wzajemnie ze siebie i bukietów kwiatowych w dwóch odcieniach błękitu (il. 3). W polach arkad, na osiach, umieszczono medaliony w formie rombu wypełnione dekoracją arabeskową oraz prostokątne kartusze o bokach zamkniętych półkoliście, z inskrypcjami w języku perskim (il. 4–10). Po bo-



2. Fragment płotu namiotu; motyw kolumny
(fot. Studio ST)



3. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza i medaliony (fot. Studio ST)



4. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza z inskrypcją
(fot. Studio ST)



5. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza z inskrypcją (fot. Studio ST)



6. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza z inskrypcją (fot. Studio ST)



7. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza z inskrypcją (fot. Studio ST)



8. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza z inskrypcją (fot. Studio ST)



9. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza z inskrypcją (fot. Studio ST)



10. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza z inskrypcją (fot. Studio ST)

kach kartuszy i medalionów znajdują się asymetryczne wydłużone bukiety kwiatów w nieproporcjonalnie małych wazonach (il. 1).

Napisy w kartuszach były transkrybowane i tłumaczone dwukrotnie. Po raz pierwszy przetłumaczył je na język polski Władysław Chodźkiewicz w roku 1882 w Paryżu, na podstawie kalk przygotowanych przez Władysława Przybysławskiego³. Inskrypcji jest dziesięć i składają się na pięć dystychów:

1. „Otwórz oko serca [umysłu] i patrz na piękność jego nieba [stropu]; są tam wszystkie gwiazdy i nigdy niegasnąca gwiazda pomyślności”.

2. „Na szczycie każdej wieży [konstelacji] tego nieba znajdziesz kulę złotą; to świetne słońce, które wschodzi [jaśniej] z wierzchołka doskonałości”.

3. „Władca doskonały i mądry, sprawiedliwy i przezorny, obdarzony silnym sercem; prawy w swej władzy, rządca zdobny pięknymi przymioty”.

4. „Zwycięstwo, powodzenie, tryumf towarzyszą jego sztandarom; naród mu jest wdzięczny, a Pan Majestatu [Bóg] zadowolony jest zeń”.

5. „Myśl jego to uspokojenie dla ludu, wszystkie chęci jego [są skierowane] ku dobremu; jego krzak różany nie zna jesieni, jego hiacynt jest niezwiędły”.

Po raz drugi teksty z kartuszy na namiocie przetłumaczył na język polski i niemiecki Fryderyk von Kraelitz-Greifenhorst przy pomocy prof. Karabaczka w roku 1906, w Wiedniu⁴. Tłumaczenie to było nieco inne od poprzedniego i zapisano je w innej kolejności, przyjmując jako rozpoczynający tekst z innego kartusza:

1. „Sława, zwycięstwo i tryumf towarzyszą jego [wodza, do którego należał namiot] sztandarom; ludzie są jemu wdzięczni, a Najwyższy go sobie upodobał”.

2. „Jego troską jest spokój poddanych, jego myśl stale ku dobremu zmierzaja; sędzia rzetelny mężnego serca i sprawiedliwego wyroku”.

3. „Doskonały i wszystko doskonały, sprawiedliwy i szlachetny; wszystkie gwiazdy na nim [na dachu namiotu] zapowiadają szczęście, żadna nie zwiastuje złego”.

4. „A gdy nad owym całym gwiazdzistym obrazem złoć się świeci kula niebieska, wtedy może tylko zejść świecące słońce spoza tak skończonej doskonałości”.

5. „Otwórz oko twego serca i patrz, jak strojnym jest dach jego; są tam i nigdy listków nie tracące róże, i wiecznie kwitnące hiacynty”.

Obie wersje przekładu zawierają odniesienia do wspaniałych i heroicznych czynów władcy, które mogą być w sposób aluzyjny porównane do piękna przy-

³ W. Przybysławski, *Namiet turecki z w. XVII* (Tygodnik Ilustrowany, XIII, 1882, nr 382), s. 271; W. Chodźkiewicz, *Napisy perskie na namiocie z wieku XVII* (Tygodnik Ilustrowany, XIV, 1882, nr 343), s. 63.

