

TRADYCYJNA CERAMIKA UZBECKA I TADŻYCKA ZE ZBIORÓW MUZEUM AZJI I PACYFIKU W WARSZAWIE

Ceramika Azji Środkowej od początku powstawała w obrębie społeczności rolniczych oraz prowadzącej osiadły styl życia, ludności uzbeckiej i tadżyckiej¹⁾, tworzącej wielokulturowe i wieloetniczne miasta, leżące niegdyś na historycznym Jedwabnym Szlaku.

Historia ceramiki w Azji Środkowej sięga 6. tysiąclecia p.n.e., od kiedy przedmioty z wypalanej gliny odgrywały kluczową rolę w kulturze materialnej mieszkańców tego regionu²⁾. Za najstarsze centrum wyrobu ceramiki uważa się Afraziab³⁾, w pobliżu współczesnej Samarkandy, skąd pochodziły naczynia i gliniane figurki fantastycznych zwierząt sprzed 1500–2000 lat, a także późniejsze, średniowieczne polichromowane i glazurowane misy.

Początki ceramiki polichromowanej i glazurowanej na terenie Azji Środkowej przypadają na początek VIII w.⁴⁾ Z tego okresu pochodzi odnalezione w Afraziabie centrum produkcji naczyń glazurowanych w odcieniach stonowanej zieleni, brązów i ochry.

¹⁾ J. Kalter, *The Arts and Crafts of Turkestan*, London 1984, s. 27.

²⁾ G. Peterbridge, Ch. Sumner, *Bright Flowers. Textiles and ceramics of Central Asia*, Sydney 2004, s. 88.

³⁾ *Ibidem*, s. 19.

⁴⁾ T. Razina, N. Cherkosova, A. Kantsedikas, *Folk Art in the Soviet Union*, Leningrad 1989, s. 367.

Pod względem kolorystyki i polichromii opartej na swobodnych, rozlanych plamach barwnych, część wyrobów przypomina ceramikę chińską z czasów dynastii Tang⁵⁾.

Rozpowszechnienie ceramiki pokrytej dekoracyjną polichromią i glazurą nastąpiło w IX i X w. wraz z umocnieniem kultury islamu w tym regionie. W ciągu wielowiekowej historii ceramika ta przeżyła dwa zasadnicze okresy intensywnego rozkwitu. Pierwszy przypada na okres panowania dynastii Samanidów i Karachanidów⁶⁾ (X–XII wiek). Wraz z konsolidacją nowej religii panującej następowało silne oddziaływanie wpływów artystycznych spójnej sztuki islamu. W regionie upowszechniła się popularna i ciesząca się długą tradycją ceramika glazurowana. W XI–XII w. była to ceramika zdobiona jednym z najstarszych ornamentów nawiązującym do arabeski, tzw. *islimi*⁷⁾, finezyjnie skręconej, zgeometryzowanej wici roślinnej, charakterystycznej dla zdobnictwa arabskiego. Z tego okresu zachowała się ceramika naczyniowa z Afraziabu obejmująca cienkościenne glazurowane misy, półmiski i wazy, dekorowane graficznymi motywami geometrycznymi oraz roślinnymi, z fragmentami kaligrafii zawierającymi inskrypcje w zgeometryzowanym dukcie kuficznym lub z motywami zoomorficznymi na białym, brązowo-czerwonym albo czarnym tle. W dekoracji kaligraficznej dominowały inskrypcje z błogosławieństwem dla właściciela bądź też napisem „szczęście”⁸⁾, umieszczanym na ogół w kołnierzu talerzy i mis lub na brzuścu dzbanów. Ceramika ta wykazywała wiele cech wspólnych zarówno z wyrobami pochodzącymi z obszaru oddziaływania kultury arabskiej, jak i nawiązywała do wyrobów ze wschodniego Iranu, przede wszystkim z Niszapuru⁹⁾.

Drugi szczytowy okres rozwoju ceramiki przypada na okres panowania Timura (Tamerlan, Timor Lenk, 1370–1405) i powstałej po jego śmierci dynastii Timurydów (k. XIV–XVI wiek), kiedy ukształtowała się i spopularyzowała charakterystyczna ceramika w błękitnej gamie barwnej¹⁰⁾. Kolorystyka oparta

⁵⁾ O. Watson, *Ceramics from Islamic Lands*, Thames & Hudson, The al-Sabah Collection, Kuwait National Museum 2004, s. 200.

⁶⁾ A. Strumiłło, G. Derwiz, N. Syczowa, *Ceramika Ludowa Radzieckiej Azji Środkowej ze zbioru Andrzeja Strumiłły*, (kat. wystawy), Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, Warszawa 1986, s. 3.

⁷⁾ J. Kalter, op. cit., s. 148.

⁸⁾ G. Peterbridge, Ch. Sumner, op. cit., s. 108.

⁹⁾ O. Watson, op. cit., s. 223.

¹⁰⁾ T. Razina, N. Cherkosova, A. Kantsedikas, *Folk Art in the Soviet Union*, Leningrad 1989, s. 367.

na szerokiej palecie odcieni błękitu, od lazurowego i turkusowego do ciemnego kobaltu utrwałała się na terenach pozostających pod wpływami islamu i miała konotacje powiązane z symboliką życiodajnej wody i rajskiego ogrodu, a także odnowy życia i urodzaju¹¹⁾. Barwy te zaczęły dominować zarówno w ceramice użytkowej, jak i w wyrafinowanych ceramicznych okładzinach imponujących timurydzkich budowli sakralnych: meczetów, madras i minaretów oraz licznych mauzoleów. Cechą charakterystyczną tych budowli stało się bogactwo zdobień z wielobarwnej dekoracji ceramicznej – nierzadko wypełniających całą elewację oraz niezwykła dbałość o detal. Fasady zdobiono glazurowanymi ceglami, majoliką, mozaiką z kafli, a także dekoracją rzeźbioną w terakocie. Wspaniałymi przykładami kunsztu pozostają misternie zdobione mauzolea w obrębie historycznej nekropolii Shah-i-Zinda w Samarkandzie¹²⁾, wyróżniające się wyrafinowanymi dekoracjami ceramicznymi, wykonanymi w różnorodnych technikach, (zwłaszcza mozaiki i reliefu). Z czasów Timurydów przetrwały także charakterystyczne wysokie, żebrowane kopuły w całości pokryte okładziną z profilowanych, glazurowanych turkusowych kafli, czego przykładem jest kopuła mauzoleum Gur Emir w Samarkandzie (1404)¹³⁾. Imponujące przykłady ceramicznych mozaik prezentują także trzy madrasy usytuowane na samarkandzkim placu Registan: Uług Bega (1418) oraz Szir-Dor i Tilia Kari z poł. XVI w.

