

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ÚSTAV ETNOLOGIE**

**HISTORICKÉ VĚDY – ETNOLOGIE**

**TEREZA HEJZLAROVÁ**

**UMĚLECKÉ ŘEMESLO STŘEDNÍ ASIE  
NA PŘÍKLADU SBÍRKY NÁPRSTKOVA MUZEA**

**ARTS AND CRAFTS OF CENTRAL ASIA  
ON THE EXAMPLE OF THE NÁPRSTEK'S MUSEUM  
COLLECTION**

**DIZERTAČNÍ PRÁCE**

**VEDOUCÍ PRÁCE – PHDR. JAN PARGAČ, CSc.**

**2014**

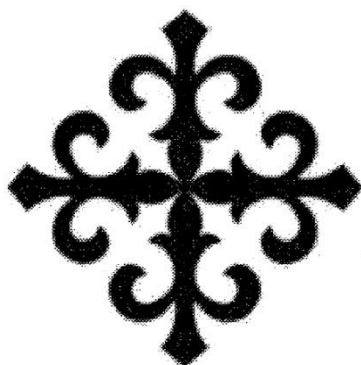
PROHLAŠUJI, ŽE JSEM DIZERTAČNÍ PRÁCI NAPSALA SAMOSTATNĚ S VYUŽITÍM POUZE UVEDENÝCH A ŘÁDNĚ CITOVANÝCH PRAMENŮ A LITERATURY A ŽE PRÁCE NEBYLA VYUŽITA V RÁMCI JINÉHO VYSOKOŠKOLSKÉHO STUDIA ČI K ZÍSKÁNÍ JINÉHO NEBO STEJNÉHO TITULU.

V PRAZE DNE

TEREZA HEJZLAROVÁ

Na tomto místě bych ráda poděkovala mému školiteli PhDr. Janu Pargačovi, CSc. za vynikající odborné vedení mé dizertační práce, cenné rady a v neposlední řadě za ochotu a čas, který mi věnoval.

Poděkování patří rovněž PhDr. Dagmar Pospíšilové, CSc., která mě naučila profesionální muzejní práci a také PhDr. Zdence Klimtové, jejíž odborné rady přispěly ke zkvalitnění předkládané práce.



## **OBSAH**

<b>1. ÚVOD</b>	1
1. 1. <i>Metodologie</i>	2
1. 2. <i>Témata a struktura</i>	4
1. 3. <i>Zhodnocení literatury a pramenů</i>	6
<b>2. ORGANIZACE ŘEMESLA</b>	9
2. 1. <i>Cechy – struktura a pravidla</i>	11
2. 2. <i>Klasifikace řemeslnických dílen</i>	14
2. 3. <i>Řemeslnické obřady a kultury</i>	21
<b>3. TKANINY</b>	28
3. 1. <i>Klasifikace tkanin</i>	30
3. 2. <i>Materiál a nástroje</i>	33
3. 3. <i>Technologický postup</i>	34
3. 4. <i>Vzory a barevnost</i>	38
<b>4. VÝŠIVKA</b>	46
4. 1. <i>Klasifikace výšivek</i>	47
4. 2. <i>Materiál a nástroje</i>	49
4. 3. <i>Technologický postup a druhy stehů</i>	51
4. 4. <i>Ornament a kompozice</i>	54
4. 5. <i>Barevnost</i>	60
4. 6. <b>ZLATÁ VÝŠIVKA</b>	62
4. 7. <i>Materiál a nástroje</i>	64
4. 8. <i>Technologický postup a druhy stehů</i>	65
4. 9. <i>Ornament a kompozice</i>	68
<b>5. KOBERCE</b>	76
5. 1. <i>Klasifikace koberců</i>	78
5. 2. <i>Materiál a nástroje</i>	80
5. 3. <i>Technologický postup a druhy uzlů</i>	81
5. 4. <i>Ornament a kompozice</i>	85
5. 5. <i>Barevnost</i>	89
<b>6. ŠPERK</b>	98
6. 1. <i>Klasifikace šperků</i>	101
6. 2. <i>Materiál a nástroje</i>	112



6. 3. <i>Technologický postup</i>	114
6. 4. <i>Ornament a kompozice</i>	116
<b>7. KERAMIKA</b>	123
7. 1. <i>Klasifikace keramiky</i>	123
7. 2. <i>Materiál a nástroje</i>	124
7. 3. <i>Technologický postup</i>	126
7. 4. <i>Ornament a kompozice</i>	126
7. 5. <i>Barevnost</i>	127
<b>8. SBÍRKA STŘEDNÍ ASIE Z FONDU NÁPRSTKOVA MUZEA</b>	132
8. 1. <i>Původ sbírky</i>	134
8. 2. <i>Klasifikace sbírkových předmětů</i>	144
8. 2. 1. <i>Tkaniny</i>	144
8. 2. 1. 1. <i>Oděv</i>	144
8. 2. 2. <i>Výšivka</i>	151
8. 2. 2. 1. <i>Zlatá výšivka</i>	151
8. 2. 3. <i>Koberce</i>	152
8. 2. 4. <i>Keramika</i>	152
8. 2. 5. <i>Šperk</i>	153
8. 2. 6. <i>Kovové nádoby</i>	154
8. 2. 7. <i>Hudební nástroje</i>	158
8. 2. 8. <i>Předměty denní potřeby</i>	161
8. 3. <i>Inventář sbírky</i>	164
<b>9. ZÁVĚR</b>	194
<b>RESUMÉ</b>	199
<b>LITERATURA A PRAMENY</b>	201