⁴ Świeykowski, *o.c.*, s. 285–286.

rody za pośrednictwem florystycznych kompozycji ornamentów namiotu. Ta sama idea zawarta jest w inskrypcjach, których treść w sposób symboliczny nawiązuje do sfery niebieskiej i do kwiatów jak gwiazdy. Teksty te nie pochodzą z *Koranu* ani nie są tekstami dewocyjnymi. Źródła ich należy szukać w poezji perskiej⁵. Odrębnym problemem jest umieszczony wśród inskrypcji napis, który był błędnie odczytywany jako „959” lub „909” (znak graficzny „zero” w oznaczeniach arabskich oznacza bowiem „5”). Na namiocie jednak nie napisano ani „0”, ani „5”, bowiem tak odczytywany znak, umieszczony w kartuszu na drzwiach namiotu, ma kształt niewielkiego rombu (il. 11). Autorzy tłumaczeń inskrypcji zgodnie przy-



11. Fragment płotu namiotu; motyw kartusza z inskrypcją ze znakami „909” (fot. Studio ST)

puszczali, iż „959” oznacza datę, ewentualnie stanowi zapis numeru sury z *Koranu*. Jeżeli byłaby to data 909 ery muzułmańskiej, oznaczałaby rok 1531 ery chrześcijańskiej⁶, a jeżeli byłaby to data 959 ery muzułmańskiej, oznaczałaby rok 1581 ery chrześcijańskiej. Jednak już Świeykowski, na podstawie opinii Kraelitz-Greifenhorsta, napisał, że nie mamy do czynienia z datą, ale ze znakiem pisarskim. Potwierdzają to także współcześni specjaliści – filolodzy irańscy – uważając ten napis za znaki syntaktyczne zmieniające znaczenie słów, a wśród nich pani Haye-

⁵ A. Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York, London 1984.

⁶ Przybysławski, o.c.

deh Vambakhsh-Smurzyńska, stypendystka z Iranu, współpracująca z katedrą iraniistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, która przygotowała transkrypcję napisu⁷:

Dide-ye del bargošâ zînat-e saqfaš bebîn
 ġomle kavâkeb darüst sa'd barî az vabâl
 bar sar-e har borġ-e ân gobbe-ye zarrîn negar
 šams-e monîrî bovad tâle' az ouġ-e kamâl
 kâmel-o dâvarasar 'âdel-o roušanzamîr
 delqavî-o râsthokm hâkem-e nîkûxesâl
 nosrat-o fath-o zafar hamdam-e râyâ-e ü
 xalq azü šâker-o râz î azü zolġalâl
 hemmataš ârâm-e xalq nîyyat-e ü mahz-e xeyr
 golbon-e vey bîxazân sonbol-e ân bîzavâl

دیده دل برگشا زینت سقفش بین
 جمله کواکب دروست سعد بری از وبال
 بر سر هر برج آن قبه زرین نگر
 شمس منیری بود طالع از اوج کمال
 کامل و داور اثر عادل و روشن ضمیر
 دل قوی و راست حکم حاکم نیکو خصال
 نصرت و فتح و ظفر همدم رایات او
 خلق ازو شاکر و راضی ازو ذوالجلال
 همتش آرام خلق نیت او محض خیر
 گلبن وی بیخزان سنبل آن بیزوال

A zatem wiemy już dzisiaj, że część inskrypcji w jednym z kartuszy, uważana za zapis daty, z całą pewnością datą nie jest.