Podczas intensywnego rozwoju rzemiosła artystycznego za panowania Timura pojawiło się zainteresowanie ceramiką i porcelaną chińską. Po nieudanych próbach uruchomienia produkcji porcelany w Riszanie w Kotlinie Fergany, rozpoczęto produkcję inspirowanej błękitno-białą porcelaną chińską ceramiki pół-fajansowej zwaną „czini”¹⁴⁾, która cieszyła się zainteresowaniem przez kolejne stulecia i była produkowana na terenie Uzbekistanu aż do XIX w.

Tradycja ceramiki charakterystycznej dla czasów dynastii timurydzkiej stała się wzorcem do naśladowania przez kolejne stulecia. Okres intensywnej produkcji ceramiki polichromowanej i glazurowanej przypada zwłaszcza na 2. poł. XIX w., kiedy też stała się przedmiotem zainteresowań historyków sztuki i etnologów rosyjskich¹⁵⁾ badających największe centra jej produkcji, takie jak Samarkanda, Buchara, Gidzuwan, Szahrisabz oraz fergańskie ośrodki w Risz-

¹¹⁾ A. Strumiłło, *Ceramika ludowa Uzbekistanu i Tadżykistanu*, Warszawa 1987, s. 8.

¹²⁾ *Islam. Art and architecture*, ed. M. Hattstein, P. Delius, Cambridge 2004, s. 422.

¹³⁾ Ibidem, s. 420.

¹⁴⁾ G. Peterbridge, Ch. Sumner, op. cit., s. 93.

¹⁵⁾ G. Derwiz, L. Żadowa, I. Żdanko, D. Mitliński, *Sovremennaja keramika narodnych masterov Sredniej Azji*, Moskwa 1974, s. 5.

tanie, Gurumsaraju oraz Ura-Tiube i Kanibadam. W późniejszym okresie wraz z umocnieniem się wpływów Rosji w Turkiestanie, zwłaszcza po Rewolucji Październikowej, nastąpił stopniowy upadek tradycyjnej sztuki dekoracyjnej i różnych dyscyplin rzemiosła artystycznego, spowodowany m.in. wprowadzeniem masowej produkcji i mechanizacją wyrobu ceramiki i porcelany w latach 1950–1960¹⁶⁾.

Po rozpadzie ZSRR i odzyskaniu niepodległości po 1990 r. przez poszczególne republiki środkowoazjatyckie, odrodzenie tradycyjnego rzemiosła artystycznego stało się dla nowych władz drogą do odbudowy tożsamości narodowej. W latach 90. XX w. nastąpił intensywny rozkwit produkcji ceramiki oraz wzrost zainteresowania kulturowaniem rzemiosła i sztuk dekoracyjnych, do czego przyczyniła się także współpraca z międzynarodowymi organizacjami wspierającymi badania nad dziedzictwem kulturowym tego regionu. Najlepszym tego przykładem jest współpraca UNESCO z władzami Uzbekistanu, która zaowocowała rozpoczętym w 1996 r. projektem badawczym *Blue of Samarkand Project* mającym na celu badania naukowe nad tradycyjną ceramiką oraz praktyczne wsparcie odradzającego się rzemiosła poprzez kształcenie przez mistrzów swoich następców¹⁷⁾.

Współczesna ceramika Azji Środkowej, nawiązująca do wielowiekowej tradycji, charakteryzuje się znacznym zróżnicowaniem, na które wpływa wiele czynników, takich jak: pochodzenie geograficzne i wynikające z tego cechy regionalne wyrobów, lokalna tradycja oraz estetyka poszczególnych grup etnicznych. Ze względu na technikę wyrobu można ją zasadniczo podzielić na dwa nurty: ceramikę lepioną oraz ceramikę polichromowaną i glazurowaną. Ceramika lepiąca ręcznie z gliny i nieglazurowana, często o nieregularnych kształtach czy mniej dopracowanym wykonaniu, powstawała na potrzeby rodzinnych domostw pasterzy zamieszkujących wioski górskie u podnóży Pamiru w południowo-wschodnim Tadżykistanie i północnym Afganistanie. Ze względu na pochodzenie i odrębny, surowy charakter, wyroby tego typu są określane jako ceramika górską¹⁸⁾. Poza tą specyficzną pod względem form i ornamentyki grupą, do ceramiki glinianej należy zaliczyć szeroką produkcję wyrobów obejmujących monumentalne naczynia zasobowe – wydłużone

¹⁶⁾ G. Peterbridge, Ch. Sumner, op. cit., s. 95.

¹⁷⁾ Ibidem, s. 96.

¹⁸⁾ G. Derwiz, L. Żadawa, op. cit., s. 3.

dzbany do przechowywania wody *chum*¹⁹⁾ oraz znane od stuleci tradycyjne gliniane piece *tandir*²⁰⁾.

Dominujący nurt prezentuje ceramika polichromowana i glazurowana, wykonywana w bardziej skomplikowanej i wieloetapowej technice wyrabiania na kole garncarskim w warsztatach miejskich na terenie współczesnego Uzbekistanu i Tadżykistanu.

Niejednokrotnie trudno wyodrębnić różnice stylistyczne poszczególnych wyrobów, zwłaszcza z obszaru granicznego w Kotlinie Fergany, gdzie stylistyka naczyń jest wspólna i nosi cechy typowe dla regionu, a nie konkretnej grupy etnicznej. Zarówno ceramika lepiona z gliny, jak i ta wykonywana na kole garncarskim, nawiązuje do starej, wielowiekowej tradycji przekazywanej kolejnym pokoleniom twórców, którzy doskonalili technikę i utrwalali stare wzory, jednocześnie wzbogacając je przez wprowadzenie indywidualnej interpretacji motywów dekoracyjnych. Dzięki temu ceramika ta zachowała oryginalny charakter i cechy typowe dla regionu, a poszczególne wzory, choć powtarzane od stuleci, odbijały zarazem indywidualizm twórców.

Ceramika glazurowana, zaliczana do półfajansu, jest poddawana wypalaniu polichromii podszklivnej w piecu garncarskim w temperaturze do ok. 900 stopni C. Decydującym etapem dla uzyskania czystości i świetlistości barw jest pokrycie naczynia glazurą. Zdecydowana większość naczyń jest wypalana na trójnogu w temperaturze powyżej 1000 stopni C²¹⁾, czego pozostałością są powstające w czasie tego procesu trzy okrągłe odpryski glazury widoczne w lustrach talerzy i mis.

