

# Redlak, Małgorzata

---

## O dwóch zabytkach muzułmańskiej sztuki perskiej z okresu kadzarskiego (1779-1924) w zbiorach Zamkach Królewskiego w Warszawie

---

Kronika Zamkowa 1-2/47-48, 83-108

---

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Małgorzata Redlak**

## **O DWÓCH ZABYTKACH MUZUŁMAŃSKIEJ SZTUKI PERSKIEJ Z OKRESU KADŻARSKIEGO (1779-1924) W ZBIORACH ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE**

Bogata kolekcja kobierców, kilimów i tkanin kaukaskich, perskich oraz tureckich, ofiarowana Zamkowi Królewskiemu przez Teresę Sahakian w 1989 oraz 1996 r., zawiera także nieliczne wyroby rzemiosła artystycznego - sprzęty służące do codziennego użytku i wystroju wnętrz. Są wśród nich dwa ciekawe zabytki perskiego rękodziela zdobione kompozycjami malarskimi - szkatuła do przechowywania książek lub drogocenności oraz drzwi do szafy wnękowej. Wykonano je w czasach panowania dynastii Kadżarów (1779-1924) w stylistyce właściwej dla sztuki kadżarskiej, w której ukształtowało się kilka nurtów. Pierwszy z zabytków pochodzi z początku XIX w. i reprezentuje nurt westernizujący (europeizujący), drugi, powstały na przełomie XIX i XX stulecia, nosi cechy nurtu rewiwalistycznego z ukierunkowaniem na styl sztuki safawidzkiej<sup>1</sup>. Warto poświęcić im nieco uwagi.

### **SZKATUŁA DORDŻ DO PRZECHOWYWANIA KSIĄŻEK LUB PRECJOZÓW**

Pochodzenie: Iran, Isfahan, 1. poł. XIX w.  
Materiał i technika (bez oględzin konserwatorskich): *papier mâché*, okucia metalowe, malowidła gwaszem, złocenia, prósz z macicy perłowej (*marqasz*), laka z żywicy sandaraku (*rouqan-e kamań*)  
Wymiary: 33 x 23 x 16 cm  
Nr inw.: ZKW/1398/Dep.  
Zabytek dotychczas niepublikowany<sup>2</sup>.

Czworoboczna szkatuła na czterech niskich stopkach usytuowanych przy kra-

wędziach spodu, zamykana płaskim wiekiem o zaokrąglonych brzegach, w Iranie nosi nazwę *dordż*. Stopki mają niewielkie dekoracyjne wycięcie od strony wewnętrznej. Tego rodzaju skrzynki w kulturze islamu służyły zazwyczaj do przechowywania rękopisów. Najstarsze zachowane szkatuły o czworobocznym pojemniku i czterosпадowym wieku, niekiedy ze spłaszczonym wierzchem, datowane są na X i XI w.<sup>3</sup> W ciągu stuleci kształt wieka ulegał różnorodnym modyfikacjom, natomiast prostokątna forma pojemnika pozostawała niezmienna.

Wieko opisywanego *dordża* zamocowano na trzech metalowych motylkowych zawiasach, niezbyt starannie wyciętych. Zaopatrzono je także w okucie do kłódki, którego obie części mają kształt palmetowy. Wnętrze szkatuły pomalowano na kolor turkusowy. Krótsze boki skrzynki są połączone z wiekiem zewnętrznymi łańcuszkami, które ograniczają wysokość jego podnoszenia. Boki szkatuły, spód, a także zewnętrzna i wewnętrzna strona wieka zdobione są malowidłami przedstawiającymi sceny rodzajowe, myśliwskie oraz portrety kobiece. Część z nich ma odniesienia do wątków znanych z perskiej literatury pięknej, legend oraz podań historycznych, część zaś wpisuje się do kanonu popularnych w epoce kadżarskiej tematów malarstwa miniaturowego, odwołujących się do dawniejszych tradycji sztuki perskiej<sup>4</sup>. Również wyraz artystyczny tych kompozycji odpowiada wypracowanej za czasów panowania Kadżarów stylistyce, która zaczęła się kształtować już w okresie

rządów dynastii Zandów (1751-1794). Styl sztuki kadżarskiej różni! się znacząco od stylu ukształtowanego w Persji za panowania poprzednich dynastii.

Sztuka kadżarska rozwijała się przez ponad 140 lat. W dziedzinie malarstwa przejęła pewne elementy ze sztuki europejskiej, na przykład: skróty perspektywiczne, pointylizm stosowany w malowaniu brył (m.in. drzew), rodzaj sztafażu architektonicznego (zwłaszcza wyobrażenia budowli włoskich), frontalizm w przedstawianiu postaci, portretowanie w ujęciach popiersia lub półpostaci. Jednak sposób powiązania elementów formalnych w ukazywanych scenach, ich komponowanie z zachowaniem układów strefowych z dostosowaniem do przecinających się osi, a także rozgraniczenia wewnętrzne kompozycji, wprowadzające aspekt narracyjności, nawiązywały do tradycyjnych schematów malarstwa perskiego. Wspomniane „europeizmy” pozwalają wyodrębnić w stylu sztuki kadżarskiej nurt westernizujący, rozwijający się intensywnie przez pierwsze stulecie panowania dynastii.

W stosunku do poprzednich epok malarstwa perskiego najbardziej wyraziste z nowatorskich cech formalnych nurtu westernizującego są - w odniesieniu do postaci ludzkich - kolist kształty twarzy kobiet i młodych mężczyzn, przedstawianie ich *en face* oraz ukazywanie fryzur kobiecych, a szczególnie długich włosów, ułożonych w loki. W tradycyjnym miniaturowym malarstwie perskim twarze były wydłużone, a oczy nie spoglądały na widza. Ludzi przedstawiano w nakryciach głowy, a jeśli pokazywano fryzury, były to na przykład długie warkoczki uplecione po bokach głowy nakrytej turbanem lub czapką<sup>5</sup>. Ten styl malarstwa odżył na około 40 lat u schyłku epoki kadżarskiej, kiedy to artyści perscy tworzyli pod znaczącym wpływem sztuki safawidzkiej. Ukształtował się wówczas nurt rewiwalistyczny w stylistyce sztuki kadżarskiej.

O muzułmańskiej sztuce perskiej mówi się, że cechuje ją tradycjonalizm, któ-

ry w malarstwie uzewnętrznia się między innymi tworzeniem scen według ustalonych układów kompozycyjnych i przyjętego kanonu. Obraz miał na celu przede wszystkim wizualizację fabuły literackiej, czyli nadanie kompozycji cech narracyjności. Osiągano ją głównie przez zaznaczanie planów malarskich. Trzeba przypomnieć, że literatura - sztuka słowa, uważana jest w kulturze perskiej za cenniejszą niż sztuka plastyczna. W fabułach opowieści lub w przekazach odnoszących się do wydarzeń historycznych ujawniają się pewne podobieństwa formalne w opisywaniu zdarzeń, ludzkich cech, odczuć i nastrojów. Na przykład w treści utworów literackich powstających w różnym czasie i miejscu wspomina się podobne zdarzenia - bohaterowie spotykają się na audiencjach dworskich, przyjmujący ich władca zasiada na tronie, dworzanie urządzają polowania, grają w polo, spotykają się na biesiadach, podczas których słuchają recytacji poetyckich, śpiewu i przyglądają się popisom tanecznym. W utworach opisujących walkę podkreśla się zmagania głównych bohaterów i zgiełk bitew.

Do kanonu literackiego należy także wspomnianie o niezwyklej urodzie kochanków, zaletach rumaków, bogactwie końskiej uprzęży oraz strojów, wspaniałości pałaców. Stwarza się tym samym uogólnione wyobrażenia zdarzeń, które przedstawiane przez malarzy miniaturowych, również zyskują ów uogólniony charakter. Stąd w malarstwie perskim podobieństwo wielu scen. Jeśli towarzyszy im tekst, możemy dokładniej określić zilustrowane zdarzenie. Jednak gdy go brak, a na dodatek dzieło jest niesygnowane i bohaterowie przedstawieni są bez charakterystycznych atrybutów, wówczas dokładna interpretacja obrazu nastęrcza trudności. Tak jest właśnie w wypadku kilku malowideł dekorujących omawiany *dordż*.

Należy jednak pamiętać, że szkatuła nie jest wyrobem powstałym w manufakturach dworskich, w których z założenia wykonywano dzieła świetne pod

każdym względem, lecz wytworem artystów-rzemieślników pracujących w miejskich malarniach. Tego typu przedmioty były przeznaczone dla bogatych mieszczan - kupców, wojskowych i urzędników. Niewątpliwie jednak miniaturzyści, którzy zdobili wyroby sztuki mieszczańskiej, czerpali wzorce z prac artystów wybitnych, mając zapewne możliwość ich oglądania.

Opisując pokrótce malowidła na *dordzu* z kolekcji orientaliów Zamku Królewskiego w Warszawie, wskażę na niektóre analogiczne kompozycje, zwłaszcza znajdujące się w kolekcjach polskich.

### **Dekoracja wieka szkatuły**

Malowidło na wieku *dordza* przedstawia najprawdopodobniej scenę z poematu romantycznego o miłości sasanidzkiego księcia Chosrou i armeńskiej, chrześcijańskiej księżniczki Szirin, których losy z poetycką obrazowością opisał wielki epik perski Nezami z Gandzy (1141-1209). Chosrou i Szirin zakochali się w sobie, gdy ujrzeli nawzajem swoje

portrety. Scena na szkatule wydaje się pokazywać jeden z wielu epizodów w dziejach obojga zakochanych, gdy zdążając na spotkanie, przepojeni miłością, mijają się po drodze, nie rozpoznając jedno drugiego. Na pierwszym planie kompozycji księżę Chosrou dosiada galopującego konia, wysuwającego się na czoło konnego orszaku rycerzy. Władca ubrany jest zgodnie z gustem epoki kadzarskiej: nakrycie głowy ma w kształcie korony wysadzonej drogimi kamieniami i ozdobionej dwiema egretami, a za pasem z miękkiej tkaniny, owijającym kaftan - zatknięty kindżał. W jednej ręce Chosrou trzyma wodze konia, w drugiej, uniesionej w górę, okrągły przedmiot. Być może jest to moneta, którą księżę rzuci napotkanym przy drodze poddanym, klęczącym z wyciągniętymi w jego stronę dłońmi, lub brzękadełko - instrument dźwiękiem przynaglający rycerzy<sup>6</sup>. Klęczący poddani to stary, brodaty mężczyzna w turbanie na głowie, ubrany w kaftan przepasany miękkim pasem, oraz młodzieniec, również w kaftanie i kapeluszu ze ściętym ukośnie rondem.

1. Malowidło na wieku szkatuły z kolekcji Teresy Sahakian; scena z Chosrou i Szirin. Fot. A. Ring & B. Tropiło / Painting on the cover of a casket from the collection of Teresa Sahakian; scene depicting Khosrou and Shirin. Photograph: A. Ring & B. Tropiło

Starzec może przynależeć do jednego z ugrupowań religijnych islamu, bowiem podobnie ubranych, brodatych mężczyzn przedstawiano w malarstwie kadzarskim w scenach z wyobrażeniem „świętej rodziny szyickiej”<sup>7</sup>. Warto zwrócić też uwagę na kapelusze młodzieńca, który przypomina europejskie nakrycie głowy, modne w Iranie w XVII-XVIII w., w czasach panowania Safawidów (1501-1765)<sup>8</sup>. Różne elementy stroju europejskiego przyjęły się tam w okresie dość ożywionych kontaktów z Europą.

Koń, którego dosiada Chosrou, ma zbyt kłopotliwą uprzęż, pod szyją zawieszony buńczuk, a na grzbiecie czerwony czaprak zdobiony w narożnikach złotymi kwiatkami. Rycerze postępujący za księciem tworzą zwartą grupę, w której poszczególne postacie zarysowane są skontrastowanymi odcieniami szarości, jaką posłużył się artysta, malując ich zbroje. Młodzi wojownicy mają gładkie twarze, starsi przedstawieni są z zarostem. Wszyscy noszą na głowach szyszaki turbanowe, owinięte wzorzystą tkaniną. Przed grupę wojowników wysuwa się biały koń bez jeźdźcy, ze strojnym oporządzeniem, buńczukiem i w czapraku. Nogi i dolna część tułowia zwierzęcia pomalowane są henną na ciemnopomarańczowo, kolor zapewniający - jak powszechnie wierzą mieszkańcy krajów islamu - ochronę przed nieszczęciami. Wrazysty kolorystycznie i umieszczony na pierwszym planie rumak jest prawdopodobnie Szabdizem, koniem dla Szirina, na którym odbędzie ona kolejną podróż do ukochanego Chosrou.