## 1. ÚVOD

Oblast Střední Asie, která je v současném politicko-geografickém významu chápána jako území pěti postsovětských států – Uzbekistánu, Tádžikistánu, Kyrgyzstánu, Turkmenistánu a částečně Kazachstánu,<sup>1</sup> prošla velmi pestrým historickým vývojem, během něhož vstřebávala impulzy různých kulturních vlivů a vytvořila si tak podmínky pro vznik specifického výtvarného projevu. Umělecký vývoj oblasti si do určité míry udržuje kontinuitu z minulých dob až do současnosti, jež je patrná v tradičních uměleckořemeslných odvětvích. Mezi nejvýznamnější bezpochyby patří textilní tvorba zahrnující mimo jiné výrobu koberců, plstí, tkanin a výšivek, umělecké zpracování kovu prezentující se především tvorbou šperků a v neposlední řadě také výroba keramiky.

Pro území Střední Asie bylo typické soužití dvou lokálních kultur, odlišujících se způsobem života. V úrodných oázách žilo usedlé obyvatelstvo věnující se převážně zemědělství, kdežto rozsáhlé stepi, pouště a polopouště obývali kočovní pastevci, kteří chovali obrovská stáda zvířat, především koní a ovcí. Mezi kočovným obyvatelstvem probíhal od konce 19. století, kdy v oblasti sílil vliv Ruska, nucený a poměrně intenzivní proces sedentarizace. I přes tyto velké změny se zde polokočovní způsob života uchoval. K etnikům, která vedla kočovný či polokočovní život, patřili Kyrgyzové, Kazaši, větší část Turkmenů a Karakalpaků a horší Tádžikové. Z Uzbeků jsou to polokočovní kmeny (např. Lakai, Kungrat), pocházející z potomků středověkých kmenů z oblasti Dašt-i Kipčak (Kypčacká step).

Za jednu z nejvýznamnějších etap z hlediska ještě kvalitní uměleckořemeslné produkce po stránce materiálu i zpracování lze považovat období od druhé poloviny 19. do počátku 20. století, z něhož máme k dispozici mnoho dokladů. Mezi významné doklady patří záznamy cestovatelů a především etnografů, kteří ve Střední Asii prováděli četné terénní výzkumy. Velmi cenným zdrojem pro studium uměleckořemeslné produkce z období od druhé poloviny 19. do počátku 20. století jsou také předměty uchovávané v muzejních sbírkách. Právě doklady z tohoto období se staly základem pro revitalizaci tradičních uměleckých řemesel, kterou nastartovalo vyhlášení nezávislosti na Sovětském svazu v roce 1991, kdy se středoasijské státy v rámci národního sebeuvědomění a hledání nové identity začaly navracet ke kulturním odkazům a tradičním hodnotám.

Dizertační práce se věnuje uvedeným odvětvím uměleckého řemesla na příkladu sbírky Střední Asie Náprstkova muzea, která doposud nebyla odborně zpracována, a která představuje hlavní předmět výzkumu. Z časového hlediska se větší pozornost zaměřuje na

---

<sup>1</sup> V místním historiografickém pojetí se vždy hovořilo o dvou celcích – Střední Asii a Kazachstánu.

uměleckořemeslnou produkci v období od druhé poloviny 19. do počátku 20. století vzhledem k unikátnosti sbírkových předmětů (především v kontextu střední Evropy) pocházejících právě z tohoto období, ale i vzhledem k současné uměleckořemeslné tvorbě, která z tohoto období čerpá inspiraci v ornamentice či barevnosti, a rovněž uplatňuje tehdejší technologické postupy a materiály. Opomíjeno není ani nastínění situace uměleckořemeslné produkce za éry Sovětského svazu a v období po osamostatnění středoasijských republik v devadesátých letech 20. století. Jednotlivá témata také doplňují data získaná během vlastních terénních výzkumů v dílnách v Uzbekistánu a Turkmenistánu v letech 2011–2012.

Uměleckého řemesla Střední Asie nebylo dosud v našem prostředí předmětem soustavného studia a není zde rovněž komplexnější práce v českém jazyce. Dizertační práce tak představuje téma nepříliš známé a dosud nezpracované.

Součástí dizertační práce je CD-Rom obsahující fotografie všech předmětů ze sbírky Střední Asie Náprstkova muzea a filmové ukázky uměleckořemeslné tvorby, které jsem pořídila během terénních výzkumů v Uzbekistánu a Turkmenistánu.

Termíny ve středoasijských jazycích jsou v textu přepisovány foneticky z důvodu neexistence českého úzu pro jejich přepis.