Ceramikę polichromowaną i glazurowaną można podzielić zasadniczo na dwie główne grupy przede wszystkim ze względu na kolorystykę i rodzaj użytej glazury, a także techniki i motywy zdobnicze. Pierwszą grupę stanowi najbardziej charakterystyczna ceramika błękitno-biała, z której słyną od stuleci Chorezm w środkowym Uzbekistanie oraz Kotlina Fergany na północnym wschodzie Uzbekistanu i w północnym Tadżykistanie. Ceramika z Fergany i Chorezmu wyróżnia się kolorystyką opartą przede wszystkim na gamach błękitu i kobaltu, przy czym wyroby z obu regionów zdecydowanie odróżniają się w zakresie kształtów naczyń oraz odmiennego stylu zdobienia i ornamentyki. Charakterystyczna błękitna kolorystyka, pozostająca cechą wspólną tej

¹⁹⁾ A. Strumiłło, G. Derwiz, op. cit., s. 4.

²⁰⁾ G. Peterbridge, Ch. Sumner, op. cit., s. 89.

²¹⁾ Ibidem, s. 90.

ceramiki wynika, z użycia specjalnej glazury potasowej zwanej *iszkor*²²⁾, która powstaje w wyniku użycia w odpowiednich proporcjach różnych składników, między innymi pyłków roślin o znacznej zawartości potasu, do których dodawane są tlenki kobaltu, miedzi i żelaza. W zależności od proporcji składników zawierających potas można uzyskać zróżnicowane gamy odcieni błękitu, bieli, czerni i brązu. Wiedza związana z doborem składu glazury często pozostawała tajemnicą wielopokoleniowych warsztatów.

Jeśli chodzi o kształty i różnorodność form naczyń te dwie szkoły znacznie się od siebie różnią, a każdy z poszczególnych ośrodków produkcji odznacza się oryginalnym stylem. Od nazwy szkliwa powstała także zwyczajowa nazwa *iszkor* określająca ceramikę błękitną.

Drugą grupę ceramiki stanowią wyroby pochodzące z okolic Samarkandy, Buchary i Taszkontu, które wyróżniają się przede wszystkim odmienną kolorystyką opierającą się na dominujących odcieniach brązu, zieleni i żółcieni, a także dodatkową dekoracją rytowaną – sgrafitem²³⁾.

W zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie znajduje się reprezentatywna kolekcja tradycyjnej ceramiki uzbeckiej i tadżyckiej z 2. poł. XX w., zgromadzona w latach 1985–1990 dzięki staraniom i wyprawom wybitnego etnologa rosyjskiego Grigorija Derwiza oraz zaprzyjaźnionego z muzeum artysty i kolekcjonera – Andrzeja Strumiłły. Kolekcja licząca ponad 250 obiektów zawiera dzieła czołowych twórców z kilku najważniejszych ośrodków produkcji ceramiki, usytuowanych w trzech ważnych centrach: Chorezmie, Kotlinie Fergany oraz w rejonie Buchary i Samarkandy. Ceramika ta była niemal w całości prezentowana na wystawie *Lazur i turkus. Tradycyjna ceramika uzbecka i tadżycka z kolekcji MAiP w Galerii Azjatyckiej w Warszawie* (29.01.–7.06.2011).²⁴⁾

Pierwszą część kolekcji ceramiki stanowi unikatowy zbiór z Chorezmu, jednego z najświetniejszych centrów ceramiki uzbeckiej, rozpoznawalnej ze względu na monumentalne naczynia w skonstrastowanych odcieniach błękitu, turkus i kobaltu. Ten historyczny region, położony obecnie w obrębie Uzbekistanu, niegdyś obejmował bardziej rozległe tereny nad dolną Amu-Darią, dziś podzielone między Uzbekistan, Turkmenistan i Iran. Intensywny rozwój tutejszej ceramiki, przypadający na XVIII wiek, związany jest ze wzrostem znacze-

²²⁾ J. Kalter, op. cit., s. 22.

²³⁾ G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 7.

²⁴⁾ K. Krzywicka, *Lazur i turkus. Tradycyjna ceramika uzbecka i tadżycka z kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie*, (kat. wystawy), Warszawa 2011.

nia Chiwy, stolicy chanatu chiwańskiego, w skład którego wszedł Chorezm po upadku dynastii Timurydów. Szybki rozwój miasta i wiążące się z tym nowe rozwiązania urbanistyczne oraz budowa całych zespołów architektonicznych z wieloma okazałymi budowlami reprezentacyjnymi, przyczyniły się do wzrostu zapotrzebowania na glazurowaną okładzinę ceramiczną, zwłaszcza kafle w odcieniu błękitu i turkusy, zdobiące fasady pałacu chana oraz liczne meczety i madrasy²⁵). W tym czasie nastąpił też równoległy rozkwit ceramiki naczyniowej. Naczynia pochodzące z Chorezmu nie są zbyt zróżnicowane pod względem formy. Najczęściej występują tu masywne, okrągłe i dosyć płaskie misy *badia*²⁶) na wysokiej stopce oraz okazałe talerze *lagan*²⁷), przeznaczone głównie na popularną w całej Azji Centralnej potrawę na bazie ryżu – płow (pilaw). Poza funkcją użytkową naczynia takie jak *badia* czy *lagan* pełniły także rolę dekoracyjną²⁸). Do tej pory w Azji Środkowej, a szczególnie w Uzbekistanie i Tadżykistanie, zachował się obyczaj wieszania na ścianie talerzy, które stanowią element wystroju wnętrza. Według tradycji istniało przekonanie, że zdobione naczynia wiszące nad wejściem do izby pełnią rolę talizmanów chroniących domostwo²⁹).

Ornamentyka szkoły chorezmijskiej wyróżnia się charakterystycznym, geometrycznym i spójnym układem elementów dekoracyjnych, nawiązującym do architektonicznych podziałów, natomiast repertuar ornamentów z dominującymi motywami roślinnymi – do wzorów rytych w pracach snycerskich (drewnianych odrzwiach i słupach). Naczynia są pokryte w całości skomplikowaną kompozycją o charakterze graficznym, z wyraźnie odznaczającym się konturem. Typowe dla ceramiki chorezmijskiej są dominujące motywy centralne w formie zgeometryzowanej rozety kwiatowej lub medalionu, wplecionych w dekoracyjny układ falującej, niemal abstrakcyjnej wici roślinnej *islimi* lub powtarzających się motywów geometrycznych nawiązujących do szlaku zygzaków *kungra*. We współczesnej ceramice repertuar wzorów poszerzył się o powtarzające się motywy noża, ryb i węży w polu centralnym naczynia.