U dołu kompozycji widać zwierzęta - parę pędzących psów z wysoko postawionymi uszami (lub mało realistycznie przedstawionych onagrów), myśliwskie charty oraz konającą gazelę, którą dosięgła strzała w chwili, gdy drapała się za uchem. Ten wizerunek wymaga szerszego komentarza. W literaturze perskiej znane są dzieje pary kochanków - sasanidzkiego króla Bahram Gura oraz harfistki imieniem Azade. Władca zwykł zabierać ją na polowania, podczas których

przygrywała mu na harfie. Pewnego razu rzuciła Bahram Gurowi wyzwanie, by udowodnić swą zręczność myśliwego, zabijając gazelę w chwili, gdy będzie drapała się za uchem. Szach dokonał tego czynu i odtąd stał się on częstym tematem w sztuce perskiej, pojawiającym się w malarstwie miniaturowym, na wyrobach metalowych oraz ceramicznych.

Motyw ustrzelonej gazeli mógłby zatem wskazywać, że malowidło na *dordżu* przedstawia scenę polowania Bahram Gura, zwłaszcza że w zbiorach Muzeum Sztuki Orientalnej w Moskwie<sup>9</sup> znajduje się miniatura nieznanego artysty, na której namalowana gazela jest niemal identyczna<sup>10</sup>, podobne są też niektóre układy oraz elementy kompozycji. Jest to z pewnością ilustracja opowieści o Bahram Gurze i Azade, czego dowodzą atrybuty obojga bohaterów. Władca trzyma w ręku łuk, z którego strzelał do gazeli, natomiast Azade - harfę. Na malowidle zdobiącym opisywany *dordż* nie ma jednak atrybutów identyfikujących postacie. Pozostańmy więc przy interpretacji tej sceny jako ilustracji do poematu romantycznego o księciu Chosrou 1 księżniczce Szirin, zwłaszcza biorąc pod uwagę ekspresję, z jaką uzewnętrznione zostały emocje bohaterów - pośpiech zauważalny w galopie koni, na których jada pragnący się spotkać zakochani.

Postać Szirin dosiadającej konia na czele orszaku złożonego z dwóch dam dworu przedstawił artysta na drugim planie kompozycji, za pagórkami obrośniętymi kępami trawy. Owe pagórki wraz z kwitającym krzewem róży oraz drzewa o bujnych koronach kształtują na malowidle plany przestrzeni, podkreślając narracyjność sceny. Tło kompozycji stanowią daleki górzysty krajobraz ze sztafażem architektonicznym (obwarowane miasto) oraz płynące po niebie obłoki. Stroje i biżuteria kobiet - na przykład diademy z pereł - odpowiadają gustom epoki kadzarskiej. Koń księżniczki ma paradną uprzęż.

W odróżnieniu od dość statycznych postaci ludzi znaczną dynamikę wyka-

żują wizerunki zwierząt, zwłaszcza galopujących koni. Przez ów kontrast postaw artysta chciał, być może, podkreślić piękne stylwetki jeźdźców, zwłaszcza Szirin, czemu nie sprzyjałoby oddanie gwałtowności ruchu i pośpiechu. Główne postacie obrazu malarz uwypuklił, stosując żywą kolorystykę oraz złocenia.

Malowidło prezentuje styl perskiego malarstwa miniaturowego i sztalugowego popularny w 1. poł. XIX w. Niezachowanie wzajemnych proporcji wizerunków nie stanowiło błędu twórcy, lecz stwarzało pewne odrealnienie przedstawionego świata. Należy pamiętać, że w kulturze islamu świecka sztuka figuralna tworzona była w cieniu anikonicznej sztuki religijnej, w której rozwijała się bujnie ornamentyka z wyobrazeniami fantastycznych roślin. To dążenie do odrealniania świata w sztukach wizualnych dominowało nad przedstawieniami figuralnymi.

Opadające łukiem boki wieka szkatuły zdobią kartusze - dwa po każdej stronie - rozdzielone owalnymi medalionami z portretami dam dworu. W każdym z kartuszy przedstawiona jest scena myśliwska - polowanie na jelenia, lwa, dziki lub polowanie z sokołem.

Tematy myśliwskie mają w malarstwie miniaturowym krajów muzułmańskich długą tradycję. W każdej epoce, niezależnie od miejsca<sup>11</sup>, w którym tworzono tego rodzaju malowidła, przedstawienia podlegały ogólnie przyjętemu kanonowi, stanowiącemu kompozycję wieloplanową. Widać na nich myśliwych na koniach, odzianych w stroje i nakrycia głowy modne w danym czasie, wymachujących łukami, często trzymających sokoła na rękawicy nałożonej na ramię. Zwierzyna łowna oraz psy widoczne są na tle roślin i krajobrazu.

Również w malarstwie kadzarskim popularne były przedstawienia jeźdźców ubranych zgodnie z gustami epoki, ukazanych na de krajobrazu. W kartuszach na *dordżu* pejzaż namalowano jednak nowatorsko w stosunku do poprzednich epok, a mianowicie z zaznaczeniem per-

spektywy. Niektórzy myśliwi noszą turbany, zawinięte zgodnie z modą panującą w Indiach mogolskich w XVII-XVIII w., inni zaś karakułowe czapki (*kolahy*), charakterystyczne dla Iranu epoki kadzarskiej.

Portrety dam dworu, umieszczone w owalnych medalionach na dłuższych, zaokrąglonych brzegach wieka szkatuły, stanowią także nowatorski nurt w malarstwie perskim, inspirowany malarstwem i grafiką europejską, popularyzowanymi w Iranie od XVII w. Kobiety mają głębokie dekolty odsłaniające biust, starannie uczesane fryzury i noszą ozdoby biżuterijne - naszyjniki oraz kolczyki. W Iranie kadzarskim biżuterię wykonywano przeważnie z pereł lub z ich dominującym dodatkiem. Chętnie przedstawiali ją malarze miniaturzyści, również na wyrobach z *papier mâché*, krytych *laką rouqan-e kaman*. Materiałem, jakim się posługiwali, była utarta na proszek macica perłowa. Technikę malarską z jej zastosowaniem nazywa się *marqasz*.

Na wewnętrznej stronie wieka szkatuły znajduje się miniatura o tematyce literackiej, namalowana w podobnym stylu, jak poprzednio omówiona. Przedstawia scenę kupowania Jusufa na targu niewolników, zdarzenie znane z jednej spośród opowieści Koranu, stanowiącej treść XII sury<sup>12</sup>. Opiera się ona na przekazie biblijnym historii Józefa, syna Jakuba. W XV w. historię tę, w formie poematu romantycznego, spisał wielki poeta perski Nuruddin Abdurrahman Dżami, rozwijając miłosny wątek Zulejki (Zulejchy, Zulajchy), żony Futfira, zakochanej w Jusufie. W malarstwie krajów muzułmańskich Jusuf - młodzieniec umiłowany przez Boga, wybrany, by objaśniał sny i wydarzenia, urodziwy oraz emanujący duchowym pięknem - przedstawiany jest jako wyróżniająca się postać. Zawsze w bogato zdobionych szatach, nakryciu głowy charakterystycznym dla najważniejszych osób żyjących w danej epoce i miejscu powstawania malowidła, zwykle otoczony jest płomienistym nimbem. Scena sprzedawania Jusufa na

2. Szkatuła z kolekcji Teresy Sahakian; sceny z Jusufem na targu niewolników (na wewnętrznej stronie wieka) oraz z królem Solejmanem (na ścianie bocznej). Fot. A. Ring & B. Tropiło / Casket from the collection of Teresa Sahakian; scene with Yusuf being sold as a slave (on the inside of the cover) and King Soleyman (on the side). Photograph: A. Ring & B. Tropiło

targu niewolników należy do tradycyjnych tematów malarstwa perskiego.

Jusuf, wrzucony przez braci do studni, został z niej wyciągnięty przez kupców wędrujących z Jemenu do Egiptu<sup>13</sup>, którzy wystawili go tam na sprzedaż jako niewolnika. Młodzieniec siedzi zatem na krześle, a zebrani wokół kupcy ustalają cenę. Targów dobija Malik Ibn Durr, przewodnik karawany, który przysiadł na kamieniu w pobliżu młodzieńca. Naprzeciw Jusufa, na krześle z wachlarzowym oparciem (popularnym w meblarstwie okresu kadżarskiego), zasiada Futfir, który ostatecznie zakupi niewolnika za ilość piżma równą jego wadze. Słudzy, ubrani w długie kaftany, przynoszą worki z piżmem, uginając się pod ich ciężarem. Zulejka, żona Futfira, która pokocha młodzieńca namiętną miłością,

przedstawiona w lewym dolnym narożniku sceny, ubrana jest w suknię z głębokim dekoltem, charakterystyczną dla mody panującej na dworze Kadżarów. Stojąca przed nią staruszka, także zauroczona promieniującym, boskim pięknem Jusufa, chce go kupić za srebrny łańcuch, zgodnie z kanwą opowieści - najcenniejszą rzecz, jaką posiada. W centralnej części malowidła przedstawiony jest mężczyzna trzymający wagę. Zdarzenie rozgrywa się w plenerze - za symetrycznie rozmieszczonymi drzewami widać daleki krajobraz górski oraz obłoki na niebie.

Zulejka oraz staruszka ukazane są w części postaci, pozostali bohaterowie sceny - w ujęciu całopostaciowym. Oznakami godności najważniejszych osób, Jusufa, Futfira oraz Zulejki, są ko-

rony na ich głowach. Wizerunek Jusufa, wybrańca Boga, wyróżnia także jego bogato zdobiony strój; inne postacie noszą skromniejsze szaty.

Do naszych czasów zachowało się wiele miniatur ilustrujących opowieść o losach Jusufa i Zulejki<sup>14</sup>. Ilustracje te wpisują się w hagiograficzny nurt miniaturowego malarstwa w sztuce islamu.

Boki wieka *dordża* od wewnątrz zdobią ornamenty roślinne, stanowiące tło dla wizerunków bogato ubarwionych ptaków oraz gwiazdzistych medalionów z portretami kobiet. Tworzą one pasy ornamentalne, a równocześnie bordiurę dla malowidła, przedstawiającego scenę z Jusufem i Zulejką. Intensywny kolor pomarańczowy o iskrzącym połysku, uzyskany dzięki zawartości drobin metalicznych w barwniku, artyści kadzarscy „zapozyczyli” z japońskich wyrobów lakowanych.

### Malowidła na zewnętrznych ściankach pojemnika

Dekorację czterech zewnętrznych ścianek pojemnika szkatuły *dordż* stanowią malowidła miniaturowe o tematyce dworskiej, umieszczone w wielolistnych kartuszach. Powierzchnię ścianek poza kartuszami wypełniają drobne ornamenty kwiatowe, a także palmety, które zarazem formują wielolistne kartusze i ingerują w kompozycje figuralną, przysłaniając niektóre postacie. Malowidła przedstawiają audyencje dworskie i biesiady, którym towarzyszą muzykanci, w scenerii pawilonu ogrodowego, namiotu albo pałacowej werandy określanej nazwą *talari*.

Na przedniej ścianie skrzynki pokazana jest scena biesiadna w pawilonie ogrodowym lub namiocie z udziałem ośmiu postaci dworskich w nakryciach głowy zwanych koronami (*tadž*) (jeden dworzanin ma okrągłą czapkę) oraz trójga muzykantów w czapkach z brązowym otokiem. Złote *tadże* wielmożów wysadzone są barwnymi kamieniami. Artysta rozmieścił biesiadników, przyjmując układ pozornej symetrii. Wszyscy

biorący udział w biesiadzie siedzą na rozpostartym kobiercu, w pozie przykłąku. W tle widoczne są filary pawilonu ogrodowego lub podpory namiotu, zdobione ornamentami wici roślinnej. Podwinięte czerwone kotary odsłaniają widok na ogród lub krajobraz z krzewami żółtej i czerwonej róży, podkreślającymi oś pionową kompozycji. Widoczne są także frędzle sznurów do podwiązywania kotar. W zasłonie po prawej stronie wycięte jest okienko przesłonięte kratą uplecioną ze sznurka i metalowych nici. Podobna kompozycja malarska na *dordżu* w kolekcji Nassera D. Khalili interpretowana jest jako scena na dworze króla Solejmana (arab., tur. - Sulejman, pers. - Solejman), biblijnego Salomona<sup>16</sup>.