## 1. 2. METODOLOGIE

Zpracování tématu vyžadovalo užití historických, etnologických a muzeologických metodologických postupů. Hlavní předmět výzkumu představovala sbírka Střední Asie z fondu Náprstkova muzea,<sup>2</sup> kterou jsem měla možnost v rozmezí pěti let zpracovávat a posléze také prezentovat formou výstavy<sup>3</sup> a monografie.<sup>4</sup> Sbírka z této oblasti stála v pozadí badatelského zájmu a nebyla dosud systematicky zpracována. Z důvodu absence odborníka na Střední Asii bylo množství sbírkových předmětů chybně nebo neúplně určeno. Mnohé předměty pocházející ze Střední Asie jsem našla také v jiných sbírkových celcích Náprstkova muzea. Cílem mého výzkumu bylo tuto opomíjenou sbírku odborně zpracovat a prezentovat, což předpokládalo velmi detailní studium uměleckého řemesla Střední Asie. Nejdříve bylo nutné identifikovat, o jaký předmět se jedná, následovalo určení materiálu, techniky a ornamentiky, což vedlo ke zjištění datace a geografické lokality. Díky velmi

---

<sup>2</sup> Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur v Praze.

<sup>3</sup> Výstava: *V srdci Hedvábné stezky: Umění a řemeslo Střední Asie* (2011 – Západočeské muzeum v Plzni, 2013 – Slováké muzeum v Uherském Hradišti, 2014 – Muzeum Českého ráje, Turnov).

<sup>4</sup> Hejzlarová, T. – Pospíšilová, D. *Czech Travellers and Collectors in Central Asia (from the collection of the Náprstek Museum)*. Prague: National Museum, 2012, 136 s.

podrobnému studiu ve všech jeho aspektech se větší část předmětů podařilo určit velmi přesně.

Při zpracování sbírky jsem si nejprve zajistila odpovídající a dostatečné teoretické zázemí, které poskytla zejména odborná literatura převážně v ruském jazyce. Studium literatury a z něho plynoucí náročná a dlouhodobá komparace získaných dat tak umožnily sbírku systematizovat, správně identifikovat a jednotlivé předměty odborně popsat. Tato fáze probíhala převážně v depozitářích, kde jsem měla možnost každý předmět podrobně prostudovat a zároveň jsem pracovala s odbornými kartami jednotlivých předmětů, které jsem revidovala a konfrontovala s inventárními knihami. K vyhledání konkrétního předmětu jsem používala databázi Náprstkova muzea a lokační karty.<sup>5</sup> Ke správnému určení jsem využívala rovněž přírůstkové knihy, ve kterých jsem zjišťovala především původce sbírky a data akvizic, které mnohdy napomáhaly mimo jiné k určení datace a lokality. Tyto údaje ale nebyly často relevantní, jelikož zapsaná lokalita nemusela korespondovat se skutečným původem předmětu. V těchto případech jsem uplatnila předchozí studium literatury a následné studium sbírkových předmětů v muzeích v Uzbekistánu a Turkmenistánu, které jsem absolvovala při terénních výzkumech. Celek nejstarších sbírkových předmětů Střední Asie z fondu Náprstkova muzea z období od druhé poloviny 19. do počátku 20. století a jejich původce jsem dohledávala a zpracovávala také pomocí archiválií uložených v knihovně Náprstkova muzea (např. Archiv Vojta Náprstek, Archiv Cestovatelé), dále pomocí tzv. Historických inventářů, vedených Josefou Náprstkovou a také Kartotéky dárců. Zjištěná data bylo nutné doplnit, případně opravit rovněž v databázi Náprstkova muzea. Díky zvolenému postupu se mi také podařilo identifikovat mnoho předmětů pocházejících z nejstarších akvizic, které byly původně označené jako nedohledané.

Důležitou součástí studia tématu byly terénní výzkumy v Uzbekistánu (září 2011, září 2012) a v Turkmenistánu (květen 2012)<sup>6</sup> v tradičních a proslulých řemeslných centrech. Výzkumy se zaměřovaly na sběr dat týkajících se především používaného materiálu, technologie zpracování, ornamentiky a také uplatnění uměleckého řemesla v každodenním životě. Některé kontakty na dílny či řemeslníky jsem získala ještě před samotnými cestami, například s pomocí Velvyslanectví České Republiky v Taškentu, nebo jsem si je vyhledala v literatuře či na internetu. Mnohdy jsem však pátrala až přímo v terénu. Při prvním terénním výzkumu

---

<sup>5</sup> Za pomoc při práci s předměty v depozitáři děkuji paní Jitce Tymichové, správce depozitáře a paní Boženě Klikové, dokumentační pracovnici.

<sup>6</sup> Terénní výzkumy byly realizované díky účelovému stipendiu FF UK (2011), vnitřnímu grantu FF UK (VG030/2012 – Turkmenké umělecké řemeslo) a grantu GA UK (521012/2012–2013) – Umění a řemeslo Střední Asie).

v Uzbekistánu jsem pobývala především ve Ferganské kotlině, kde jsem navštěvovala rodinné i státní textilní, keramické, kovotepecké a šperkařské dílny v Margilanu, Rištanu a Kokandu. Při druhém terénním výzkumu v Uzbekistánu jsem výzkum prováděla zejména v textilních a šperkařských dílnách v Nukusu (Karakalpakstán), Chívě, Buchaře, Samarkandu, Urgutu a Taškentu. V Turkmenistánu jsem se zaměřila především na kobercové a šperkařské dílny v Ašchabadu. Výzkum byl prováděn převážně metodou zúčastněného pozorování a neřízených rozhovorů. Vzhledem k tamní pohostinnosti a také nadšení z projeveného zájmu o tradiční řemeslo studentkou z Čech, byl výzkum neproblematický a bylo tak možné získat množství potřebných dat. Často jsem také pobývala v rodinách řemeslníků a účastnila se rodinných obřadů (např. svateb, narození dítěte), což rovněž významně přispělo k poznávání středoasijské kultury.