Unikatowy zbiór MAiP prezentujący prace wybitnych artystów z Chorezmu powstał dzięki fascynacji Andrzeja Strumiłły ich dorobkiem oraz dzięki jego podróżom do Uzbekistanu, podczas których pozyskał obiekty bezpośrednio w terenie. Wśród wybitnych przedstawicieli szkoły chorezmijskiej znajdują się

²⁵) T. Razina, N. Cherkosova, op. cit., s. 367.

²⁶) Ibidem, s. 370.

²⁷) A. Strumiłło, G. Derwiz, op. cit., s. 4.

²⁸) G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 8.

²⁹) A. Strumiłło, *Ceramika ludowa Uzbekistanu i Tadżykistanu*, Warszawa 1987, s. 8.

tu prace Rachima Matczanowa (ur. 1909 r.) z kiszłaku Chanki³⁰). Na cechy jego stylu składała się uporządkowana, harmonijna kompozycja dekoracji malarskiej, opartej na zgeometryzowanej ornamentyce, z przeważającym motywem skomplikowanej arabeski wypełniającej lustro naczynia lub centralnym, symetrycznym układem czterech krzyżujących się, stylizowanych tulipanów bądź palmet. Charakter prac R. Matczanowa (il. 1) trafnie oddają słowa Andrzeja Strumiły: „Jego ornamentyka roślinno-geometrycznych splotów, pokrewna pismu kufickiemu, z częstym motywem kindżału, wypełnia wibrującą arabeską wnętrza naczyń”³¹). Pokrewnie stylistycznie dzieła S. Atadżanowa oraz J. Bałtajewa i Ch. Dżumanijazowa korespondują z pracami R. Matczanowa, tworząc spójny zespół.

Kilka obiektów z grupy ceramiki chorezmińskiej pochodzi z okolic Kunia-Urgencz na terenie obecnego Turkmenistanu. Ceramika ta prezentowana przez mistrza J. Sappajewa³²) (ur. 1923 r.) nawiązuje kolorystyką do innych naczyń z Chorezmu, jednak wyróżnia się uproszczoną ornamentyką, opartą na utrwalonych w Azji Środkowej motywach solarnych oraz motywie zgeometryzowanych „baranich rogów”, należącym do najstarszych, utrwalonych form w zdobnictwie półkoczowniczych i koczowniczych ludów regionu³³).

Najliczniejszą część kolekcji ceramiki z Azji Środkowej stanowią zbiory z największego centrum jej produkcji o wielowiekowej tradycji – Kotliny Fergany. W obrębie położonej między pasmami gór Tianszan i Ałtaj, w dolinie rzeki Syr-daria, od stuleci znajdują się liczne ośrodki produkcji ceramiki zlokalizowane zarówno po uzbeckiej, jak i tadżyckiej stronie. Ten bogaty w surowce naturalne obszar, należący do najgęściej zaludnionych obszarów Azji Środkowej, przez stulecia stał się kolebką wielu dziedzin rzemiosła, zwłaszcza jedwabnictwa oraz garncarstwa³⁴). Istnieje wiele podobieństw i cech wspólnych w wyrobach powstających w poszczególnych ośrodkach fergańskich zarówno uzbeckich w Kokandzie, Namanganie, Gurumsaraju, Andidżanie, jak i w tadżyckich: Chodżencie, Kanibadamie, Ura-Tiube i Czorku.

Ceramika z Kotliny Fergany, podobnie jak wyroby z Chorezmu, charakteryzuje się błękitną kolorystyką o szerokiej gamie odcieni, uzyskiwanej dzięki glazurze potasowej *iszkor*. W porównaniu do monumentalnych i mniej zróżni-

³⁰) G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 38.

³¹) A. Strumillo, op. cit., s. 8.

³²) G. Peterbridge, Ch. Sumner, op. cit., s. 148.

³³) Ibidem, s. 144.

³⁴) G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 7.

cowanych form ceramiki z Chorezmu, wyroby z Kotliny Fergany odznaczają się dużo większą różnorodnością typów i kształtów naczyń. Ze względu na warunki naturalne i panujący tu klimat kontynentalny z bardzo gorącym latem, wykształciły się dużo bardziej zróżnicowane formy naczyń, zależne od ich funkcjonalnego przeznaczenia. Należały do nich naczynia zasobowe, w tym okazałe dzbany *chum* o pojemności 50–60 litrów do przechowywania dużej ilości świeżej, chłodnej wody oraz używane w gospodarstwach domowych dzbany *oftoby* do wody pitnej. Popularne były także różne typy naczyń do przechowywania mleka, jak dzbany z dwoma lub czterema uchwytami na produkty mleczne: *kunczułok*, *zagułdon* i *churma*³⁵. Wykształciły się tutaj także różne formy mis: *kosa* – miski do zupy, szczególnie popularnej zupy mięsno-warzywnej *szyrpa*, czarki *kosacza* oraz duże miski *dukki-kosa*³⁶, przeznaczone na konfitury lub słodycze. W przeciwieństwie do podporządkowanej ornamentowi geometrycznemu lazuruwej ceramiki chorezmijskiej, ceramika fergańska jest bardziej zróżnicowana pod względem repertuaru form zdobniczych. W ornamentyce fergańskiej można odnaleźć wiele źródeł inspiracji zaczerpniętych zarówno z utrwalonego zdobnictwa perskiego z popularnymi motywami pawiego ogona, palmety czy owocu granatu *anor*, jak i motywów charakterystycznych dla ludów koczowniczych, jak np. „baranie rogi” i formy solarne. Pojawiają się tu także wzory roślinne nawiązujące m.in. do motywu *islimi*, wykorzystywanego często w sposób swobodny i indywidualny. Przy uwzględnieniu oryginalnej stylistyki poszczególnych ośrodków fergańskich, ceramikę tę można rozpatrywać jako bogatą i niejednorodną, a jednocześnie tworzącą spójną grupę, niezależnie od poszczególnych grup etnicznych, w obrębie których powstała. Przykładem tego są naczynia zdobione popularnym motywem drobnej i gęstej kratownicy lub stylizowanej szachownicy w kolorze kobaltowym na jasnym tle, która wypełnia kołnierze talerzy i półmisków oraz zdobi ścianki misek i czarek³⁷. Cechą wspólną pozostaje także kolorystyka oparta na zróżnicowanej paletce błękitów, od jasnego lazuru po ciemny kobalt, z elementami zieleni i brązu.