Dekoracja namiotu jest precyzyjnie przemyślana i przedstawiona w logicznej kompozycji. Kolorystyka całości służy także podkreśleniu walorów układu ornamentального, utrzymanego w doskonałej harmonii między czerwienią, żółcią i odcieniami błękitu. Szczególnie piękna jest dekoracja dachu, wykonana z aplikowanych fragmentów tkaniny półjedwabnej w złotym kolorze, wyobrażająca sieć utworzoną z wyrastających z siebie wzajemnie goździków i tulipanów (il. 12).

⁷ Za odczytanie i przygotowanie transkrypcji napisów składałam pani Hayedeh Vambakhsh-Smurzyńskiej serdeczne podziękowania.



12. Fragment ściany szczytowej namiotu (fot. Studio ST)

Współcześnie możemy sobie tylko wyobrażać, jak piękny był ten dach w czasie, kiedy nie uległ jeszcze poważnym zniszczeniom, i jak wspaniałe wrażenie kolorystyczne, wynikające z połączenia złocistego połyskującego tła i aplikowanych ornamentów w odcieniach błękitu, wywierać musiał na oglądających. Przenośnia zawarta w poetyckich wersetach zapisanych na kartuszach została w ten sposób unaoczniona.

Wolno przypuszczać, że namiot wykonali biegli rzemieślnicy na podstawie precyzyjnie przygotowanych projektów – dotyczących zarówno technicznej strony konstrukcji całości, jak i kompozycji poszczególnych części – i symbolicznej koncepcji przekazanej za pomocą inskrypcji i detali dekoracji. Podobne rozwiązania kompozycyjne pojawiały się w sztuce tureckiej. Szczególne bliska opiswanej tutaj jest dekoracja występująca na okładzinach ceramicznych, zaliczanych do największych osiągnięć sztuki otomańskiej. Okładziny, jako nowy rodzaj dekoracji projektowanej przez artystów dworskich, wykonywane w znanej manufakturze w Izniku, były używane do dekoracji wnętrz meczetów i pałaców od połowy wieku XVI⁸. Projektant namiotu mógł więc wzorować się na kompozycjach stosowanych przy wykonywaniu okładzin ceramicznych. Kompozycją najbliższą układowi wzoru na omawianym namiocie charakteryzuje się dekoracja ceramiczna

⁸ W. Denny, *Ceramic Revetments of the Mosque of Rustem Pasha. Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest 1978, s. 269; V. Gervers-Molnar, *Turkish Tiles of the*

z około 1550 roku w pomieszczeniach haremu w pałacu Topkapi. Pałac sułtański w Stambule co prawda był w roku 1663 częściowo zniszczony przez pożar, jednak pomieszczenia haremu prawie nie zostały uszkodzone, a wszystkie jego wnętrza odnowiono i zrekonstruowano⁹. Jest więc bardzo prawdopodobne, że namiot o tak wyszukanej dekoracji, podobnej do tej w pałacowych wnętrzach, wykonano na zamówienie wezyra lub sułtana w stambulskim warsztacie sułtańskim, pod koniec wieku XVI.

Od tego czasu był on używany w Turcji aż do okresu kampanii żurawińskiej nad Dniestrem w roku 1676¹⁰, gdzie – co jest bardzo prawdopodobne – za instalowano go wraz z innymi namiotami tureckiego obozu. Obrona obozu polskiego pod Żurawnem trwała od 25 września do 14 października. Wojskami polskimi dowodził król Jan III Sobieski, na czele oddziałów tureckich i tatarskich stanął Ibrahim. Długotrwałe i wyczerpujące działania wojenne zakończyło podpisanie układu. Spod Żurawna ustąpili Ibrahim i Selim Girej, a król odebrał uprowadzonych w jasyr i łupy. W bitwie uczestniczył pułkownik Stanisław Zygmunt Druszkiewicz, na czele chorągwi kozackiej pod hetmanem Janem Sobieskim (il. 13).