Terénní výzkumy byly nenahraditelné v poznání technologických postupů, nástrojů, materiálu a ornamentiky a výrazně napomohly k odbornému zpracování sbírky Střední Asie. Srovnávání teoretických znalostí s praktickými příklady se ukázaly jako velmi cenné, především z důvodu vyvarování se chybných interpretací dat získaných z literatury. Vzhledem k návratu k tradičním uměleckořemeslné tvorbě ve Střední Asii bylo možné sledovat tradiční postupy, ale také inovace a změny, ke kterým zde pochopitelně dochází. Při výzkumech byla pořízena také bohatá audiovizuální dokumentace, která tvoří nezbytnou součást dizertační práce. Podrobná analýza vybraných jevů z hlediska teoretického, muzeologického a empirického tak umožnila adekvátní a odborné zpracování sbírky Střední Asie z fondu Náprstkova muzea.

## **1. 2. TÉMATA A STRUKTURA**

Jádro dizertační práce tvoří sedm kapitol (bez úvodu a závěru). První kapitola představuje úvod do problematiky a z tohoto důvodu se obecně zabývá způsoby organizace řemesla ve Střední Asii. Následujících pět kapitol se věnuje konkrétním druhům uměleckého řemesla, které reflektují obsah sbírky Střední Asie z fondu Náprstkova muzea. To znamená, že se jednotlivé kapitoly zabývají takovým druhem uměleckého řemesla, jehož předměty jsou ve sbírce Náprstkova muzea buď početně nejvíce zastoupeny, nebo jsou podstatné z hlediska uměleckořemeslné tvorby Střední Asie a pro sbírku samotnou.

V úvodu kapitoly věnující se organizaci řemesla jsou z hlediska tohoto tématu analyzovány rozdíly mezi usudlými obyvateli a kočovníky a začínající změny v organizaci řemeslné produkce v období od druhé poloviny 19. století. Dále je zde stručně představena situace

v období sovětské vlády, následného osamostatnění středoasijských republik a současný stav. Následuje podkapitola věnovaná cechům, která se zabývá jejich strukturou a pravidly, fungováním cechovního systému, kategoriemi a sociální diferenciací řemeslníků, procesem vyučení se řemeslu a obchodního uplatnění výrobků. Druhá podkapitola se věnuje typům řemeslných dílen, které se odlišovaly skladbou a počtem řemeslníků. Zároveň mapuje výskyt řemeslných dílen na území Střední Asie, které jsou zaznamenány v odborné literatuře.

Každá z kapitol věnující se konkrétnímu druhu uměleckého řemesla je obdobně strukturovaná, ale zároveň vychází ze specifik daného materiálu. Jednotlivé kapitoly mají stručný úvod, který seznamuje se základními údaji o daném řemesle. V první podkapitole jsou představeny druhy výrobků, jejich forma a funkce. Následuje část věnovaná používaným materiálům a nástrojům, další podkapitolu tvoří popis technologického postupu. Poslední dva oddíly se zabývají ornamentikou, kompozicí a v relevantních případech barevností.

První z těchto kapitol se zabývá výrobou tkanin od spřádání, přes barvení, až po samotné tkaní. Představeny jsou zde používané materiály, nástroje a technologické postupy při výrobě vlněné, bavlněné a hedvábné příze, z níž se tkaly středoasijské textilie. Každá tkanina měla své zvláštnosti ve vzoru a barevnosti a byla používána pro konkrétní účely.

Další kapitola představuje umění výšivky. Zde je pozornost zaměřena zejména na vyšívané interiérové textilie rozšířené především v prostředí usedlých obyvatel (Uzbeci, Tádžikové), které plnily různé funkce. Kapitola se zabývá tkaninami, sloužícími jako podklad pro výšivku, druhy nití a stehů, motivy, kompozicemi a barevností. Sledovány jsou též rozdíly mezi výšivkou usedlých a kočovných obyvatel. Do této kapitoly je také zahrnuta obdobně strukturovaná podkapitola zabývající se tématem zlaté výšivky, která má ve Střední Asii velmi dlouhou tradici a vyznačuje se určitými specifiky.

Následuje kapitola zaměřená na výrobu koberců, která je spojena především s nomády. Mezi nejproslulejší patří turkmenské koberce, jimž je zde věnována největší pozornost vzhledem k jejich zastoupení ve sbírce Střední Asie Náprstkova muzea. Analyzovány jsou rovněž rozdíly kobercové produkce jednotlivých turkmenských kmenů. Představena je výroba koberců tkaných, vázaných a plstěných. Posledně jmenované jsou typické především pro Kazachy a Kyrgyzy. Nastíněna je také karakalpacká a uzbecká kobercová tvorba.

Umělecké zpracování kovu reprezentuje kapitola věnovaná středoasijským šperkům, které zde plnily nejen funkci estetickou, ale především magickou. Pozornost je zaměřena na druhy šperků, způsob nošení a jeho případným změnám. Představeny jsou rovněž tradiční technologie a materiály. Zohledněny jsou také rozdíly ve šperkařské tvorbě usedlých obyvatel

a nomádů. Větší pozornost je věnována uzbeckým, tádžickým a turkmenským šperkům vzhledem k jejich zastoupení ve sbírce Střední Asie Náprstkova muzea.