W zbiorach Muzeum wyroby powstałe w ośrodkach po uzbeckiej stronie Kotliny Fergany prezentuje ceramika z Risztanu i Gurumsaraju w wilajecie fergańskim, wyróżniająca się wyrazistymi wzorami o motywach roślinnych, z widocznym konturem oraz intensywną kolorystyką opartą na czystych odcie-

³⁵ A. Strumiłło, G. Derwiz, op. cit., s. 4.

³⁶ A. Strumiłło, op. cit., s. 11.

³⁷ K. Krzywicka, op. cit., s. 35.

niach błękitu, bieli i turkus. Jednym z ważniejszych ośrodków wyrobu ceramiki jest Gurumsaraj w okręgu Namangan³⁸). Dominują tu skonstrastowane, wyraziste turkusowe wzory na jasnym tle, obwiedzione ciemnobrązowym konturem, wypełniające całą powierzchnię masywnych naczyń. Do najwybitniejszych twórców z Gurumsaraju należą mistrzowie Chakim Satimow³⁹) (ur. 1902 r.) oraz jego uczeń – Mahmud Rachimow (ur. 1922 r.)⁴⁰), który pozostawił po sobie kolejne pokolenia artystów. Dorobek obu mistrzów jest prezentowany w Muzeum i stanowi ważną część kolekcji ceramiki z Kotliny Fergany, porównywalną z najlepszymi kolekcjami muzeów uzbeckich⁴¹). Prace Satimowa i Rachimowa (il. 2) charakteryzują się niemal jednorodnym stylem opartym na swobodnej dekoracji malarskiej, zdominowanej przez powtarzalny i rozpoznawalny ornament ze stylizowanych liści *saz*, pomiędzy którymi przeplatają się motywy drobnych, abstrakcyjnych chmurek *czii*⁴²). Ujęte w symetrycznym układzie wielopalczaste, mięsiste i nieregularne liście, przywodzące na myśl stylizowane palmety, tworzą dekoracyjny szlak obiegający kołnierz masywnych talerzy *lagan* i mis *badia* oraz innych typów naczyń, np. dzbanów *zagułdon* na kwaśne mleko. Cechą charakterystyczną dla wyrobów obu mistrzów stała się także uporządkowana kompozycja pasowa, z podziałem na wydzielone pole lustra i kołnierz naczynia, podkreślone ciemnym, grubym konturem. W lustrze pojawiają się przede wszystkim motywy koncentrycznych, zróżnicowanych rozet kwiatowych lub motywów solarnych, a także popularny w Kotlinie Fergany motyw dzbana na wodę – *oftoby*⁴³).

W kolekcji ceramiki MAiP znajduje się także kilka obiektów ze słynnego Risztanu, położonego między Kokandem i Ferganą po uzbeckiej stronie Kotliny Fergany, uważanego za jeden z najstarszych ośrodków produkcji ceramiki w Azji Środkowej, którego geneza sięga epoki brązu. Dzięki występującym tu bogatym pokładom wysokojakościowej czerwonej gliny oraz innych niezbędnych surowców, takich jak kwarc oraz naturalne barwniki, Risztan stał się kolebką fergańskiej ceramiki⁴⁴). Przez stulecia ceramika risztańska słynęła przede wszystkim z wyrobów o świetlistych, czystych odcieniach turkus,

³⁸) G. Peterbridge, Ch. Sumner, op. cit., s. 97.

³⁹) G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 129.

⁴⁰) Ibidem, s. 127.

⁴¹) *Applied Art Of Uzbekistan*, ed. B. Kurbanov, E. Ernazarov, Toshkent 2003, s. 26; *The Bukhara State architectural-artistic museum-preserve*, ed. E. Ernazarov, Toshkent 2004, s. 151.

⁴²) K. Krzywicka, op. cit., s. 45.

⁴³) G. Peterbridge, Ch. Sumner, op. cit., s. 133.

⁴⁴) G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 125.

ciemnego błękitu i brązu na mlecznobiałym tle, wydobytych dzięki zastosowaniu glazury potasowej *iszkor*. Do dziś wyroby z Risztanu cechuje rozpoznawalna ornamentyka opierająca się przede wszystkim na finezyjnych motywach roślinnych, takich jak palmetki *czordbag*, wzory kwiatowe, gałązki, owoce, motyw migdała *bodomgul*. W tradycyjnej ceramice risztańskiej dominowała paleta kontrastujących ze sobą różnych odcieni błękitu, jednak współcześnie pojawiają się niespotykane dotąd wielobarwne zestawienia kolorystyczne będące efektem indywidualnych poszukiwań artystów.

W kolekcji ceramiki MAiP znajdują się prace jednego z najwybitniejszych mistrzów risztańskich – Ibrahima Kamiłowa⁴⁵⁾, założyciela artystycznego rodu. Wyróżniają się one indywidualizmem w operowaniu formą naczynia oraz ornamentyką opartą na skontrastowanych wzorach o wyrazistym konturze, wśród których dominują koliste rozety w intensywnych odcieniach błękitu i turkusów na jasnym tle. W niemal większości prac Kamiłowa powtarza się zbliżony repertuar zgeometryzowanych wzorów roślinnych, głównie kolistego owocu granatu, rozety kwiatowej ujętej w okrągłym medalionie, uproszczonej palmety oraz liści *saz*. Charakterystyczne dla twórczości Kamiłowa są naczynia o rzadko spotykanym kształcie – *mojszutałak*⁴⁶⁾ (il. 3), przeznaczone na cukier lub słodycze, składające się z jednej, dużej centralnej miseczki wspartej na dwóch mniejszych o lejkowatym kształcie, osadzonych na wspólnej podstawie. U podstawy naczynie jest dodatkowo zdobione pełnoplastycznymi figurkami ptaków, umieszczonymi pomiędzy poszczególnymi częściami złożonego naczynia. Ceramikę z Risztanu prezentują także prace A. Szermatowa do których należą niezbyt głębokie miski *jumałok*, pokryte w całości turkusową dekoracją z dominującą w lustrze misy wieloramienną gwiazdzistą rozetą oraz motywami kolistymi nawiązującymi do tzw. „byczych oczu” i spiralnymi, tworzącymi symetryczny szlak wokół motywu centralnego.