13. Autor niezany, *Pułkownik Stanisław Zygmunt Druszkiewicz (1621–1690)*
(fot. Muzeum)

Po bitwie zresztą zwinął chorągiew i porzucił służbę wojskową. Król Jan III Sobieski dał mu kasztelanję lubaczowską. Nieznane są dokładnie okoliczności, w których namiot miał się stać własnością Druszkiewicza, wiadomo tylko, że po bitwie pod Żurawnem należał do jego rodziny. Stanisław Zygmunt Druszkiewicz miał córki i syna Juliana, który zmarł w roku 1720. Córka Juliana Druszkiewicza, a wnuczka Stanisława, w roku 1732 wyszła za mąż za Stanisława Flawiusza Suffczyńskiego z Łącuchowa¹¹. Ponieważ namiot w XIX wieku był potwierdzoną własnością rodziny Suffczyńskich, jest bardzo prawdopodobne, że stanowił część posagu Druszkiewiczówny¹².

W 1880 roku cesarz Franciszek

17th Century and Their Export, ICTA, Budapest 1978, s. 363–372; A. Altum, J. Carswell, G. Oney, *Turkish Tiles and Ceramics*, Istanbul 1992.

⁹ *Die Kunst des Islam* (Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1925), fig. 262.

¹⁰ J. Woliński, *Z dziejów wojen polsko-tureckich*, Warszawa 1983, s. 172–175.

¹¹ Przybysławski, *o.c.*, s. 271–272; Świekowski, *o.c.*, s. 233.

¹² Tamże.

Józef I wizytował Galicję. Trasa jego podróży prowadziła przez Kraków, Lwów i Kołomyję. Społeczność Kołomyi zaplanowała, podobnie jak i pozostałe miasta, szczególnie uroczystą oprawę tego wydarzenia. Działający tam Oddział Towarzystwa Tatrzańskiego przygotował inscenizację z prezentacją wesela huculskiego. Na wypadek, gdyby cesarz zechciał odpocząć w czasie uroczystości, wypożyczono od Juliusza Suffczyńskiego namiot¹³. Wydarzenie to uwiecznił Tadeusz Rybkowski w akwreli wchodzącej w skład cyklu dziesięciu akwrel malowanych przez różnych artystów, upamiętniającego wizytę Jego Wysokości w Galicji (il. 14).



14. Tadeusz Rybkowski, *Pochód wesela huculskiego przed cesarzem Franciszkiem Józefem I w Kołomyi, Lwów 1881* (fot. Muzeum)

Namiot przekazał do Muzeum Narodowego w Krakowie Jan Stecki, po Suffczyńskich właściciel Łańcuchowa, zapewne przed rokiem 1883, gdyż w tym właśnie roku zaprezentowany został na Rynku w Krakowie z okazji dwusetnej rocznicy odsieczy Wiednia, jako widomy znak chwały polskiego oręża¹⁴. Podobnie jak przy okazji wizyty cesarza, tak i tym razem rozłożono go nieprawidłowo, stroną ze zdobieniami na zewnątrz, kierując się zapewne zrozumiałą chęcią za-

¹³ S. Tarnowski, *Cesarz w Kołomyi* (Przegląd Polski, II, 1880), s. 183.

¹⁴ *Wystawa zabytków z czasów króla Jana III i jego wieku* [katalog], Kraków 1883, nr 924.



15. Namiot w czasie eksponowania
pod arkadą Sukiennic, 1883
(wg: *Wystawa zabytków...*)

prezentowania publiczności jego wspaniałej wewnętrznej kompozycji i dekoracji (il. 15). Niestety, użyty niezgodnie z zamysłem twórców, uległ poważnym uszkodzeniom. Jego bogata i zróżnicowana kolorystycznie dekoracja straciła pierwotną świetność, wielokrotnie zapewne zraszana deszczem i płowiejąca w słońcu. Tak więc – paradoksalnie – ważne wydarzenia, które miał uświetniać, przyczyniły się do jego zniszczenia, a pomimo to nadal stanowi zabytek o wyjątkowej wartości artystycznej i historycznej.