Blok kapitol věnujících se konkrétním druhům uměleckého řemesla uzavírá kapitola představující tradiční středoasijskou keramiku, která se produkovala zejména v prostředí usedlé kultury. Prezentovány jsou zde druhy keramických výrobků, které byly určeny pro konkrétní účely, dále materiál a tradiční nástroje. V technologickém postupu jsou zohledněny rozdíly při výrobě keramiky glazované a neglazované, pozornost je věnována také barevnosti, která měla svůj význam v rozlišení jednotlivých regionálních stylů.

Poslední kapitola zúročuje předchozí bádání a předkládá zpracování sbírky Střední Asie z fondu Náprstkova muzea. V úvodu jsou představeny základní údaje o sbírce, tzn. její početnost, obsah a geografická lokace předmětů. Následuje podkapitola seznamující s vývojem a původem sbírky, tzn. s konkrétními původci a daty akvizic. K tomuto účelu jsem vypracovala také akviziční tabulku, která přehledně mapuje původce, datum akvizice, způsob akvizice a sbírkový předmět prostřednictvím inventárního čísla. V další podkapitole je sbírka klasifikována do několika skupin s ohledem na obsah sbírky. První skupinu tvoří tkaniny a s nimi související oděv a oděvní součásti, druhou výšivka a zlatá výšivka, třetí koberce, čtvrtou šperk, pátou kovové nádoby, šestou keramika, sedmou hudební nástroje a osmou předměty denní potřeby. V každé skupině jsou představeny odpovídající sbírkové předměty, jejich zastoupení a význam. U skupin předmětů, jimž nebyla věnována detailní pozornost v předchozích kapitolách o jednotlivých druzích uměleckého řemesla, jsou předměty zasazeny do historického kontextu a jsou zde představeny podle stejné struktury (materiály, technologie, ornamentika). Text je zaměřený převážně na předměty, které se vyskytují ve sbírce, a je na ně odkazováno prostřednictvím inventárních čísel. Kapitulu uzavírá inventář sbírky, který tak představuje cíl mé badatelské práce. Inventář prezentuje všechny předměty rozdělené podle výše uvedené klasifikace. Každý předmět je opatřen popiskou v češtině a angličtině uvádějící inventární číslo, název předmětu, geografickou lokaci, dataci, materiál, techniku, případně ornamentiku a rozměry. Fotografie všech sbírkových předmětů jsou prezentovány na přiloženém CD-Romu. Součástí kapitoly je také pět grafů zpracovávající obsah sbírky z geografického, materiálového a akvizičního hlediska.

### **1. 3. ZHODNOCENÍ LITERATURY A PRAMENŮ**

Jak již bylo uvedeno, základní materiál ke studiu tématu uměleckého řemesla Střední Asie tvořila odborná literatura v ruském jazyce, která je dostupná v pražských knihovnách,

například v Národní knihovně, Městské knihovně, knihovně Etnologického ústavu AV ČR, knihovně Náprstkova muzea, Ústavu etnologie FF UK a knihovně Umělecko-průmyslového muzea. Některé zásadní a u nás nedostupné publikace jsem si opatřila při terénních výzkumech ve Střední Asii.

Tehdejší sovětské badatelé, především etnografové, kteří prováděli četné terénní výzkumy, věnovali tématu uměleckého řemesla Střední Asie poměrně velkou pozornost. Vznikalo množství dílčích studií na jednotlivá témata, ale též obsáhlé monografie věnující se užitému umění konkrétních středoasijských států či národů, buď v obecné rovině (např. Иванов, С. В. – Антипина, К. И. *Народное декоративно-прикладное искусство киргизов*. Москва, 1986, Писарчик, А. К. *Народное прикладное искусство таджиков*, Душанбе, 1987, Фахретдинова, Д. А. *Декоративно-прикладное искусство Узбекистана*. Ташкент, 1972), nebo se zabývaly konkrétními druhy uměleckého řemesla (např. Гончарова, П. А. *Вухоро зардўзлык санъати. Золотошвейное искусство Бухары*. Ташкент, 1986, Махкамова, С. *Узбекские абровые ткани*. Ташкент, 1963, Мошкова, В. Г. *Ковры народов Средней Азии конца XIX начала XX века*. Ташкент, 1970, Сухарева, О. А. *Сузани – среднеазиатская декоративная вышивка*. Москва, 2006, Сычева, Н. С. *Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX – XX веков*. Москва, 1984). Zvláště v tomto typu monografií jsou prezentovány sbírkové předměty ze středoasijských a ruských muzeí pocházející zejména z období od druhé poloviny 19. do počátku 20. století, které tvořily významný komparační materiál při zpracování sbírky Střední Asie z fondu Náprstkova muzea.

Důležitý zdroj představovaly také odborné články především z periodika *Советская этнография*, které se věnují dílčím tématům v podrobnější rovině. Z elektronických zdrojů jsem čerpala zejména z periodika *San'at* (Umění) založený uzbeckou Akademií umění v roce 1997, a které je v současnosti v Uzbekistánu hlavním polem pro prezentaci výzkumu v oblasti uměleckého řemesla. Zájem o umění a řemeslo Střední Asie nezaostává ani v západním světě. Původní výzkumy jsou publikované zejména v časopise *Hali* (Londýn), který je věnovaný orientálnímu umění.