Najważniejszą osobą w całej kompozycji jest władca, czyli król Solejman, siedzący z przodu grupy dostojnych dworzan, po prawej stronie obrazu. Opiera się o poduszkę w kształcie wałka. Za pasem ze zwiniętej miękkiej tkaniny ma zatknięty kindżał, rękawy jego kaftana zdobią naramienniki *bazubandy*. Naprzeciwko Solejmana siedzą dwaj młodzieńcy szlachetnego rodu, prawdopodobnie goście na dworze. Jeden z nich oraz król wyciągają do siebie ręce. Przed nimi stoi szklana buda z czerwonym winem oraz kubek *pijale* na spodku, obok leżą owoce granatu i brzoskwinie. Po lewej stronie trzej młodzi muzykanci grają melodie pieśni i prawdopodobnie je śpiewają. Muzyk na pierwszym planie gra na strunowym instrumencie *kamanczy*, używając smyczka, siedzący za nim - na bębnie *daf*, zaś trzeci, znajdujący się z tyłu - na lutni *tar*, strunowym instrumencie szarpanym.

Przedstawiona scena ma niewątpliwie odniesienia literackie. Przyjmując interpretację badaczy, identyfikujących władcę przedstawionego na *dordżu* ze zbiorów Nassera D. Khalili jako legendarnego króla Solejmana, należy sięgnąć do Koranu, świętej księgi muzułmanów. Treść sury XXVII pt. *Mrówki* odnosi się do Solejmana<sup>17</sup> i potwierdza, jak ważną jest osobą dla wyznawców islamu. Przekaz



3. Sceny myśliwskie rozdzielone medalionem z portretem damy dworu (na boku wieka szkatuły); scena audiencyjna z królem Solejmanem (na ścianie bocznej). Fot. A. Ring & B. Tropiło / Hunting scene with a divided medallion with a portrait of the lady of the manor (on the side of the casket's lid); scene of audience with King Soleyman (on the side). Photograph: A. Ring & B. Tropiło

koraniczny wspomina go jako mądrego władcę, który spośród boskich darów wybrał wiedzę. Bóg obdarował go także magicznym pierścieniem, dzięki któremu posiadał władzę nad światem. W ręku trzymał wodze wiatru, rozmawiał z ptakami, poskramiał złe moce (*dżiny* oraz *ifrity*). Emblemat zwany „pieczęcią Solejmana”, czyli sześcioramienna gwiazda, do dziś symbolizuje zabezpieczenie przed wszelkim nieszczęściem.

Pomimo że badacze szkatuły *dordż* z kolekcji Nassera D. Khalili nie przywołują źródła interpretacji przedstawionego władcy jako Solejmana-Salomona, interpretacja ta jest wielce prawdopodobna, uwzględniając wagę tej postaci w kulturze islamu<sup>18</sup>.

Miniatura na tylnym boku pojemnika szkatuły *dordż* zawiera elementy kojarzone z Indiami mogolskimi i prawdopodobnie przedstawia scenę przyjmowania przybyszów z Iranu przez cesarza lub gubernatora prowincji w Indiach mogolskich. Warto zwrócić uwagę na

charakterystyczne stroje i zarost na twarzach zarówno gości, jak i gospodarzy. Hindusi mają sumiaste wąsy i turbany zawinięte w szczególnie sposób - z przewiązaniem, tworzącym wypukłość nad czołem. Dworzanie, przedstawieni z lewej strony kompozycji, noszą kaftany o charakterystycznej kloszowej dolnej części. Scena rozgrywa się w pawilonie ogrodowym, z kwitnącym krzewem kwiatowym oraz drzewem w tle. Architektura pawilonu także wykazuje podobieństwo do budowli indyjskich. Sądząc po kolorystyce, wydaje się, że pawilon wzniesiony jest z kamienia - ma białą marmurową balustradę, a dach wsparty na wykutych z piaskowca kolumnach zwieńczonych kapitelami. Cokół pawilonu jest wieloboczny, na co wskazuje załamanie balustrady i jedna z kolumn, namalowana w skrócie perspektywicznym. W tym szczególnym miejscu zasiada władca Indii (lub lokalny radża), oparty o poduszkę w formie walika, ubrany w kaftan obszyty futrem. Przy nim, na kobiercu, siedzi wezyr, odznacza-

jący się wydatnie zarysowanym brzuchem. Z tyłu, w ogrodzie, za balustradą stoi sługa lub niższy rangą dworzanin. Władca przyjmuje dwóch Persów, posłów lub gości, których czapki o stożkowym kształcie sugerują, że są osobami czynnie związanymi z życiem religijnym Iranu<sup>17</sup>. Obaj mają brody. Jeden z nich ubrany jest we wzorzysty kaftan, drugi w kaftan brązowego koloru, co wskazuje, iż prawdopodobnie jest derwiszem, mistykiem muzułmańskim. Warto zwrócić uwagę, że artysta przedstawił obu Persów pośrodku kompozycji, a wertykalnymi liniami kolumn oddzielił od podejmujących ich Hindusów.

Związki malarstwa kadżarskiego z mogolskim zauważalne są na wielu miniaturach. Choć malarstwo miniaturowe muzułmańskich Indii mogolskich ukształtowało się pierwotnie pod silnym wpływem artystów perskich, sprowadzonych z Kazwinu około poł. XVI w., wkrótce jednak rozwinęło własny, indywidualny styl i osiągnęło pełnię wyrazu artystycznego. Kunszt miniaturzystów szkoły mogolskiej doceniano szczególnie za panowania Kadżarów w Iranie. Wzorcem bywały zwłaszcza ujęcia portretowe oraz układy kompozycyjne w scenach wielofiguralnych, co dostrzega się na opisanej miniaturze.

Jeden z krótszych boków szkатуły zdołał malowidło przedstawiające scenę z Rostamem, legendarnym bohaterem Iranu i główną postacią eposu irańskiego *Szahname* (*Księgi królewskiej*), spisane go przez Ferdousiego z Tusu (ukończył epos około 1010 r.)<sup>20</sup>. Rostam, którego jednym z atrybutów był hełm w kształcie głowy lamparta, widoczny jest po lewej stronie obrazu. Jednak nie on jest najważniejszą postacią tej sceny, rozgrywającej się, podobnie jak poprzednio opisaną, w pawilonie ogrodowym z kwitnącymi krzewami w tle. Postacią naczelną jest tu Sijawusz, pochodzący z królewskiego rodu niewinnie zgładzony męczennik. Jego losy także opisuje *Księga królewska*<sup>21</sup>.

Sijawusz był synem Kej Kawusa, władcy Iranu, i turańskiej księżniczki. Jako

chłopiec został oddany pod opiekę Rostama, który nauczył go wszelkich sztuk i umiejętności godnych księcia. Dwukrotnie padł ofiarą spisku, najpierw haremowego, z którego wyszedł zwycięsko, później politycznego, zakończonego tragicznie. Przyczyną były intrygi i nienawiść Garsiwaza, brata króla Turanu - Afrasijaba.

*Księga królewska* była jednym z najczęściej ilustrowanych dzieł epiki perskiej. Opisana jest w niej także wizyta Garsiwaza na dworze Sijawusza, podczas której obecny był również Rostam<sup>22</sup>. Wydaje się, że ta audyencja mogła stać się tematem malowidła na *dordżu*. Wydzźwięk moralny zdarzenia odnosił się do słusznych podejrzeń Sijawusza o knowania ze strony Garsiwaza, a w szerszym rozumieniu - do wartości dobra i zła. Chętnie więc o nim mówiono i zapewne chętnie ilustrowano.

Sijawusz godnie przyjmował Garsiwaza, jak ilustruje scena audyencyjna rozgrywająca się w pawilonie ogrodowym, przedstawiona na miniaturze. Władca zasiada na ośmiobocznym złotym tronie, za oparcie służy mu poduszka w kształcie wałka, obłożona złotolitą materią we wzory kwiatowe. Ma na głowie koronę wysadzaną drogimi kamieniami z dwiema egretami. Ubrany jest w kaftan ozdobiony naramiennikami *bazuband*, przepasany złotym pasem z klamrą w kształcie rozety. Za pasem ma zatknięty złoty kindżał. Kieruje wzrok na Rostama, także siedzącego na złotym tronie. Młody książę w lamparcim hełmie na głowie, z długą czarną brodą, ubrany w spodnie wojskowe i kaftan zdobiony wzorem naśladowujących paski na skórze tygrysa<sup>2-1</sup>, wyciąga rękę w stronę Sijawusza. Z tyłu stoi dworzanin trzymający miecz władcy. Postać przy tronie Rostama to zapewne wezyr. Zarost na twarzy oraz *tadž* na głowie wskazują na jego dostojeństwo i godność. Po przeciwnej stronie miniatury malarz przedstawił trzy postacie - przybyłego na dwór w Sijawuszgerdzie Garsiwaza, obok młodego księcia, a z tyłu, za nimi, stojącego sługę.

Przedstawienie to, pełne treści narracyjnych, jest umiejętnie skomponowane - trójpodział przestrzeni da podkreśla kompozycję, najważniejszą postać Sijawusza odpowiednio wyeksponowano, a rozmieszczenie poszczególnych osób podporządkowano etykiecie dworskiej.

Scena audiencyjna namalowana na drugim z krótszych boków szkatuły jest podobna do przedstawienia z Rostamem. Rozgrywa się, jak poprzednia, w pawilonie ogrodowym, przesłoniętym po bokach czerwonymi kotarami. Artysta przedstawił ogród symbolicznie - jako kwitnący krzew z czerwonymi kwiatami. Władca siedzi na podobnym, ośmiobocznym tronie, za oparcie ma poduszkę-walek obszytą złotolită wzorzystą tkaniną. Ubrany wykwiłtnie, w koronie na głowie, przyjmuje młodego mężczyznę królewskiego rodu. Z tyłu, na de kotary, stoi sługa w turbanie zawiniętym według mody indyjskiej. Przed gościem, na kobiercu, leżą owoce, w tym dwa żółte granaty. Zgodnie z etykietą dworzanie stoją po prawej stronie władcy. Jeden z nich trzyma miecz swego pana, drugi sajdak ze strzałami.

Warto zwrócić uwagę, że ceremoniał dworski ukazany na obu miniaturach zdobiących krótsze boki *dordża* jest nieco inny niż na malowidłach dekorujących dłuższe boki. Na obecnym, wstępnym etapie analizowania malowideł na szkatule, opisaną scenę audiencyjną trudno jest jednoznacznie zinterpretować.

Spód szkatuły jest dekorowany kompozycją charakterystyczną dla zdobień okładek książkowych<sup>24</sup>. Wąskie bordiury wypełnione drobnymi ornamentami wyznaczają pole dekoracyjne, którego czerwone tło urozmaicają delikatne złote, wijące się gałązki roślinne z listkami. Na tak zdobionej powierzchni namalowane są trzy wielolistne medaliony, rozmieszczone wertykalnie - większy pośrodku, mniejsze u góry i u dołu. Zawierają kompozycje z gatunku „ptaki i kwiaty”, którymi na opisywanym *dordżu* są przedstawienia słowików wśród kwiatów róży, hiacyncu i goździka. Motyw

słowika i róży jest niezwykle popularny w sztuce perskiej, ma też wydźwięk symboliczny w perskiej mistyce i poezji.

Szkatuła *dordż* jest zabytkiem interesującym i prawdopodobnie jedynym tego typu w polskich zbiorach muzealnych. Perska skrzynka z okresu kadzarskiego, prezentująca inną formę - czworoboczny pojemnik z nasuwany wiewkiem - także zdobiona malowidłami, znajduje się w kolekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie<sup>25</sup>.

W kulturze irańskiej malarstwo lakowane na wyrobach z *papier mâché* było nadzwyczaj cenione, tworzyło odrębną dziedzinę malarstwa perskiego. Wielu znanych artystów irańskich z XVIII-XIX w., działających w malarni dworskiej szachów, ma w swoim dorobku miniatury, kompozycje i wszelkiego rodzaju malowidła gwaszowe, lakowane techniką *rouqan-e kaman*. Są wśród nich artyści z rodu Esfahani - Nadżaf Ali (tworzył 1815-1860) oraz Mohammad Isma'il (żył ok. 1814-1882 lub 1892), a ponadto Mirza Baba (tworzył ok. 1795-1830), Mohammad Baqer (tworzył ok. 1750-1760), Mohammad Hasan Afszar (tworzył ok. 1835-1865), Mohammad Sadeq (tworzył ok. 1750-1800), Mohammad Zaman, jeden z prekursorów malarstwa *rouqan-e kaman* (tworzył 1649-1704, zm. ok. 1720) oraz Sejjed Mirza, znany portrecista (tworzył ok. 1810-1840). Sygnatury tych artystów znajdujemy na przedmiotach wykonanych z *papier mâché*, zwłaszcza okładkach książek, a także na piórnikach, oprawach lusterek, wachlarzy oraz na szkatułach i innych pojemnikach. Malarstwo kryte laką *rouqan-e kaman* zapoczątkowano na okładkach książkowych. Później tą techniką zdobiono także wyroby codziennego użytku - misy, tace, dzbany, kubki, łyżki etc.