Ceramikę tadżycką, która wydaje się dużo bardziej zróżnicowana pod względem kolorystyki i stylu dekoracji malarskiej, reprezentują przede wszystkim prace mistrzów z Czorku i Kanibadam⁴⁷⁾ w zachodniej części Kotliny Fergany. Wyspecjalizowane w produkcji ceramiki ośrodki są skupione wokół miast Isfara i Chodżent⁴⁸⁾ w obrębie tadżyckiego wilajetu sogdyjskiego. Przeważające tu talerze *lagan*, mniejsze talerze *nim-towok* oraz rozmaite miski i czarki są zdo-

⁴⁵⁾ T. Razina, N. Cherkosova, op. cit., s. 367.

⁴⁶⁾ *Narodnyje chudożestwiennyje*, op. cit., s. 264.

⁴⁷⁾ M. Leczycka, *Hafty i ceramika Tadżykistanu*, Warszawa 1989, s. 6.

⁴⁸⁾ G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 127.

bione znacznie drobniejszymi ornamentami, dającymi wrażenie koronkowej, ażurowej dekoracji. Wśród nich pojawiają się także niemal abstrakcyjne i zgeometryzowane wzory, będące przetworzeniem takich motywów roślinnych, jak owoc granatu i róża. W kolekcji muzealnej znajdują się prace wybitnych mistrzów z Czorku – Safarboja i Sajfetdina Sochibowów z wielopokoleniowej rodziny artystów, której nestorem był Tahir Sochibow (ur. 1898 r.)⁴⁹⁾ Wśród ich prac przeważają niewielkie czarki *kosacza* i małe talerzyki *taksimicza* charakteryzujące się subtelną dekoracją z drobnej kratownicy lub motywów floralnych, palmetki i „pawiego ogona” znanych z ornamentyki perskiej (il. 4).

Kolorystyka większości wyrobów jest utrzymana w wielu odcieniach błękitu i kobaltu, z przewagą tonów ciemniejszych, złamanych wprowadzeniem brązu i zieleni. Zwłaszcza grupa prac pochodzących z Kanibadam wyróżnia się nieco odbiegającą od błękitnych zestawień kolorystyką, zdominowaną przez zielenie i brązy, akcentowane tylko kobaltowymi drobnymi wzorami. Wśród tych obiektów znajdują się oryginalne i coraz rzadziej spotykane naczynia *dastszu*⁵⁰⁾ (il. 5), służące do obmywania rąk, o charakterystycznym kształcie dzbana o kulistym brzuścu, którego górną część stanowi kielichowata misa o dekoracyjnym, perforowanym lustrze. Układ symetrycznie rozmieszczonych otworów koresponduje z dekoracją malarską z centralnym wzorem koronkowej rozety lub gwiazdy. Forma tych naczyń współgra z metalowymi naczyniami do ablucji znanymi z tradycji bliskowschodniej. Naczynia te, podobnie jak cały zespół ceramiki z Kanibadamu, pochodzi z warsztatów dwóch mistrzów: M. Melijewa (ur. 1930 r.) i M. Mawlanowa (ur. 1929 r.)⁵¹⁾.

Odmianą grupę stanowi ceramika z okolic Samarkandy i Buchary, wyróżniająca się wśród prac z pozostałych regionów ciepłą kolorystyką zdominowaną przez odcienie żółcieni, brązów i zieleni. Do najważniejszych centrów tej ceramiki należą dwa okręgi: bucharski (włączający Bucharę i Gidżuwan), a także, z artystycznego punktu widzenia, Szahrisabz⁵²⁾ oraz ośrodki skupione w okolicach Samarkandy, jak Urgut i Dżizak w dolinie Surhan-darii⁵³⁾. Ceramika z rejonu Samarkandy i Buchary, choć utrzymana w utrwalonych zestawieniach barwnych, wyróżnia się indywidualizmem twórców widocznym w kompozycji dekoracji i ornamentyce. Często przybiera ona formę abstrakcyjną, zreduko-

⁴⁹⁾ Ibidem, s. 128.

⁵⁰⁾ *Narodnyje chudożestwiennyje...*, op. cit., s. 283.

⁵¹⁾ Ibidem, s. 282.

⁵²⁾ G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 90.

⁵³⁾ Ibidem, s. 92.

waną do rozmytych plam. W regionie tym wykształciła się ceramika zdobiona dodatkowo techniką sgraffita, która podkreśla formę malowanych wzorów i nadaje im graficzny charakter.

W kolekcji muzeum znajdują się zaledwie pojedyncze, lecz reprezentatywne przykłady ceramiki z okolic Samarkandy charakteryzujące się typową dla tego regionu dekoracją rytowaną. Prezentują ją masywne talerze *lagan* oraz misa *koszin badia* pochodzące z warsztatów wybitnych twórców z tego regionu: M. Abłakułowa z Urgutu i B. Chalifowa z Denau⁵⁴). Naczynia te wyróżniają się charakterystycznym ornamentem rytowanym złożonym ze stylizowanych motywów roślinnych, uzupełniających dekorację malarską. Na jasnobrązowym, monochromatycznym tle, pojawiają się nieregularne plamy zieleni ułożone w rozchodzące się promieniście wiązki lub przybierające kształt gwiazdy. Formy te podkreśla i wydobywa ornament rytowany w postaci rozety kwiatowej „o stu płatkach” – *guli hadbag*⁵⁵) oraz liście *saz* nadające rozlanym często wzorom bardziej graficzny i dokładny rysunek. Ze względu na podobną, monochromatyczną kolorystykę w odcieniu jasnego brązu, do grupy ceramiki z regionu Samarkandy można włączyć także prace N. Choczujewa pochodzące z zachodniego Tadżykistanu. Wokół krawędzi masywnych talerzy, na powierzchni czerepu biegnie rytowana inskrypcja w języku tadżyckim, zapisana cyrylicą: „Ba munosibati 50 salagii Tadžikiston Ba P.K. Tadžikistan”.

W zbiorach Muzeum znajduje się także liczny i spójny zespół ceramiki z Szahrisabzu, znanej z nasyconej kolorystyki opartej na zestawieniu intensywnej czerwieni, ochry i czerni oraz abstrakcyjnej dekoracji malarskiej, sprowadzonej do swobodnych plam. Najwybitniejszym przedstawicielem prezentującym szkołę z Szahrisabzu był A. Muzaffarow⁵⁶), a jego następcą stał się syn – Z. Muzaffarow, którego prace dominują w kolekcji MAiP. Przeważające tu talerze *nim-towok* charakteryzują się swobodną, malowaną grubymi pociągnięciami pędzla dekoracją składającą się z niemal pozbawionych konturu, abstrakcyjnych, kolistych wzorów solarnych lub form o wrzecionowatym kształcie.