Převážná část literatury k tématu dizertační práce pochází převážně z období před osamostatněním středoasijských republik, tzn. ze sovětské éry. V takových publikacích je sice nutné oprostit se od ideologických pasáží, a některá data přehodnotit, ale přesto se jedná o přínosné a vysoce odborné práce. Nové publikace ve Střední Asii sice vznikají, ale již je k nim obtížnější přístup. Některé z nich jsou velmi kvalitní, jako například práce Akbara



Chakimova a Elmiry Gjul<sup>7</sup> – *Boysun. Atlas of artistic crafts* (Tashkent, 2006), která prezentuje současný terénní výzkum užitého umění v oblasti Bajsunu v Uzbekistánu, navíc autoři jsou významnými odborníky působící v Institutu umění Akademie věd Uzbekistánu. Nové publikace týkající se daného tématu většinou vznikají díky projektům podporovaným mezinárodními organizacemi, jako je například UNESCO. Výsledkem takových projektů je také publikace dostupná v elektronické podobě na internetu – Ибраимова, Ж.; Кутуева, Г. Каталог: Искусство восточного Памира. *Yak House: Проект «Сохранение традиционного ремесла из шерсти яка на Восточном Памире»*, 2011.<sup>8</sup> Problematické (vzhledem k politické situaci) se však jeví nové publikace vznikající v Turkmenistánu, které sice prezentují například své bohaté muzejní sbírky, ale chybí jakýkoli odborný text. Většinou v takových pracích nalezneme pouze předmluvu turkmenského prezidenta, kde je opěvována krása turkmenského uměleckého řemesla a zručnost turkmenského lidu. To je i případ publikace: Храмов, В. (отв. ред.) *Türkmen zergärçilik sungaty halkymyzyň kalbynyň aýnasydyr. Туркменское ювелирное искусство*. Ашхабад, 2003.

V západní literatuře na dané téma byly přínosné především publikace prezentující sbírkové předměty z evropských muzeí, například Kalter, J. *The arts and crafts of Turkestan*. London, 1984, nebo Harvey, J. *Traditional Textiles of Central Asia*. London, 1996. V odborném textu však autoři zřetelně čerpali ze starších prací ruských či sovětských badatelů.

Pro zpracování sbírky z hlediska muzeologického bylo nutné seznámit se s literaturou věnující se sbírkám Náprstkova muzea, například: Kottner, J. L. *Průvodce sbírkami Náprstkova českého průmyslového musea v Praze*. Praha, 1898, nebo Müller, J. Přehled etnologických sbírek Náprstkova musea všeobecného národopisu v Praze. *Časopis Národního muzea*. Praha, 1940, roč. 114, č. 1, s. 118–124. Velmi přínosná byla též publikace českého geografa a cestovatele Emanuela Faita: *Středoasijské národové zvláště v území ruském*. Praha, 1910, který podnikl do Střední Asie dvě cesty a jehož sbírka darovaná Náprstkovu muzeu je jedna z nejvýznamnějších. Důležitým a cenným pramenem byla osobní korespondence českých cestovatelů ve Střední Asii s Vojtou Náprstkem pocházející z konce 19. století. Především se jedná o dopis Františka Hanka, vojenského kapelníka carské armády, který barvitě popisuje dobové reálie Bucharského emirátu.

---

<sup>7</sup> S Elmirou Gjul jsem se měla možnost osobně setkat při terénním výzkumu v Uzbekistánu a konzultovala jsem s ní některé otázky týkající se tématu mé dizertační práce.

<sup>8</sup> Dostupný na: <[http://www.bactria.net/doc/the\\_eastern\\_pamir\\_art\\_catalogue-ru.pdf](http://www.bactria.net/doc/the_eastern_pamir_art_catalogue-ru.pdf)>.

## 2. ORGANIZACE ŘEMESLA

Rozdílný způsob života kočovných a usedlých obyvatel Střední Asie se projevoval také v organizaci řemesla. Ve městech se řemeslníci jednotlivých specializací sdružovali do cechů, které měly svou vlastní administrativu, obřady a cechovní pravidla. Zde se obvykle určité řemeslo dále dělilo na několik odvětví vyžadujících odborníky různých profesí. Řemeslníci pracovali za finanční odměnu ve specializovaných dílnách, jejichž produkce měla odbyt především na městských bazarech, kde se prodávala. Členem městského cechu mohl být výhradně muž, i když v některých mužských řemeslných oborech pracovaly jako pomocné síly ženy. Existovala však také výhradně ženská řemesla, ve kterých fungovala obdobná struktura, pravidla i obřady, jaké nalezneme v mužských ceších. Příkladem může být ženské hrnčířství v horských oblastech jižního Tádžikistánu. Hrnčířky zde pracovaly především pro potřeby své rodiny a příbuzných, ale také v cizích domácnostech, kde za svou práci dostávaly odměnu v naturáliích (obilí, luštěniny, vejce). Výjimečně se jejich výrobky prodávaly za peníze na bazaru, kde je nabízeli muži.<sup>9</sup> Mezi ryze ženská řemesla patřilo zpracování bavlny a výšivka barevnou přízí. Zhotovování velkých dekorativních výšivek se v městském prostředí začalo přibližně v devadesátých letech 19. století svěřovat profesionálkám, které již pracovaly za finanční odměnu.<sup>10</sup> Ženy se zabývaly rovněž výrobou koberců, která je tradičně spojována s nomády, zejména s Turkmény.