„Warszawska” szkatuła *dordż* jest wyrobem anonimowym. Styl malarski miniatur wskazuje, że wykonywało je dwóch artystów. Inną stylistykę prezentują miniatury zdobiące boki pojemnika, inną zaś malowidła stanowiące dekorację

wieka szkatuły. Wydaje się, iż obaj twórcy wykorzystywali wzorniki malarskie.

### **DRZWI DAR DWUSKRZYDŁOWE DO SZAFY WNĘKOWEJ**

Pochodzenie: Iran, prawdopodobnie Teheran, przełom XIX i XX w.

Materiał i technika (bez oględzin konserwatorskich; dotyczy jedynie lica przedmiotu): drewno dekorowane - na podłożu z warstwy *gesso* - malowidłami gwaszem, złoceniami oraz wzorami (relief wypukły), pokrytymi laką sandarak (*.rouqan-e kamari*), okucia z blachy mosiężnej

Wymiary: 189 x 90 cm

Nr inw.: ZKW/1402/Dep.

Zabytek dotychczas niepublikowany<sup>26</sup>.

Szczególnym walorem drzwi *dar* są dekoracje występujące na licach obu skrzydeł oraz półokrągłej listwie środkowej, maskującej szczelinę pomiędzy płytami i służącej do zamontowania okuć. Zachowane elementy okuć, wycięte z mosiężnej blachy, mają kształt rozet i noszą ślady pokrywania ich pierwotnie warstwą lakową. Na odwrocie skrzydła są jednolicie pokryte czarną warstwą lakową.

*Dar* służyły jako zamknięcie ściennej szafy wnękowej. Zgodnie z informacją przekazaną przez iraniankę Zofię Józefowicz-Niedźwiecką<sup>27</sup>, zdarzało się, iż pełniły rolę okiennic (*dar-e pandzare*). Wnęki szafowe formowano w ceglanej ścianie na wysokości ok. 30 cm od posadzki. Ozdobne drzwi były montowane na zawiasach do ramy ościeżnicowej. W szafach przechowywano przedmioty, które miały świadczyć o zamożności i bogactwie domowników, na przykład czarki malowane emaliami, w których podawano słodycze i jadalne pestki, egglomizowane butle szklane, z których częstowano wodą do picia, nalewaną tuż przed podaniem, złote lub srebrne *golabdany*, czyli flakony zamykane nakrywką z dziurkami, służące do spryskiwania wodą różaną gości opuszczających dom, oraz inne cenne naczynia, a także książki, w tym Koran, któ-

rego tekst recytowano przy okazji różnych uroczystości rodzinnych. Wśród ksiązek znajdowały się też z pewnością tomiki poezji Hafeza (ok. 1325-1390), po które sięgano, aby przepowiedzieć sobie przyszłość z jego lirycznych *gazeli*<sup>28</sup>. Książki umieszczano w szkatułach *dordz*, takich jak opisana wyżej.

Dwuskrzydłowe drzwi mogły służyć też jako okiennice. W krajach o gorącym klimacie najprostszym sposobem ochrony przed upałem jest zamknięcie i zaciemnienie okien. W Iranie okna zasłaniano najczęściej kotarami z tkaniny, lecz jeśli okiennice były z drewnianych płyt, montowano je dekorowanym licem do wnętrza domu, chociaż na zewnątrz nie byłyby narażone na zniszczenie, pozostając w cieniu dachów werand lub podcieni, otaczających dom od strony elewacji i dziedzińca. Zarówno szafy wnękowe, jak i ozdobne okiennice stanowiły elementy dekoracji ściennej reprezentacyjnego pomieszczenia w domu; tworzyły ciąg lamperii obiegającej ściany. Wydaje się, że w obszarze występowania kadzarskiej sztuki perskiej pasy lamperii wypełniano zazwyczaj malowidłami ściennymi<sup>29</sup> lub płytami drewnianymi, zdobionymi dużo skromniej niż *dar*, lecz w podobnej stylistyce.

Dostępna nam literatura fachowa zawiera pojedyncze fotografie ilustrujące reprezentacyjne pomieszczenia w irańskim domu mieszczańskim z przełomu XIX i XX w., lecz nie przedstawia przykładu analogicznej szafy czy okiennic. Pewnym porównaniem - choć nie świadczącym o perskim kręgu sztuki muzulmańskiej, lecz o obszarze sztuki tureckiej (lub syryjskiej z okresu osmańskiego) - mogą być przeniesione w całości do sal muzealnych boazerie, tworzące niegdyś wystrój wnętrz domów w Syrii osmańskiej. Jest to tzw. pokój z Aleppo (Haleb) z lat 1600-1603 (obecnie w Museum für Islamische Kunst w Berlinie)<sup>\*1</sup> oraz boazerie i posadzki pokoju Nur Ad-Dina z Damaszku, z 1707 r., odtworzone w Metropolitan Museum w Nowym Jorku<sup>1</sup>. Na podstawie tych

4. Drzwi *dar* dwuskrzydłowe do szafy wnąkowej z kolekcji Teresy Sahakian. Fot. A. Ring & B. Tropiło / Doors (*dar*) of alcove cupboard from the Teresa Sahakian collection. Photograph: A. Ring & B. Tropiło

zachowanych zabytków z wnękowymi szafami, tworzącymi elementy ciągów boazerii, można stwierdzić, że w syryjskim kręgu sztuki nad drzwiami umieszczano półokrągły fronton (naczółek), równie bogato dekorowany. Czy tego typu zwieńczenie stosowano też w Iranie i czy byłoby ono brakującym elementem konstrukcji opisywanego tu *daru*, trudno w chwili obecnej ustalić.

W latach 30. XX w. dekorowane dwudzielne drzwi irańskie (bez zwieńczenia) pojawiały się na rynku sztuki<sup>2</sup>. Prawdopodobnie w tym okresie bardzo zbliżone zamknięcia do szafy wnękowej (lub okiennice) zdobione malowidłami nabył w Kairze major Gayer-Anderson, angielski doradca w armii egipskiej. Przechowywane są one do dziś w jego domu, przekształconym w muzeum. Pochodzą, być może, z jednego z arystokratycznych pałaców w Teheranie<sup>3</sup>. W publikowanych w Europie Zachodniej katalogach aukcyjnych z ostatniego ćwierćwiecza, zgromadzonych w archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, zabytki tego typu nie występują.

Drzwi *dar* w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie są świadectwem estetyki Irańczyków z przełomu XIX i XX w., hołdujących stylowi sztuki kadmarskiej w nurcie rewiwalizmu, ukierunkowanego na sztukę z epoki Safawidów (1501-1765)<sup>4</sup>. Świadczą o tym dekoracje figuralne w ujęciach charakterystycznych dla malarstwa safawidzkiego, którego mistrzem w czasach panowania szacha Abbasa Wielkiego (1588-1629) był Reza-je Abbasi (ok. 1565-1635), znakomity malarz miniaturzysta oraz rysownik, tworzący w stylu linearnym. Jego specjalnością były portrety całopostaciowe. Przedstawiał osoby związane z dworem, zwłaszcza dworzan - młodzieńców, a także zwykłych ludzi - pasterzy, świątobliwych szajchów oraz mistyków, których rysy twarzy indywidualizował. W sposób charakterystyczny dla własnego stylu przedstawiał stroje portretowanych - wymyślnie zawijane turbany, miękko układające się fałdy szat, powie-

wające zakończenia pasów. Swoje prace Reza-je Abbasi wykonywał na planszach, które później łączono w albumy (*murakki*). Stosował jasną paletę barw, słynął z delikatności linii. Był także znakomitym kaligrafem<sup>5</sup>.

Twórczość Reza-je Abbasiego znajdowała naśladowców wśród jego uczniów i stanowiła inspirację dla późniejszych malarzy, działających pod patronatem szachów safawidzkich. W miarę upływu czasu styl sztuki safawidzkiej osiągnął pełnię wyrazu artystycznego we wszystkich jej dziedzinach, także kaligrafii, uznawanej w świecie islamu za nadzwyczaj ważną. W wizerunkach zwierząt przejawiał się on w formach korpusów, niekiedy manierystycznie wygiętych, kształtowanych delikatną, miękką linią. Bordiury malowideł miniaturowych wypełniano zwykle motywami zoomorficznymi, tworzonymi z zastosowaniem złota płatkowego. Również motywy roślinne w malarstwie safawidzkim cechowała delikatna, niekiedy łukowata linia konturów, stwarzająca wrażenie powiewania liści i łądyg na wietrze.

Artyści kadmarscy tworzący w nurcie rewiwalizmu safawidzkiego przejęli ogólne cechy stylu swoich poprzedników, ujawniające się między innymi w przedstawianiu scen figuralnych lub portretów w plenerze, wśród gęstej roślinności, w nadawaniu twarzom portretowanych osób wyrazu melancholii i zadumy oraz malowaniu strojów i kunsztownie zawijanych turbanów według mody popularnej w XVIII-wiecznym Iranie. W przeciwieństwie do westernizującego nurtu malarstwa kadmarskiego, w malarstwie rewiwalistycznym twarze postaci są wydłużone, zaś europeizujący sztafaż architektoniczny zastąpiony przedstawieniami budowli w stylu perskim. Pojawiają się obłoki, zapożyczone z malarstwa chińskiego, oraz wizerunki walczących zwierząt. Artyści sięgają także do motywów kaligraficznych, chętniej jednak niż dukt *sols*, popularny za Safawidów, stosują dukt *naschi*. Te cechy formalne dostrzegane są także w dekoracjach perskich drzwi do szafy

5. Rubajat w górnej części drzwi *dar*. Fol A. Ring & B. Tropiło / Rubaiyat in the upper part of the doors (*dar*). Photograph: A. Ring & B. Tropiło

wnękowej z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie.

Wybijającym się elementem zdobniczym *daru* są starannie płaskorzeźbione napisy w dukcie *naschi*. Inskrypcje te stanowią dwa czterowiersze (rubajaty) nieznanego poety, których treść ma związek z przedmiotem - drzwiami, wrotami, bramą. Wyrazistość formy inskrypcji wynika z kolorystyki liter oddanych białą gipsowego podłoża warstwy malarskiej. Przywodzi to na myśl widoczne z daleka inskrypcje umieszczane na wielu budowlach w Iranie - białe litery napisów koranicznych lub fundacyjnych występujące na ciemnoniebieskim tle. Ten efekt był niewątpliwie zamierzony i powodowany mocno zakorzenioną w mentalności Irańczyków koniecznością zwracania uwagi na formę utworów poetyckich. Stąd ich wizualizacja na budowlach i wyrobach rękodzielniczych.

„Wiersz, zwłaszcza perski wiersz, potrafił przemawiać do słuchaczy nie tylko swoją treścią, ale i formą, która treść ową pogłębiała, oraz budził asocjacje i emocje pozwalające nie tylko zrozumieć, ale i odczuć, co poeta chciał przekazać”<sup>36</sup>. Ze słowami tymi zgodziliby się zapewne mieszkańcy domu, z którego pochodzą opisywane drzwi.

Inskrypcje na drzwiach, rubajat górny i dolny, zapisane są w poziomie: pierwsze dwa wersy każdego z nich znajdują się na prawym skrzydle, drugie dwa - na lewym. Oto teksty i przekłady obu czterowierszy, dokonane przez Iwonę Nowicką i dra Mira Mansura Sarwata; w pierwszej, mistycznej wersji górnego rubajatu tekst odnosi się do Boga, w drugiej - do ziemskiej ukochanej<sup>37</sup>:

*Serce! Póki nie złożysz głowy u drzwi Przyjaciela/Nigdy nie dotrzesz do świętego przybytku połączenia z Nim/Trwaj przy Druhu niczym kotatka/Aby przez łaskawość otworzyli drzwi.*

lub

*Serce! Póki nie złożysz głowy u drzwi ukochanej/Nigdy nie dotrzesz do haremu połączenia z nią/Trwaj przy mniej niczym kotatka u drzwi/Aż przez łaskawość otworzą [ci] drzwi.*

*Czuwający nocami zakochani, nocą dzielą się tajemnicami/Wzlatują koło drzwi i dachu Przyjaciela/Wszelkie drzwi zamykają nocami/Z wyjątkiem drzwi Przyjaciela, które otwierają nocami*<sup>38</sup>.

Niektórych czytelników zapewne zadziwia wieloznaczność przekładu poezji perskiej, która jest swego rodzaju fenomenem w kulturze Iranu, bowiem „[...]

6. Rubajat w dolnej części drzwi *dar*. Fot. A. Ring & B. Tropiło / Rubaiyat in the lower part of the doors (*dar*). Photograph A. Ring & B. Tropiło

niemal każdy wers gra wielością odniesień i skojarzeń, aż się mieni od wieloznaczności [...]”<sup>39</sup>.