Wśród dominującej ceramiki polichromowanej i glazurowanej, powstającej w wyniku wieloetapowego procesu na kole garncarskim, zupełnie odmienną grupę obiektów stanowi zbiór naczyń lepionych ręcznie z gliny, wykonywanych na potrzeby rodzinnych domostw w wioskach górskich u podnóży Pamiru oraz

⁵⁴) G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 92.

⁵⁵) K. Krzywicka, op. cit., s. 27.

⁵⁶) G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 106.

na południu Tadżykistanu, w rejonie kulabskim oraz rejonie Fajzabadekonu, w pobliżu Gumbułak, a także w kiszłakach Ziddy, Chazora i Namazga u podnóża przełęczy Anzobskiej⁵⁷). Według tradycji ceramikę tę wytwarzały wyłącznie kobiety, a sam proces wiązał się z symboliką płodności oraz rozbudowanymi obrzędami, którym towarzyszyły specjalne pieśni.⁵⁸) Mężczyźni nie mogli uczestniczyć zwłaszcza w kulminacyjnym momencie – wypalaniu, który był utożsamiany z narodzinami nowego naczynia i tym samym zarezerwowany dla sfery kobiecej. Według rosyjskiego badacza Grigorija Derwiza, w niektórych kiszłakach naczynia ozdabiano nalepianym ornamentem o motywach nawiązujących do antropomorficznych cech żeńskich⁵⁹).

W zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie znajdują się naczynia pochodzące z kiszłaku Usto-Szams nieopodal miejscowości Gumbułak w okręgu fajzabadzkim, kilkadziesiąt kilometrów na wschód od Duszambe. Wśród artystów ludowych tworzących w Usto-Szams jeszcze w latach 80. były Zafaro Rachimowa (ur. 1918 r.), Szafiro Salimowa (ur. 1916 r.) i Chikojat Latipowa⁶⁰). Ich prace trudno odróżnić ze względu na wierność tradycyjnym formom, technice wyrobu i zdobienia. Wyroby te były lepione z grubych wałków tłustej, czerwonej gliny, a następnie wygładzane i polerowane za pomocą gładkiego kamyczka. Przed wypalaniem naczynia były zamaczane w roztworze tłustej glinki rozjaśniającej, pobiałki – *angoby* o jasnobeżowym kolorze. Jednolita dla wszystkich naczyń dekoracja malarska w odcieniach ochry i brązu uzyskana z naturalnych barwników mineralnych składa się z dominujących i powtarzających się motywów falistych szlaków i nieregularnych zygzaków *kungra*, biegnących wokół wylewów i dolnych części brzuśca. Powierzchnię brzuśca na ogół wypełniają pojedyncze lub zestawione parami i zwrócone przeciwstawnie motywy spiralnie skręconych linii, uproszczone rozety kwiatowe lub motyw „baranich rogów”.

Wśród zróżnicowanych pod względem formy dzbanów przeważają naczynia o kulistym brzuścu, z wysoką, walcowatą lub kielichowatą, lekko rozszerzającą się ku górze szyjką, z wywiniętym na zewnątrz wylewem i z uchem. Dominują tu dzbany do przechowywania płynów: *oftoby* na wodę (il. 6) oraz dzbany *kuza kadu* w kształcie nawiązującym do środkowoazjatyckiej tykwy – *kadu*, z charakterystyczną pół-zamkniętą gardzielą. Inną formę mają przysadziste, niskie

⁵⁷) M. Leczycka, op. cit., s. 7.

⁵⁸) A. Strumiłło, G. Derwiz, op. cit., s. 4.

⁵⁹) Ibidem, s. 2.

⁶⁰) G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 187.

dzbany, o krótkiej, szerokiej szyjce i szerokim wylewie bez dziobka, z mniejszym uchem – *czachdeg*, służące do przechowywania masła, dwuuszne dzbany *churma* na zsiadłe mleko oraz monumentalne naczynia o szerokim otworze i kulistym brzuścu z parą małych uszu zwane *szirmani* do przechowywania większej ilości mleka po udoju. Ciekawymi wyrobami należącymi do tego zespołu są gliniane lampki oliwne *czirog*, w nieregularnym kształcie przypominającym bucik, z dwoma otworami w górnej części przedmiotu.

W kolekcji ceramiki środkowoazjatyckiej Muzeum znajduje się także oryginalny zbiór ponad czterdziestu unikatowych glinianych figurek – świstawek zwanych *chusztak* (*chuszpaliak*)⁶¹, lepionych ręcznie i zdobionych całkowicie lub częściowo polichromią. Tradycyjne figurki służące jako okaryny mają najczęściej formę fantastycznych stworów wyobrażających smoka lub żmiję. Z czasem do repertuaru wyobrażeń dołączyły przedstawienia realistycznych zwierząt: osiołka, barana, konia, wielbłąda oraz zwierząt egzotycznych, jak pingwin czy żyrafa.

Zabawki gliniane będące nośnikami treści pogańskich, wierzeń ludowych i magii były znane w Azji Centralnej już w VIII–X w.. Ich symbolika nawiązuje do starożytnych podań z mitologii irańskiej, wspomnianych w Aweście, mówiących o złym trójgłowym smoku Aži Dahaka, zwanym także Zahakiem i utożsamianym z irańskim demonem suszy, a także złowrogą, cyklicznie powtarzającą się zimą⁶². Dlatego w tradycji ludowej w czasie równonocy wiosennej, podczas perskiego święta Nouruz, przeganiano zimę podczas ludowych, hałaśliwych obrzędów, którym towarzyszyło gwizdanie w gliniane świstawki, które potem były niszczone. Ze świstawkami wiążą się także inne wierzenia mówiące o tym, że dźwięk wydobywający się z okaryn może przywołać wiatr, a za nim deszcz, niezbędny do uprawy roli. Choć odległe kulturowo, środkowoazjatyckie świstawki wpisują się w znacznie szerszą tradycję indoeuropejską⁶³. Obecnie figurki-okaryny są oryginalnym wyrobem artystów ludowych kontynuujących wielowiekową tradycję. Ośrodki specjalizujące się w produkcji glinianych zabawek, którą zajmowały się głównie kobiety, były usytuowane w mieście Uba⁶⁴ niedaleko Gidżuwanu oraz w Samarkandzie i Karatag w Uzbekistanie, dolinie Gissar, a także w Ura-Tiube⁶⁵ niedaleko Kanibadamu w Tadżykistanie.