U nomádů bylo řemeslo úzce spjato s kočovným či polokočovným způsobem života, jenž neumožňoval existenci cechovní organizace. Řemeslo se zde předávalo z otce na syna nebo z matky na dceru. Pro kočovného řemeslníka bylo charakteristické zvládnutí všech výrobních postupů v rámci jednoho druhu řemesla. Řemeslník pracující s kovem dokonce ovládal jak práce šperkařské, tak kovářské, většinou se však specializoval pouze na jeden obor.<sup>11</sup> Kočovníci pracovali na zakázku obvykle ve své jurtě a odměnu dostávali v naturáliích. Například za výrobu sedla obdržel kazašský řemeslník v Kokčetau berana, za dřevěnou postel zdobenou řezbou a malbou dostal kobyly s hříbětem.<sup>12</sup> Ve druhé polovině 19. století se část výrobků z kazašských aulů občas dostávala i na městské trhy. Výroba pro trh se rozvíjela především v těch aulech, které sídlily v blízkosti měst a bazarů. Nákupem kazašských řemeslných výrobků se zabývali hlavně ruští a tatarští kupci, kteří vykupovali produkci

---

<sup>9</sup> Пещерева 1959: 116–117.

<sup>10</sup> Сухарева 2006: 41.

<sup>11</sup> Сулайманов 1980: 93.

<sup>12</sup> Масанов 1958: 32.

z vlny, drahých kovů a kůže. Větší počet výrobků z vlny (plsti, koberce, oděvy) z kazašských aulů se ve druhé polovině 19. století dostával na prodej na trhy v Turgaji.<sup>13</sup>

Nomádké obyvatelstvo v uměleckořemeslné produkci využívalo vše, co jim poskytovala chovaná zvířata, to znamená především vlnu a kůži. Ovčí vlna sloužila k výrobě plsti a zvláště koberců, jež byla záležitostí žen, kdežto muži se obvykle postarali o výrobu potřebných nástrojů. Do poloviny 19. století byla výroba koberců určena pouze pro vlastní potřebu a jen malá část se prodávala nebo měnila za jiné produkty. Některé rodiny začaly postupně pracovat také na zakázku kupců a představitelů aristokracie.<sup>14</sup> Na konci 19. století se například v Džapalaku v oblasti Oše zabývalo organizací výroby koberců již sedmnáct kyrgyzských bajů.<sup>15</sup>

Změnu v organizaci výroby koberců lze zaznamenat už v sedmdesátých letech 19. století, kdy se turkmenské koberce začaly objevovat na mezinárodních výstavách. Propagace koberců za hranicemi Střední Asie a vydání knih N. E. Simakova (1883) a A. A. Bogoljubova (1908, 1909)<sup>16</sup> vedlo ke zvýšení poptávky a prodeje. Změnily se také životní podmínky původně kočovných obyvatel, kteří byli vlivem ruské kolonizace nuceni k sedentarizaci. Výroba koberců se tak z domácího prostředí přesunula do speciálně zřízených center.<sup>17</sup>

Na počátku 20. století se již výrazně prosazovala tovární produkce. Změna ideologických priorit, přechod k novému způsobu života a industrializace hospodářství měla pochopitelně vliv také na kvalitu ruční řemeslné produkce, která se začala rapidně snižovat. Zakládání artělů ve dvacátých a třicátých letech 20. století vedlo ke standardizaci výrobků, zlevnění a nárůstu produkce. Z tohoto důvodu mnohdy docházelo k zániku některých unikátních odvětví uměleckých řemesel. Na počátku padesátých let jich také mnoho přešlo do kompetence Ministerstva průmyslu. Řemeslníci byli nuceni pracovat v závodech či továrnách, kde byla podoba výrobků předepsána. Této standardizaci a unifikaci podlely i technologické postupy. Například na keramice se uplatňovala pouze olovnatá glazura, čímž prakticky vymizela tradiční modrobílá keramika typická pro Rištan a Chórezm.<sup>18</sup> Na konci sedmdesátých let 20. století se mezi odborníky objevily snahy o změnu situace. V Uzbekistánu bylo v této souvislosti založeno sdružení národních mistrů „Usto“, které se snažilo zachránit mizející tradiční řemeslnou produkci. Toto úsilí se však rozvíjelo velmi pozvolna a záviselo spíše na

---

<sup>13</sup> Ibidem: 33–34.

<sup>14</sup> Мошкова 1970: 18.

<sup>15</sup> Иванов; Антипина 1986: 60. Baj – příslušník bohaté společenské vrstvy. Bajové se vyskytovali jak mezi řadovými kočovníky, tak mezi sultány a beji.

<sup>16</sup> Симаков, Н. Е. *Искусство Средней Азии*. СПб., 1883, Боголюбов, А. А. *Ковровые изделия Средней Азии*, вып. I, II. СПб., 1908–1909.

<sup>17</sup> Мошкова 1970: 19.

<sup>18</sup> Хакимов 2007: 10.

entuziasmu jednotlivců. K zásadním změnám v tomto ohledu došlo až po vyhlášení nezávislosti středoasijských republik na Sovětském svazu v roce 1991. Od devadesátých let 20. století lze zaznamenat výraznou vládní podporu tradičních uměleckých řemesel, která se projevuje například zakládáním státních řemeslnických dílen, kde je možné jednotlivé výrobky nejen zakoupit, ale také vidět jejich ruční výrobu. Patrná je i snaha o propagaci uměleckořemeslné produkce za hranicemi Střední Asie.