### **Dekoracja malarska drzwi *dar***

Wydaje się, że ta wieloznaczność interpretacji różnych zjawisk występujących w kulturze Iranu może dotyczyć także scen ukazanych na opisywanym zabytku. Każdy, kto przygląda się drzwiom, może rozpoznać w przedstawionych postaciach innych bohaterów literackich, historycznych czy mistyków. Już w 2. poł. XVI w., gdy zaczęto malować ilustracje do utworów literackich na planszach, a nie - jak dotąd - w książkach, poszczególne sceny lub portrety mogły odnosić się do różnych opowieści. Dlatego też przypisanie scen lub wizerunków składających się na dekorację omawianych drzwi *dar* konkretnemu zdarzeniu lub postaci, legendarnej bądź historycznej - jeśli nie zostały one określone przez artystę - jest bardzo trudne. Wydaje się, że dekoratywność odgrywała tu nadrzędną rolę. Może za tym przemawiać przemyślane rozmieszczenie scen i kompozycji, które, ujęte w kartusze, zachowują układy symetrii. Nadto występują tu podobieństwa tematyczne poszczególnych scen, dostrzegane w przedstawieniach rozmieszczanych poziomo.

Ogólnie należy podkreślić, że dekorację drzwi-okiennic stanowią kompozycje malarskie, płaskorzeźbione i malowane oraz iluminowane złotem, rozmieszczone symetrycznie na obu skrzydłach. Niektóre elementy dekoracji - na przykład turbany, części ubiorów, ornamenty arabeskowe - pokrywa laka z domieszką drobin metalu, dając efekt połyskliwości. Na każdym ze skrzydeł wyznaczone są prostokątne i kwadratowe pola<sup>40</sup>, obramione wąskimi bordiurami wypełnionymi motywami geometrycznymi, stylizowanymi roślinnymi i ukośnie zarysowanymi liniami - pasemkami. Całości dekoracji skrzydeł *daru* dopełniają kompozycje w kartuszach oraz motywy ornamentalne znajdujące się poza wspomnianymi

mi polami. Czarny kolor stanowi tło ogólne.

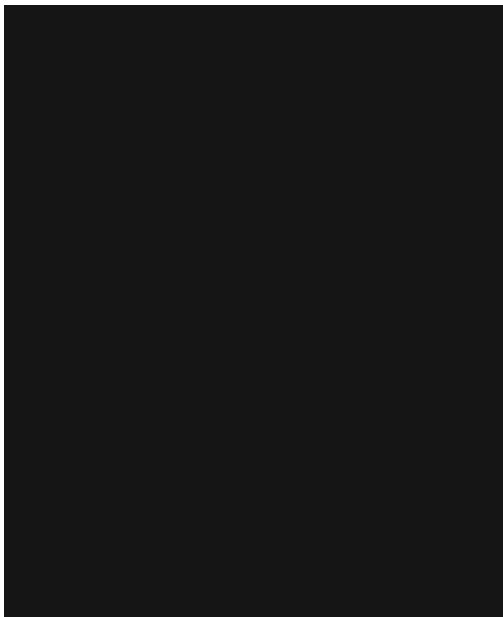
Uwagę zwraca kształt dłoni niektórych z przedstawionych postaci, o wyraźnie zachwianych proporcjach. Artysta uznawał zapewne za konieczne zaznaczenie gestów rąk, zaś modelowanie ich w warstwie gipsowego podłoża i zarysowanie pigmentami nie było łatwym zadaniem. Gestykulacja rąk wiąże się z kolei z naracyjnym przesłaniem zawartym w danej scenie. (Tendencję do uwydatniania dłoni zauważa się w malarstwie kręgu krajów islamu już od czasów średniowiecznych).

Drugą osobliwą cechą zauważalną w dekoracji drzwi jest częstotliwość występowania wizerunku żurawia - motywu, który pojawiał się już w premuzulmańskiej sztuce na obszarze Iranu, a zwłaszcza w Azji Centralnej. Występował także w ornamentyce sztuki perskiej okresu muzulmańskiego jako motyw zdobiący kobierce i tkaniny, okładki książkowe, marginesy stron manuskryptów, plansz malarzkich i kaligraficznych. W literaturze perskiej często podkreśla się piękno żurawia, jego wysoki i pełen gracji lot, stadne życie, charakterystyczny dźwięk, jaki wydaje; ceni się te ptaki za czujność, wytrwałość (stanie na jednej nodze) i odwagę (np. w obronie przed sokołami)<sup>1</sup>.

Na obecnym etapie badań trudno jest stwierdzić, czy wizerunek żurawia w kompozycjach zdobiących opisywane drzwi *dar* ma związek i jakiegokolwiek odniesienia symboliczne do postaci lub innych zwierząt, obok których jest przedstawiany.

**Podłużne pola dekoracyjne** zdobią: wielolistne kartusze - umieszczone pośrodku - zawierające scenę liryczną z parą kochanków, kartusze w kształcie palmety - usytuowane odśrodkowo - ujmujące wizerunki walczących zwierząt i stworów mitycznych, a ponadto kompozycje arabeskowe w stylu *chataji* - przy górnej i dolnej krawędzi. W tle namalowano złotem stylizowane kwiaty lotosu oraz strzępiaste liście.



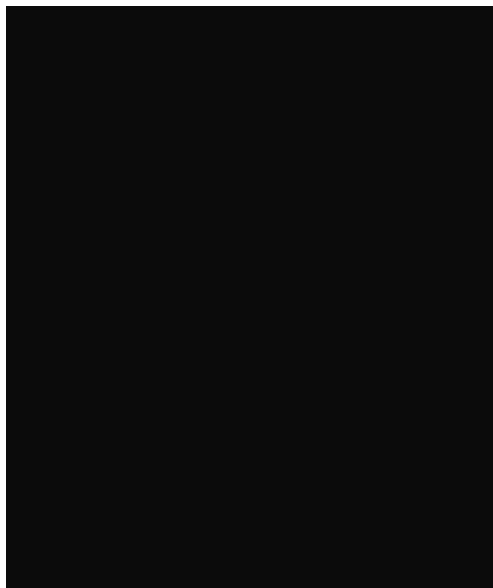


7. Wielolistny kartusz ze sceną liryczną, dekoracja na środkowej części prawego skrzydła drzwi *dar*. Fot. A. Ring & B. Tropiło / Many leaved cartouche with a lyrical scene, decoration in the middle part of the right wing of the doors of the alcove cupboard. Photograph: A. Ring & B. Tropiło

Kartusz środkowy w prawym polu prezentuje parę zakochanych, stojących blisko siebie w romantycznej scenerii pawilonu ogrodowego i gęstej roślinności ogrodu. Ubrani są w strojne, barwne szaty, na głowach mają wymyślnie zawiązane turbany. Kobieta trzyma na wyciągniętej ręce tacę z butlą o długiej szyi oraz czarką stożkowego kształtu - kubkiem *pijale*. Nieopodal kochanków, na posadzce pawilonu ustawione są ceramiczne naczynia dekorowane w kolorystyce błękitu i bieli - butla do wody lub wina, mała waza z nakrywką, półmisek z owocami oraz złoty lub mosiężny dzbanuszek - sugerujące biesiadowanie tych dwojga. Geometryczne wzory zdobiące poszczególne elementy architektury pawilonu wskazują na inspirowanie się artysty ceramicznymi okładzinami ściennymi, charakterystycznymi dla budowli w Iranie. Wśród rosnących w ogrodzie roślin można rozpoznać cyprys i kwitnący krzew migdałowca; widać także żurawie.

Stylistykę sztuki kadzarskiej w nurcie rewivalizmu dostrzega się w rysach twarzy kobiety i mężczyzny, zwłaszcza w łączących się nad linią nosa brwiach, w kroju szat, kształtach naczyń służących biesiadzie oraz wyrazistych, mocno konturowanych bielą i czerwienią elementach mozaik, tworzących dekoracje okładzinowe architektury pawilonu. I choć już w dawnym malarstwie perskim sztafaż architektoniczny zaznaczano wzorami geometrycznymi, naśladowującymi ceramiczne barwne okładziny ścienne, to jednak linie konturów wykonywano niezwykle delikatnie, co stanowi wyraźną różnicę w porównaniu z malarstwem kadzarskim.

Kartusz środkowy w lewym polu prezentuje parę kochanków biesiadujących w pawilonie ogrodowym zwieńczonym kopułą. Na gałęziach rosnącego w ogrodzie krzewu migdałowca siedzą dwa ptaki, nad nimi unoszą się strzępiaste obłoki (w stylu „chińskim”). Pewien dynamizm nadają scenie gesty obu postaci - stojący mężczyzna pochyla się i obej-



8. Wielolistny kartusz ze sceną liryczną, dekoracja na środkowej części lewego skrzydła drzwi *dar*. Fot. A. Ring & B. Tropiło / Many leaved cartouche with a lyrical scene, decoration in the middle part of the left wing of the doors of the alcove cupboard. Photograph: A. Ring & B. Tropiło

muje kobietę, jakby podnosił ją do góry, ona zaś, siedząc na kobiercu w pozie przykłęku, w jednej ręce unosi w górę, w kierunku mężczyzny, czarkę stożkowego kształtu, w drugiej zaś trzyma butlę. Kobieta ma na głowie dużą chustę, która opada jej na plecy<sup>42</sup>.

Śledząc elementy stylistyki sztuki irańskiej końca XIX w., do wymienionych uprzednio cech formalnych dotyczących linii brwi, kształtów naczyń użytkowych, ściennych i podłogowych płytek okładzinowych, dodać należy dość popularny dla architektury kadżarskiej cebulasty kształt kopuły widocznej na omawianej kompozycji. Przedtem, na przykład w okresie safawidzkim, popularne były w architekturze perskiej kopuły o przekroju ostrołukowym (ich średnica odpowiadała wymiarowi tambura lub była nieznacznie większa).

W kartuszach palmetowych zawarte są wizerunki zwierząt rzeczywistych lub mitycznych, występujące w pełnych ekspresji ujęciach na tle motywów roślinnych oraz „chmur chińskich”. Przedstawienia zoomorficzne były od dawna często pojawiającym się motywem w perskim malarstwie miniaturowym - w scenach myśliwskich oraz na ilustracjach do utworów literackich odnoszących się do cech zwierząt jako alegorii cech ludzkich. Artyści perscy wypracowali przez wieki charakterystyczne wizerunki przedstawianych zwierząt, co dotyczy zwłaszcza ukazywania ich w określonych pozach. Tworzono z nich zestawy wzorników i w najróżniejszych wariantach odtwarzano w malarstwie planszowym lub zdobnictwie wyrobów z innych materiałów (np. ceramice).

Na prawym skrzydle omawianego *daru*, w kartuszu górnym, widoczna jest pantera dopadająca gazelę. Kontur kształtujący wygięcie jej grzbietu jest bardzo wyrazisty i nadaje całej scenie ekspresyjny, dynamiczny charakter. W kartuszu dolnym artysta przedstawił mitycznego perskiego ptaka *simorga* (feniksa) walczącego ze smokiem, motyw mający wielorakie odniesienia w mi-

tologii irańskiej i wykazujący też związki z legendarnymi bohaterami - Żalem, Rostamem, Isfandijarem i Bahram Gurem<sup>41</sup>. Osobliwą cechą tego malowidła jest wizerunek ptaka, który przez swój nieco wydłużony dziób bardziej przypomina żurawia aniżeli feniksa. Feniks-szmorg zaś zgodnie z przyjętą konwencją artystyczną przedstawiany był z zakrzywionym dziobem, długą szyją, szeroko rozpostartymi skrzydłami oraz ogonem z długich, barwnych pojedynczych piór. Jak widać, dekoratorzy omawianych drzwi wykorzystali niektóre cechy formalne wizerunku *simorga*, inne zaś potraktowali swobodnie. Zachowali jednak charakterystyczną stylistykę sylwetki ptaka, tradycyjną dla jego wizerunku, nawiązującą do sztuki chińskiej, z której artyści muzułmańscy czerpali od dawna. Łuskę pokrywającą korpus smoka twórca oddał drobnymi pociągnięciami pędzla barwą kremową i ciemnoszarą.

Analogiczne palmetowe kartusze na lewym skrzydle *daru* przedstawiają kompozycję z wizerunkiem żurawia i wilka (w górnym kartuszu) oraz lwa zabijającego gazelę (w kartuszu dolnym).

**Kwadratowe pola dekoracyjne** prawego i lewego skrzydła *daru* zawierają portrety siedzących młodych kobiet i mężczyzn, przedstawionych na tle roślin i unoszących się „chińskich obłoków”. Kompozycję figuralną oplatają arabskowe stylizowane gałązki kształtujące wewnętrzny medalion. Kobieta ukazana w górnej części prawego skrzydła drzwi trzyma w jednej ręce czarkę, w drugiej budę. Na głowie ma długą chustę, której dolny skraj służy jej za siedzisko. Przed nią, na ziemi, stoi naczynie z owocami.