⁶¹ G. Petherbridge, Ch. Sumer, op. cit., s. 90.

⁶² M. Składankowa, *Kultura perska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 10.

⁶³ Ibidem, s. 10.

⁶⁴ G. Derwiz, L. Żadowa, op. cit., s. 89.

⁶⁵ Ibidem, s. 128.

W zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie znajduje się reprezentatywna grupa glinianych świstawek z 2 poł. XX w., wykonanych przez wybitnych mistrzów, wyróżniających się indywidualnym i charakterystycznym stylem. Wśród wybitnych artystów należy wymienić Chamro Rachimową⁶⁶⁾ (ur. 1904 r.) z miejscowości Uba w Uzbekistanie oraz Gafura Chaliłowa (ur. 1905 r.)⁶⁷⁾ z Ura-Tiube w Tadżykistanie. Wyróżniające się miękką i dopracowaną linią zabawki Chamro Rachimowej przypominają bajkowe zwierzęta o symetrycznej sylwetce, przysadzistych stożkowych nogach, długich szyjach i głowach z fantazyjnie rozbudowanymi rogami i grzebieniami (il. 7). Figurki są niemal w całości pokryte zwielokrotnionymi drobnymi plamkami i punkcikami w kolorze czerwonym, różowym i niebieskim. Odmiennym wyglądem charakteryzują się gliniane świstawki Gafura Chaliłowa z tadżyckiego ośrodka w Ura-Tiube, które wyróżniają się ekspresyjnymi, nieregularnymi i surowymi formami, podkreślonymi rytowanymi szlakami (il. 8). Większość z nich przypomina złowrogie stwory o kanciastych, rozwartych paszczach, podkreślonych zwielokrotnionymi, rytmicznymi kreskami i plamami w skontrastowanej kolorystyce opartej na bieli, czerwieni i ciemnym błękitcie lub zieleni.

SUMMARY

Karolina Krzywicka

TRADITIONAL UZBEK AND TAJIK CERAMICS FROM THE COLLECTION
OF THE ASIA AND PACIFIC MUSEUM IN WARSAW

The Asia and Pacific Museum in Warsaw holds a significant collection of traditional Uzbek and Tajik ceramics representing the main centers of its production: Khorezm, Ferghana Valley, Bukhara and Samarkand. It was amassed by an outstanding Russian ethnologist Grigoriy Derwiz and the museum's friend, artist and collector Andrzej Strumiłło during the years 1985–1990. The collection numbering nearly 250 objects consists mainly of decorative polychrome and enamel utensils i.e. large bowls *badia*, *pilav* plates *lagan*, bowls *kosa* and small goblets *kosacha*. The separate part includes earthenware toys – *ocarinas khushtak* in the form of fantastic animals, which were created particularly in workshops of famous masters: Hamro Rahimova from Uba in Uzbekistan and Gafur Khalilov from Ura-Tiube in Tajikistan.

The dominant part, polychrome and enamel ceramics can be divided into two groups depending mainly on glaze color and style.

⁶⁶⁾ *Narodnyje chudożestwiennyje...*, op. cit., s. 267.

⁶⁷⁾ *Ibidem*, s. 290.

The most numerous part of the collection is the characteristic, blue and white ceramics created since hundreds of years in famous production centers in Khorezm in central Uzbekistan and in Ferghana Valley in northeastern Uzbekistan and northern Tajikistan. Ceramics from Ferghana and Khorezm are characterized by their color based on shades of blue, turquoise and cobalt on a white background. The common feature for those products are intensive and bright colors which are obtained by a potassium enamel which also gives a specific blue shade. Objects from Khorezm have an orderly composition with symmetrical and rhythmical ornaments. These are the works of an outstanding artists: R. Matchanov from Khanki village near (Uzbekistan), S. Atajanov from Khiva (Uzbekistan) and Y. Sapayev from Kunya Urgench (Turkmenistan).

The group of objects with varied ornaments and colors originates from several production centers in Ferghana Valley. They were created among others by Sohibov brothers from Chorku (Tajikistan), Y. Meliyev and B. Mavlanov from Kalibadam (Tajikistan), M. Rahimov from Gurumsay (Uzbekistan) and I. Kamilov from Rishtan (Uzbekistan). The other part of the collection is rather modest and consists of brown, green and yellowish ceramics, which has engraved decoration made of graphite originating from regions of Samarkand, Bukhara and Tashkent. That group is dominated by massive lagan plates from the workshops of Z. Muzafarow from Shahrisabz (Uzbekistan), M. Ablakulov from Urgut (Uzbekistan) and B. Khalilov from Denan (Uzbekistan).



Il. 1. Płaska misa *badiya*, Uzbekistan, Chanki, 2 poł. XX w.; autor: R. Matczanow, śr. 30 cm, wys. 9 cm; MAiP 12750, fot. E. Helbert



Il. 2. Talerz *lagan*, Uzbekistan, Gurumsaraj, 2 poł. XX.; autor: Ch. Satimow, śr. 30,5 cm, wys. 5 cm; MAiP 9296, fot. E. Helbert



Il 3. Naczynie *mojszujak*, Uzbekistan, Risztan, 2 poł. XX.; autor: I. Kamilow, śr. 18 cm, wys. 14,2 cm; MAiP 12641, fot. E. Helbert



Il. 4. Czarka *kosacza*, Tadżykistan, Czorku, 2 poł. XX w.; autor: S. Sochibow, śr. 10 cm, wys. 5,5 cm; MAiP 9348, fot. E. Helbert



Il. 5. Umywalka *dastszu*, Tadżykistan, Kanibadam, 2 poł. XX w.; autor: B. Mawlanow, śr. 25 cm, wys. 13,3 cm; MAiP 12743, fot. E. Helbert



Il. 6. Dzbán *oftoba*, Tadżykistan, Kiszla Usto-Szams, 2 poł. XX w., autor: Ch. Latipowa, wys. 23,4 cm, szer. 19 cm, sr. 12 cm; MAiP 12620, fot. E. Helbert



Il. 7. Świstawka *chushtak*, Tadżykistan, Ura-Tiube, 2 poł. XX w.; autor: G. Chaliłow, wys. 24 cm, dł. 17 cm, szer.12 cm; MAiP 9380, fot. E. Helbert



Il. 8. Świstawka *chusztak*, Uzbekistan, Uba, l.60-te XX w.; autor: Ch. Rachimowa; wys. 20,5 cm, dł. 13,5 cm, szer. 7cm; MAiP 10056, fot. E. Herbert