Na lewym skrzydle drzwi, w górnej części, artysta przedstawił zadumanego młodzieńca odzianego w bogaty strój, siedzącego pod krzewem tamaryszku i opierającego się o „kij wędrowca”. Taki kij służył pielgrzymom i mistykom muzułmańskim, których ugrupowania uaktywniły swą działalność w Iranie pod koniec XIX w. Zatem można by interpretować ten wizerunek

9. Portret młodzieńca z żurawiem; dekoracja u dołu prawego skrzydła drzwi. Fot. A. Ring & B. Tropiło / Portrait of youth with a crane; decoration at the bottom of the right wing of the doors. Photograph: A. Ring & B. Tropiło

jako wyobrażenie mistyka. Nastroje mistyczne mogły mieć pośredni wpływ na odczytywanie znaczeń różnych motywów dekoracyjnych w ówczesnej sztuce perskiej - dworskiej i mieszczańskiej. Żuraw, wędrowny ptak stojący przy młodzieńcu, symbolizujący w kulturze perskiej wytrwałość i cierpliwość, może sugerować, że zaduma mężczyzny dotyczy spraw ludzkich w religijno-mistycznym aspekcie.

Dolne kwadratowe pole na prawym skrzydle *daru* także zawiera wizerunek bogato odzianego młodzieńca z żurawiem stojącym na jego wyciągniętej w górę dłoni. Młody człowiek siedzi pod krzewem tamaryszku, przed nim stoi butla z długą szyją oraz pękata waza z nakrywką. Pendant do portretu młodzieńca z żurawiem na lewym skrzydle drzwi jest portret kobiety, która przysiadła na skraju chusty nałożonej na głowę i gra na lutni *tar*. Nieopodal postaci przedstawiony jest niski krzew, a obok butla z wysoką szyją oraz półmisek z owocami.

**Kompozycje figuralne wpisane w kartusze wzdłuż krawędzi** drzwi *dar* rozmieszczone są symetrycznie. Wzdłuż pionowych krawędzi skrzydeł znajdują się kartusze z portretami oraz wizerunkami

zwierząt, natomiast wzdłuż poziomych - u góry i u dołu - kartusze ze scenami rodzajowymi. Przyjmując za bardziej naturalne dla Irańczyków oglądanie przedmiotów od strony prawej do lewej, zgodnie z kierunkiem odczytywania tekstu rubajatów, scharakteryzuję pokrótce poszczególne wizerunki, poczynając od kartuszy wertykalnych po prawej stronie.

Na skrzydle prawym, w pierwszym kartuszu górnego rzędu, widnieje postać młodego mężczyzny, siedzącego na skale pod kwitnącym krzewem migdałowca, na którego gałęzi przysiadł ptak. U podnóża skały biegnie gazela. Młodzieniec jest prawdopodobnie mistykiem lub pasterzem, o czym może świadczyć kij trzymany w ręku; nie bez znaczenia jest także brak nakrycia głowy.

Drugi kartusz zawiera wizerunek bogato odzianego młodzieńca, trzymającego oburącz dużą butlę z długą szyją. Mężczyzna nosi na głowie turban, obwiązany na stożkowej czapce, ubrany jest w kaftan zdobiony drobnymi wzorkami, przepasany miękkim pasem. Ma na sobie także wąskie spodnie, skrojone według mody europejskiej. O ile turban i kaftan przystają do mody panującej w epoce safawidzkiej, to wąskie spodnie wyraźnie nawiązują do epoki kadżarskiej, kiedy to arystokracja perska nosiła się „po euro-

10. Portret kobiety z lutnią, dekoracja u dołu lewego skrzydła drzwi. Fot. A. Ring & B. Tropiło / Portrait of woman with lute, decoration at the bottom of the left wing of the doors. Photograph: A. Ring & B. Tropiło

pejsku". Element ten świadczy o wykonaniu malowidła w tejże epoce.

Trzeci kartusz, znajdujący się już na lewym skrzydle *daru*, ujmuje wizerunek młodego muzykanta grającego na *kamanczy*, ubranego w długą szatę i krótki kaftan, noszącego na głowie czapkę z ukośnie ściętym rondem. Poza, w jakiej przedstawiony jest młodzieniec, świadczy, że przysiadł on na murywanym siedzisku, obłożonym ceramicznymi płytkami ułożonymi w sieciowy wzór rombów. U stóp muzykanta, w gąszczu krzewów czai się lew.

W czwartym kartuszu artysta przedstawił stojącego mężczyznę, prawdopodobnie myśliwego, trzymającego sokoła na jednej ręce obłożonej rękawicą, w drugiej zaś niosącego sajdak na strzały. Jego ubranie stanowi kaftan z wymyślnym kołnierzem, przypominającym europejskie kryzy, turban nałożony na głowę i wysokie buty. W dole kartusza widoczny jest biegnący zając.

Kartusze w niższym rzędzie wypełniają motywy roślinne i zwierzęce. W pierwszym od strony prawej widziane są żurawie na tle cyprysów, krzewu tamaryszku oraz „chińskich obłoków”. Tematem kompozycji ujętej w drugim kartuszu jest para zajęcy przy kwitnącym krzewie oraz *simorgi* unoszące się wśród chmur. Wizerunek żurawia atakującego wilka, gęsto rosnące rośliny, w tym stylizowane drzewa, a także fruwające *simorgi* zawiera trzeci kartusz, czwarty zaś - panterę, która dogania gazelę, na tle wypełnionym motywami roślinnymi, cyprysami, z *simorgami* wlatującymi nad krzewem migdałowca rosnącym przy skale.

Niżej umieszczone kartusze prezentują portrety - kobiety oraz trzech mężczyzn w różnorodnych ujęciach. W pierwszym widać siedzącą na skale kobietę i częściowo ukazanego konia, broniącego się przed atakującym go wilkiem. Tło sceny wypełniają bujnie rosnące migdałowce. Kobieta, odziana w strój zdradzający jej dworskie pochodzenie, przytrzymuje lutnię długoszyjkową *tar*. Ma na sobie kaftan z czerwonej materii utkanej w zło-

te wzory kwiatowe, na głowie zaś obszerną chustę opadającą na plecy, przewieszoną na wysokości czoła przepaską. Kofi białej maści, w uprzęży, ukazany jest realistycznie - broniąc się przed wilkiem, unosi przednią nogę i otwiera pysk, jakby rżeniem odpędzał drapieżnika.

Drugi kartusz w tym rzędzie stanowi portret szajcha, przewodnika ugrupowania mistycznego. Przedstawiony jest tu jako zgarbiony starszy mężczyzna, który w jednej ręce trzyma prostą laskę - zwyczajową oznakę dostojeństwa i godności wśród mistyków, w drugiej zaś dwie gazele na postronkach<sup>44</sup>. Ubrany jest w szatę spodnią, wierzchni kaftan i narzucony nań duży szal; głowę ma owiniętą turbaniem z wysuniętym na kark skrajem. Tło postaci wypełniają krzewy roślinne oraz fruwające wśród obłoków żurawie.

Trzeci kartusz zawiera portret młodzieńca siedzącego na małym kobiercu, lekko pochylonego, trzymającego w jednej ręce kubek *pijale*, a drugą ręką dotykającego górnej krawędzi wysokiego dzbanu. Ceramiczny dzban zdobiony jest kompozycją z dwiema niebieskimi gazelami, namalowanymi na białym tle. Tego rodzaju ceramiczne naczynia - chińskie lub perskie z rodzaju „błękitno-białych” - są często przedstawiane w perskim malarstwie miniaturowym od najdawniejszych czasów. Świadczą o szczególnym upodobaniu mieszkańców Iranu do ceramiki „błękitno-białej”. Inne naczynia - butla oraz mała waza z nakrywką - widoczne są na pierwszym planie kompozycji. Mężczyzna nosi bogato zdobiony strój oraz kapelusz z podniesionym i ukośnie formowanym rondem, nawiązujący do mody panującej w Iranie w XVIII w. W tle artysta umieścił drzewo z siedzącym na gałęzi żurawiem oraz „chińskie obłoki”.

Pendant do portretu ujętego w pierwszym kartuszu tworzy kompozycja w kartuszu czwartym. Przedstawia młodzieńca siedzącego na skale pod kwitnącym krzewem migdałowca, u podnóża skały zaś - białego konia w uprzęży, z nałożonym na grzbiet siodłem, oraz

gazelę. Młody człowiek ma na głowie starannie zawinięty turban; kaftan, w który jest ubrany, zdobią utkane złote wzory stylizowanych kwiatów. Wąsy i loczki na twarzy mężczyzny namalowane są niezwykle delikatną linią.

Kolejne, niżej rozmieszczone kartusze, wypełniają kompozycje zwierzęce i roślinne. W pierwszym przedstawione są pantera i uciekający zając wśród gęstych zarośli oraz wysokie drzewo rosnące na skale i siedząca na jego gałęziach żurawie. Drugi kartusz ujmuje scenę z wilkiem dopadającym gazelę w gąszczu roślin, fantastyczne drzewa o kulistych koronach, żurawia oraz „chińskie obłoki”. Trzeci zawiera wizerunki dwóch pędzących gazeli oraz żurawi siedzących na gałęziach migdałowca i, jak poprzedni, unoszące się w górze „chińskie obłoki”. Kartusz czwarty zaś wypełnia przedstawienie uciekającego zająca i wilka, który próbuje dosięgnąć żurawie siedzące na gałęziach tamaryszku rosnącego przy skale.

Zgodnie z przyjętym przez artystę przemiennym układem scen z elementami fauny i flory oraz figuralnych, w czterech dolnych wertykalnych kartuszach pojawiają się portrety mężczyzn. Pierwszy kartusz od strony prawej zawiera portret stojącego młodzieńca, częściowo zwróconego w bok, ubranego w bogato zdobione złotymi ornamentami szaty - spodnią przewiązaną miękkim pasem, kaftan nałożony na ramiona oraz czapkę z podniesionym, ukośnie ściętym rondem. Mężczyzna trzyma koszyk za pałąk. W tle postaci widoczne są tamaryszki oraz „chińskie obłoki”.

Drugi kartusz mieści portret młodzieńca siedzącego na murku obłożonym ceramiczną mozaiką i wybijającego dłonią rytm na bębenku *daf*. Jego czerwoną szatę oraz wierzchnią żółtozłotą pelerynę zdobią utkane stylizowane motywy kwiatowe z dominującą lotosową palmetą. Brak nakrycia głowy może sugerować, że młody człowiek jest sam, czuje się swobodnie, muzykując w cieniu kwitnącego migdałowca. W górze unoszą się chmury w stylu chińskim.

Trzeci kartusz stanowi obramienie dla portretu przygarbionego derwisza stojącego wśród krzewów i opierającego obie dłonie na lasce (lub ceremonialnym mieczu). Stożkowa czapka na głowie derwisza, prawdopodobnie szajcha przewodzącego bractwu mistyków, owinięta jest turbanem. Zarost na twarzy dodaje mu powagi. Ubrany jest w brązowy kaftan, na ramiona ma narzucony wzorzysty szal.

Ostatni w tym rzędzie, czwarty kartusz ujmuje postać siedzącego na skale, lekko odwróconego w bok młodzieńca, który w jednej ręce trzyma butlę o długiej szyi, a w drugiej uniesionej w górę - kubek *pijale*. Stożkowa czapka owinięta turbanem może świadczyć o związkach młodego człowieka z bractwami mistyków muzułmańskich.

Wielolistne kartusze ze scenami rodzajowymi u góry i u dołu przy krawędziach obu skrzydeł zamykają kompozycję dekorującą drzwi *dar*. Ułożone są poziomo nad i pod opisanymi wcześniej kwadratowymi kwaterami. Sceny rozgrywają się na tarasie ogrodowym, ograniczonym niskim płotkiem, którego zadaszenie wsparte jest na kolumnach. Widoczne elementy ścian wykładane są ceramicznymi mozaikami.

W górnym kartuszu na prawym skrzydle przedstawieni są dwaj młodzieńcy - jeden siedzący na posadzce tarasu, oparty o kwadratową poduszkę i trzymający w wyciągniętej dłoni małą stożkową czarzkę<sup>45</sup>, drugi, siedzący naprzeciwko w przykłęku i grający na *dumbruku*. Obaj ubrani są w strojne szaty, przy czym każdy z nich ma inne nakrycie głowy - mężczyzna z czarzką nosi turban owinięty na stożkowej czapce, drugi zaś, z *dumbrukiem*, ma czapkę o podniesionym rondzie, ściętym ukośnie. Kwadratowa poduszka, zamiast spotykanych w sztuce perskiej poprzednich epok poduszek w kształcie walka, świadczy o zmianie formy tego elementu wyposażenia domu pod koniec epoki kadzarńskiej. Przed młodzieńcami stoją naczynia służące biesiadowaniu oraz leżą owoce. Wśród rosnących w ogrodzie roślin roz-

poznajemy migdałowiec i cyprys. W górze szybuje *simorg*.

Górny kartusz na skrzydle lewym prezentuje scenę z postaciami męczyzny opartego o kwadratową poduszkę i kobiety nalewającej napój do czarki, którą on trzyma w wyciągniętej dłoni. Artysta zaznaczył strumień nalewanego napoju w lekko wypukłym reliefie. Mężczyzna, ubrany w czerwony kaftan ze złotymi floralnymi wzorami, w turbanie na głowie, wyraźnie zażywa sjesty. Jego towarzysza ma na sobie ciemnozielony kaftan, na głowie zaś obszerną chustę. Czynności nalewania napoju z ciężkiej butli do czarki nadał twórca pewien dynamizm, uzewnętrzniony w postawie kobiety - wygięciu tułowia i podniesieniu się z kolan. Elementami uzupełniającymi scenę są naczynia ustawione w pobliżu obojga - pękata waza oraz kosz z owocami, a także owoce leżące na posadzce pawilonu. Mozaika ceramiczna zdobiąca jego ścianę tworzy sieciowe wzory gwiazd. W ogrodzie rosną cyprysy i tamaryszki.

W dolnym kartuszu na prawym skrzydle *daru* widać dwóch młodych mężczyzn w turbanach na głowach, strojnych szatach, siedzących przy koszu z owocami. Młodzieniec w zielonym kaftanie unosi rękę w geście przekonywania do swoich racji, drugi, ubrany w czerwony kaftan, z pokornie pochyloną głową, sięga po owoc. Ścianę pawilonu zdobi mozaika geometryczna naśladująca wzory okładzin architektonicznych. Ogród porasta gęstwina roślin.

Dolny kartusz na lewym skrzydle wypełnia scena przedstawiająca leżącego derwisza, opartego o kwadratową poduszkę, i młodzieńca, siedzącego naprzeciw w pozie przykłąku. Derwisz mocno odchylił głowę do tyłu, co sprawiło, że spadła mu czapka. Postawa jego towarzysza wyraża skupienie i uwagę. Posadzka pawilonu przykryta jest wzorzystym kobiercem.

Wydaje się, że scharakteryzowane tu pokrótce 34 odrębne kompozycje dekorujące *dar*, włączając kaligrafowane wer-

sy rubajatów, nie tworzą usystematyzowanego treściowo przekazu, nie symbolizują w sposób przejrzysty określonej filozofii. Jako obrazy, kompozycje te niosą jednak pewne idee oddziałujące na wyobraźnię odbiorców, pozwalając na dowolne ich rozumienie i interpretowanie. Niekiedy znaczenia odczytywane z wizerunków i scen mogą okazać się nieoczekiwane, niekiedy oczywiste, gdyż odwołują się do cech nieodłącznych jakimś przedmiotowi czy działaniu. Sceny biesiadowania mogą przywoływać osobiste wspomnienia, zaś postacie sutgerujące związki z mistycyzmem muzulmańskim - budzić skojarzenie ze znanym i działającym w epoce sufim. Dekoracje na drzwiach *dar* mają przede wszystkim zaspokajać estetyczne upodobania mieszkańców domu i ich gości, upiększać ich otoczenie.

Nadrzędna rola dekoracyjności sprawia, że *dar* postrzega się jako całość złożoną z wielu elementów. Patrząc na drzwi z daleka, odbiera się je jako wyrazny, lecz kolorystycznie stonowany element wystroju wnętrza, charakteryzujący się połyskliwą powierzchnią, uzyskaną dzięki lace sandarakowej oraz motywom malowanym złotem na czarnym de - stylizowanym kwiatom i palmetom, a także przedstawieniom ptaków, które równocześnie wprowadzają grę światła i cienia. Dzięki temu dostrzega się także wypukłe elementy, które podkreślają symetrię układów pól dekoracyjnych na obu skrzydłach, współtworząc harmonijną całość. Oglądane z bliska, kompozycje malarskie „przemawiają” jednak tematem i treścią przedstawień.

Analiza szczegółów - konturów postaci czy zwierząt, każdej linii lub punktu namalowanego przez artystę - skłania do rozmyślań nad estetyką perskiej sztuki muzulmańskiej. Różnicowanie i zamierzona kontrastowość drobnych ornamentów występujących na jednej obramionej płaszczyźnie, czyli wielość w jedność, jest ważną jej cechą. I choć ornamentyka tej sztuki odnosi się do świata boskich twórców, to jednak realny świat prezentuje

w sposób odrealniony. „Sztuka muzulmańska nie naśladuje zewnętrznych form natury, lecz odzwierciedla ich istotę. Opiera się na wiedzy, która nie jest owocem myśli racjonalnej czy empirycznej, lecz ma charakter *scientia sacra* osiąganą jedynie mocą praktyk postępowania [ustalonych w islamie]” - powiedział znany perski myśliciel Seyyed Hossein Nasr<sup>46</sup>.

*Dar* ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie jest wytworem anonimowym, choć nie wyklucza się odnalezienia sygnatury podczas drobiazgowych

ogłędzin. Zwyczajem rękodzielników oraz artystów perskich było bowiem ledwie widoczne kaligraficzne zapisywanie imienia<sup>47</sup>. Znany artystą perskim, który wykonywał również dekoracje malarskie i złocenia na drzwiach umieszczanych we wnętrzach pałacowych, był Mirza Aqa Imami (1881-1955), działający w Isfahanie. Jest on autorem kompozycji malarskich o charakterze miniatur na drzwiach w pałacu Saheba Karaniji oraz na innych pałacowych drzwiach, znajdujących się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Teheranie<sup>48</sup>.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Ogólną charakterystykę sztuki kadzarskiej zawiera wstęp do kat. wystawy *Sztuka perska okresu kadzarskiego 1779-1924*, oprac. T. Majda, Muzeum Zamojskich w Kozłówce, 1996, s. 14-24.

<sup>2</sup> Podobne szkатуły opublikowane są w: *Museum für Islamische Kunst*, kat. zbiorów, Berlin 1979, kat. 637, il. 20; E. J. Grube, *Traditionalism or Forgery: Lacquered Painting in 19<sup>th</sup>-century Iran*, w: W. Watson (ed.), *Lacquerwork in Asia and Beyond*, Colloquies on Art and Archeology in Asia<sup>^</sup> nr 11, London 1981, s. 277-300, il. 6B; N. D. Khalili, B. W. Robinson, T. Stanley, *Lacquer of the Islamic Lands. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, vol. XXII, part 1, ed. J. Raby, London-Oxford 1996, kat. 95, s. 132; *Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch 1785-1925*, kat. wystawy, ed. L. S. Diba, M. Ekhtiar, The Brooklyn Museum of Art, 1999, kat. 36, s. 179.

<sup>3</sup> Najstarsze zachowane skrzynki tego kształtu, zwane po arabsku *sunduk*, wyrabiano w Andaluzji, w znanych ośrodkach produkcji wyrobów artystycznych, m.in. w Kordobie. Miały drewniany korpus obłożony plaketkami z kości słoniowej, które zdobiły ornamenty płaskorzeźbione lub wykonane rytym, podkreślonym czarnym tuszem. Nabywali je często możnowładcy europejscy i przekazywali do skarbców kościelnych, gdzie służyły jako relikwiarze. W Skarbcu katedry na Wawelu znajduje się srebrna skrzynka wykonana prawdopodobnie na Sycylii w XII w., w omawianym wyżej kształcie. Zob.: M. Rożek, *Skarbiec Katedry na Wawelu*, Kraków 1978, il. 3.

Złotnicy perscy w XIX w. także używali prostopadłościennych skrzynek zamykanych płaskim wiekiem, w których przechowywali wagi jubilerskie oraz odważniki, umieszczane w dopasowanych do ich wielkości przegródkach, zrobionych w specjalnej wkładanej konstrukcji, rodzaju tacy. Pod nią, wewnątrz skrzynki, znajdowały się schowki na złoto, drogocne kamienie

i wykonaną biżuterię. Na spodzie wieka skrzynki zamontowane było łożysko, w które wstawiano trzon wagi, a do niego dołączano resztę akcesoriów. Skrzynki jubilerskie były na ogół niższe niż szkатуły do książek, ale oba rodzaje pojemników zdobiły malowidła o podobnej tematyce. Przy montowaniu łożyska wagi dochodziło zwykle do trwałego uszkodzenia malowidła na wewnętrznej stronie wieka skrzynki, co świadczy o wykonywaniu ich w jednej manufakturze - malarzni - i ewentualnym „przerabianiu” dla potrzeb jubilerów.

<sup>4</sup> W malarstwie perskim najczęściej ilustrowano wątki z eposów historycznych - Ferdousiego *Szahname* (znanego w przekładzie Władysława Dulęby jako *Księga królewska*, Warszawa 1981) oraz Nezamiego *Chaste (Pięć poematów)*.

<sup>5</sup> Takie fryzury występują w malarstwie śródziemnym (kon. XII w.) zachowanym szczątkowo, ilchanidzkim (XIII-XIV w.), timurydzkim (XIV-XV w.) oraz safawidzkim (zwłaszcza XVII w.). W okresie safawidzkim warkoczyki przypinano do nakrycia głowy.

<sup>6</sup> Na miniaturach kadzarskich instrumenty tego rodzaju przedstawiano w rękach muzyków, przygrywających podczas biesiad dworskich; zob. np.: *Sztuka perska...*, kat. 3- Identyfikację instrumentów muzycznych i podanie ich perskich nazw zawdzięczam dr Annie Bylińskiej-Naderi.

<sup>7</sup> Ibidem, kat. 1.

<sup>8</sup> Zob. ilustracje w: *Arcydzieła sztuki perskiej ze zbiorów polskich*, red. T. Majda, kat. wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa-Kraków 2002, kat. 32, il. s. 61, kat. 327; Z. Żygulski, *Sztuka islamu w zbiorach polskich*, Warszawa 1989, il. 31, 32, 70.

<sup>9</sup> S. Maslenitsyna, *Persian Art in the Collection of the Museum of Oriental Art (in Moscow)*, Leningrad 1975, il. 128.

<sup>10</sup> Dowodzi to istnienia i stosowania wzorników malarskich wykonywanych w wiodących malarniach *naqqaszhane*. Wzorniki (szablony, patryny) ornamentów i kompozycji figuralnych oraz przedstawień zwierzęcych stosowano w świecie islamu od dawna, także na glazurowanych wyrobach ceramicznych (naczyniach i ściennych płytkach).

<sup>11</sup> Jedynie w indyjskim malarstwie miniaturowym z czasów panowania dynastii Wielkich Mogołów (1526-1858) sceny myśliwskie nie podlegają ogólnie przyjemu kanonowi, są opracowane indywidualnie i ukazują moment zdarzenia, m.in. nocne polowania z pochodniami. W tych scenach artyści indyjscy dowiedli mistrzostwa w operowaniu światłem.

<sup>12</sup> Sura XII Koranu nosi tytuł *Józef*, zob.: *Koran* w tłum. J. Bielawskiego, Warszawa 1986, s. 278-294.

<sup>13</sup> W szyckiej tradycji - jak pisze Maria Składankowa - Jusuf budzi skojarzenia z „ukrytym imamem”, który po upokorzeniach i prześladowaniach ukazuje się w chwale i uratuje swój lud. W XIX w., gdy powstała skrzynka *dordż*, odzwiały w szyckim Iranie nastroje mistyczne, odsłanianie „ukrytego”; zob.: M. Składankowa, *Kultura perska*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 252.

<sup>14</sup> Jedna z miniatur z XVI-wiecznego rękopisu znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zawierającego poemat romantyczny *Jusufo Zolejcha Dżamiego*, przedstawiona jest w książce *111 arcydzieł Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. D. Folga-Januszewska, Warszawa 1996, s. 42-43.

<sup>15</sup> W terminologii sztuk pięknych określenie „pawilon ogrodowy” jest tradycyjnie stosowaną nazwą elementów lekkiej architektury ogrodowej, a mianowicie *tararów*, czyli werand przy budynkach pałacowych, altan i kiosków. Ich filary, kolumny i balustrady tworzą tło wielu scen rodzajowych w malarstwie perskim.

N. Khalili, Robinson, Stanley, op.cit.

<sup>17</sup> *Koran...*, s. 450-461.

<sup>18</sup> W epoce kadzarskiej imię Solejman występowało często na wyrobach sztuki użytkowej, na przykład na naczyniach ceramicznych lub militariach. W Zbiorach Sztuki Orientalnej Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się misa ze sceną dworską malowaną farbami o metalicznym połysku (lustkami), przedstawiającą Solejmana na tronie - jego postać opisana jest w inskrypcji. Imię to nosił jeden z szachów dynastii safawidzkiej Solejman I Safi II (1666-1694) i było ono często zapisywane, wraz z tytułami, na wyrobach użytkowych; podobnie imiona innych szachów safawidzkich, np. Tahmaspa (1524-1576) lub Abbasa Wielkiego (1588-1629); patrz przypis 34.

<sup>19</sup> Stożkowe czapki nosili mistycy muzulmańscy - sufi, derwisze.

<sup>20</sup> Ferdousi, *Księga królewska*, tłum. W. Duleba, Warszawa 1981.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 179-229.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 198-199.

<sup>23</sup> Motyw tygrysih pręg wraz z trzema kołami rozmieszczonymi w układzie trójkąta jest popularny w muzulmańskiej sztuce tureckiej i nazywa się *czintamani*.

<sup>24</sup> W zbiorach polskich, w Bibliotece Czartoryskich, przechowywany jest rękopis zawierający antologię poetów perskich opracowany w okładkę, której dekorację stanowi bukiet narcyzów i anemonów na czerwonym tle, zob.: *Arcydziała sztuki perskiej...*, kat. 14, il. s. 74. Dekoracja na spodzie szkatuły *dordż* nawiązuje do tego stylu zdobnictwa.

<sup>25</sup> Zob. *Sztuka perska...*, kat. 28, s. 59.

<sup>26</sup> Podobne zabytki zob.: *A Survey of Persian Art*, ed. A.U. Pope, London-New York 1939, vol. IV, s. 2653, vol. VI, tabi. 1475,1434; *A Guide of the Gayer-Anderson Pasha Museum*, Cairo 1946, s. 11, il. III; Grube, op.cit., il. 1-3,4B-5; Mirza Aqa Imami, wstęp F. Kateb, Teheran 2002, s. 4245.

<sup>27</sup> Pani dr Zofii Józefowicz-Niedźwieckiej zawdzięczamy wiele cennych uwag i informacji dotyczących obu opisywanych zabytków perskiej sztuki kadzarskiej z kolekcji Zamku Królewskiego. Spędziła ona w Iranie kilkanaście lat i pamięta tego rodzaju drzwi-okienne w domach bogatych mieszczan. Jest autorką popularyzatorskiego artykułu na temat domu w Iranie pL *Jak z perskiej baśni*, „Stylowy Dom”, 2002/nr 6, s. 112-115.

<sup>28</sup> Wrózenie z utworów Hafeza jest niezwykle oryginalnym zjawiskiem w kulturze perskiej. Służą do tego także specjalne karty z zapisanymi wierszami, które losowo wybiera się z zestawu i odpowiednio interpretuje słowa poety.

<sup>29</sup> J. Scarce, *Domestic Culture in the Middle East*, National Museum of Scotland 1996, il. 74-75; zob. także: A. A. Bakhtiar, R. Hillenbrand, *Domestic Architecture in Nineteenth-Century Iran*, the *Manzil-i Sartip Sidih near Isfahan*, w: *Qajar Iran 1800-1925*, ed. R. Hillenbrand, Edinburgh 1994, s. 383-393.

<sup>30</sup> J. Gonnella, *Ein christlich-orientalisches Wohnhaus des 17. Jahrhunderts aus Aleppo (Syrien)*, Museum für Islamische Kunst, Berlin 1996.

<sup>31</sup> *The Metropolitan Museum of Art. The Islamic World*, wstęp S. C. Welch, New York 1987, il. 9, s. 126-127. Podobny wystrój prezentuje tzw. pokój damasceński z 1691 r. w zamienionym na muzeum dawnym domu majora Gayer-Andersona w Kairze; zob.: *A Guide of the Gayer-Anderson...*, s. 22, il. VII.

<sup>32</sup> *A Survey of Persian...*, vol. IV, s. 2653 oraz vol. VI, tabi. 1475 (1434).

<sup>33</sup> *A Guide of the Gayer-Anderson...*, s. 11, il. III.

<sup>34</sup> Na przełomie XIX i XX w., również w sztuce kilku krajów arabskich (np. Egiptie, Syrii, Palestynie) zaznaczyły się tendencje rewiwalistyczne - tworzono w nawiązaniu do sztuki okresu mameluckiego (1250-1517). Rewiwalizm perski i arabski ma jedną wspólną cechę - artyści tworzący na przełomie XIX-XX w. odwołali



się do epok wyjątkowo bujnego rozwoju sztuki na danym obszarze i nawiązywali do ocalałych jej zabytków. W Iranie tendencje rewiwalistyczne odnosiły się do architektury, malarstwa oraz kobiernictwa, w krajach arabskich - do wyrobów ze szkła malowanych emaliami oraz do dekoracji wyrobów mosiężnych; w mniejszym stopniu stylizowany mamelucki detal architektoniczny znajdujemy na budowach z przełomu XIX i XX w. Prawdopodobnie wyrazem rewiwalistycznych tendencji w sztuce kadżarskiej było umieszczanie na jej wyrobach kaligrafowanych nazwisk szachów safawidzkich, co w oczywisty sposób oznacza antydatowanie przedmiotów. Na przykład na XIX-wiecznych militariach, które niekiedy pełniły rolę wyrobów pamiątkarskich, zapisywano nazwiska szacha Isma'ila (1501-1524), Tahmaspa (1524-1576) czy Abbasa Wielkiego (1588-1629); zob.: *Arcydzieła sztuki perskiej...*, uwaga nr 2 w przypisach, s. 28.

35 Miniatury sygnowane przez Reza-je Abbasięgo zawiera jedna z *murakk* w zbiorach Biblioteki XX Czartoryskich w Krakowie; reproduktowane są m.in. w: Żygulski, op.cit., il. 27, 30 oraz *Arcydzieła sztuki perskiej...*, il. 16, 17.

36 Składankowa, op.cit., s. 172.

37 Wyjaśnienie, dlercego krótki wiersz może mieć dwie różne interpretacje - metafizyczną i doczesną - zob.: I. Nowicka, *Ziemska tuba czy niebiański Druh? O genezie i charakterze wieloznaczności w poezji perskiej*, za niniejszym artykułem, s. 109-

3» W odczytywaniu drugiego czterowiersza brała udział pani Badrassadat Alizade Moqaddam.

39 Składankowa, op.cit., s. 233.

40 Bez oględzin odwrotnej strony drzwi nie można stwierdzić, czy skrzydła mają konstrukcję płytową, czy też wyznaczone pola dekoracyjne obramiają mocowane na licu listewki.

41 Informacje te zawdzięczam Ivonnie Nowickiej.

42 Wydaje się, że w epoce kadżarskiej, do około poł. XIX w., kobiety w Iranie nosiły duże wzorzyste chusty, którymi owijały głowę i szyję. W razie potrzeby jej skrajem zasłaniały twarz. Pod koniec XIX w. - co odzwierciedla malarstwo w nurcie rewiwalistycznym - Iranicy nosiły także chusty, które nakładały na głowę i przy-

trzymały na wysokości czoła diademem, resztkę materii opuszczając na plecy.

« Znacząca mitologii perskiej jest prof. dr hab. Maria Składankowa, autorka kilku popularnonaukowych książek o tej tematyce: *Bohaterowie, bogowie i demony dawnego Iranu*, Warszawa 1984; *Mitologia Iranu*, Warszawa 1989 oraz op.cit.

44 W dawnej kolekcji Harolda Amery'ego znajduje się obraz, przedstawiający młodzieńca i parę gazeli na tle sztafaży architektonicznej, pędzla Sajjeda Mirzy (tworzył w latach 1810-1840). Obraz publikuje S. J. Falk, *Qajar Painting. Persian Oil Painting of the 18th & 19th Century*, London 1972, kat. nr 37, notka na s. 60. Napis na malowidle wskazuje, że przedstawia ono Jusufa, syna Jakuba, czyli osobę niezwykle ważną w islamie (ogólny komentarz o Jusufie podano przy poprzednio opisywanym zabytku - szkatule *dordż*). Istnieje zatem podobieństwo obu malowideł - portretu na drzwiach *dar* oraz obrazu w dawnej kolekcji Amery'ego. Łączącym je elementem jest para gazeli. Jednak - zdaniem dr. Mira Mansura Sarwata oraz iranistki Ivonny Nowickiej - interpretowanie portretu na *darze* jako postaci Jusufa jest zbyt śmiałe, jeśli się uwzględni tradycjonalizm sztuki perskiej, polegający na stosowaniu podobnych układów i elementów kompozycji malarskich oraz umieszczeniu na nich zrozumiałych dla wszystkich atrybutów. Źródła literackie nie wiążą Jusufa z gazelami, a więc nie można ich uznawać za jego atrybut. Poza tym przedstawienia na malowidłach określano często jednym lub kilku słowami, czego nie spotykamy na opisywanym zabytku.

45 Przywołując realia epoki kadżarskiej, mogła to być stożkowego kształtu oprawka (*zarf*) do porcelanowej czarki służącej do picia kawy; zob.: *Sztuka perska...*, kat. 117, s. 99.

46 S. H. Nasr, *Islamie Art and Spirituality*, New York 1987, s. 8-9.

47 Na miniaturach kadżarskich z okresu rewiwalizmu safawidzkiego, które znajdują się w Zbiorach Sztuki Orientalnej Muzeum Narodowego w Warszawie (zob.: *Sztuka perska...*, kat. 2, 7), sygnatury malarzy czyta się wyłącznie przy użyciu szkła powiększającego.

48 *Mirza Aqa Imami*, wstęp F. Kateb, Teheran 2002, s. 42-45.

**Małgorzata Redlak**

**TWO PIECES OF PERSIAN ART OF THE KADJAR PERIOD (1779-1924) IN THE COLLECTION OF THE ROYAL CASTLE IN WARSAW**

SUMMARY

The Royal Castle collection in Warsaw contains two pieces of Persian craftsmanship which are characteristic of the Kadjar Dynasty (1779-1924) which are decorated with paintings similar to miniatures. These are the casket (*dorje*) for keeping books or precious objects (dating from the first half of the 19th century) and the doors (*dar*) of an alcove cupboard made at the turn of the 19th and 20th centuries.

The casket is made of *papier mâché* and the sides, the base and the lid are covered with paintings. Gouache, the marqash technique, gilding and sandarac (*rouqan-e kaman*) were also used.

The miniature on the lid shows a scene from a romantic poem about the Sassanid prince, Khosru, and the Armenian princess, Shirin. It depicts the lovers walking past each other even though they intend to meet. There is a hagiographic painting on the bottom of the lid showing the scene of Yusuf being sold as a slave. It alludes to the 12<sup>th</sup> surah of the Koran and is based on a Biblical translation of the story of Joseph, the son of Jacob.

The painting on the front panel of the *dorje* is in the same vein. It depicts a feast, the main participant of which is the Biblical Solomon. The 27<sup>th</sup> surah of the Koran talks about this wise king. The painting on the back panel most probably depicts a scene of strangers from Iran (they are wearing cone-shaped caps characteristic of the Muslim religious brotherhoods) being received by the Emperor of Mogol India or a local magnate. The Indians are wearing tur-

bans wrapped in such a way that they protrude over the forehead. The miniature on one of the shorter sides of the casket depicts Rostam (a character from the epic poem *Shahname*) who was a legendary hero of Iran as well as Siyavus who was later killed, although undeservedly. The scene depicting the audience which is painted on the other side panel of the *dorje* is difficult to interpret. The base of the casket is decorated with 'flowers and bird' motifs.

The *dar* is a double door and is made of wood. It is decorated with gouache on a plaster ground, partly in relief and gilded. The entire painting is covered with sandarac gum *rouqan-e kaman*.

The main decorative element of the *dar* are the inscriptions with poetic works - *rubaiyat* which, according to Persian poetic principles can be interpreted in two ways. The scenes depicted on the front of the *dar* are also ambiguous. On both leaves of the door, the rectangular and square shapes form closed compositions. They comprise lyrical scenes depicting lovers in the garden, images of young men and women in various poses and engaged in different activities, for example they are playing musical instruments or pouring out wine. They are presented in the form of a cartouche. We can also see the sheikh of the mystical brotherhood, a hunter holding a hawk in a hand which is protected by a glove, a man with the staff of a wanderer and other people. The decoration also includes paintings of fighting animals - real animals (the lion, the panther,

the wolf, the gazelle and hares), and mythological ones (the dragon and phoenixes). The motif of the crane also appears rather frequently. The background contains some arabesque compositions in the *khatayi* style, fantastical

flowers and lotus blooms, frayed leaves and 'Chinese' clouds. Some elements of the decoration are covered with lacquer with a dash of metal flecks which create an intense gloss. The colour black constitutes the overall background.