## 2. 1. CECHY – STRUKTURA A PRAVIDLA

Na většině území Střední Asie se cech označoval termínem *kasaba*, který podle některých badatelů pochází z arabštiny.<sup>19</sup> Výjimku v tomto ohledu tvořil Chórezm, kde se cech nazýval *ulpagar*.<sup>20</sup> Kumulace manufakturní výroby začala narušovat původní cechovní systém a způsobovala nemalé změny. Středoasijské cechy byly na konci 19. a počátku 20. století obvykle založeny na trojčlenné struktuře, kterou tvořil *ustokor* – mistr, majitel řemeslné dílny, *chalfa* (*chalifa*, *chalpa*, *chalapa*) – nájemný mistr a *šogird* (*šagirt*) – učedník.<sup>21</sup> Na přelomu 19. a 20. století se v Chodžentu, Buchaře a Ferganě objevila nová postava – *nimkor* – tovaryš. *Nimkor* dostával od majitele dílny polovinu platu *chalfy*. Na rozdíl od statusu tovaryšů v ceších západní Evropy se tovaryš v tomto smyslu ve struktuře cechů Střední Asie do té doby neobjevoval.<sup>22</sup> V osmdesátých a devadesátých letech 19. století se malé rodinné dílny, které fungovaly na principu mistra (otec) a učedníků (synové), začínají pomalu vytrácet a mění se na velké dílny s majitelem a nájemnými řemeslníky.<sup>23</sup> Mistři z rodinných dílen se obvykle nechávali najímat *ustokory* do velkých dílen, kde získávali postavení *chalfy*. Většina *ustokorů* byla v daném období již jen majiteli dílny, neúčastnili se výrobního procesu a často ani dané řemeslo neovládali. *Ustokor* se zabýval hlavně obstaráváním potřebných surovin a obchodem s hotovým zbožím na bazarech a v karavanserájích, kde obvykle také vlastnil své vyhrazené místo k prodeji.<sup>24</sup> Produkce dílny tak byla založena především na práci *chalfy*. Obvykle byl najímán na dobu od šesti měsíců do tří let; někteří nájemní mistři po této lhůtě odcházeli, jiní zůstávali déle nebo nastálo. *Chalfa* mohl od *ustokora* jako podporu do začátku získat půjčku (*bunaka*), kterou však musel v případě odchodu do jiné dílny vrátit. Na pravidelnou mzdu

<sup>19</sup> Пещерева 1959: 311. Z arabského kořene znamenajícího „získávat“.

<sup>20</sup> Z arabského *ulfat* – „přátelství“, „náklonnost“ a perského suffixu *gar* označujícího druh zaměstnání. In: Джаббаров 1971: 123.

<sup>21</sup> Гурсунов 1972: 111.

<sup>22</sup> Ibidem: 115.

<sup>23</sup> Гурсунов 1974: 122.

<sup>24</sup> Ibidem: 135.

(*simikor*) půjčka vliv neměla. V sedmdesátých letech 19. století se výše půjčky pohybovala od čtyř do čtyřiceti rublů, na počátku 20. století to už bylo čtyřicet až dvě stě rublů.<sup>25</sup> Kromě vratné půjčky *bunaka* existovala v Chodžentu také nevratná půjčka *odamigi*, jejímž smyslem bylo podnítit zájem *chalfy* o práci. V Buchaře se *odamigi* (*odamgari*) musela vracet v případě, pokud *chalfa* odešel dříve, než bylo původně dohodnuto.<sup>26</sup>

Duchovním vůdcem každého cechu byl stařešina *aksakoli kasaba*. K jeho úkolům patřilo řešení sporů, zajišťování zakázek, zprostředkování půjček a vedení obřadů v rámci cechu – především vysvěcení učedníka v mistra (*kamar basta*). Bez účasti *aksakola* se neobešly ani rodinné události členů cechu – svatby, narození dítěte, pohřby, koupě domu a podobně. Stařešina byl také ochráncem a propagátorem cechovního kultu a několikrát za rok navštěvoval mistry jednotlivých dílen, aby jim předčítal verše z koránu. V obchodních centrech působil také pomocník *aksakola* – správce bazaru *bozor aksakol*, který dohlížel na korektnost prodeje a koupě, na kvalitu zboží a účastnil se transakce mezi prodávajícími a kupujícími. *Bozor aksakol* měl v karavanserájích své vymezené místo nazývané *aksakolchona*. Dalším pomocníkem stařešiny byl *pojakor*, který dohlížel na plnění nařízení ustanovených na cechovních shromážděních. *Aksakol* i jeho pomocníci byli do svých funkcí voleni. Funkce nebyla časově omezena a *aksakol* v ní mohl setrvat i více než deset let. Pokud však neplnil své povinnosti či protěžoval některou skupinu řemeslníků, byl s okamžitou platností odvolán. Do funkce stařešiny cechu byli vybíráni lidé s velkou autoritou, většinou majitelé dílen, kteří měli organizační schopnosti a mistrně ovládali své řemeslo. Volby nového stařešiny (*aksakol sajlov*) a jeho pomocníků se konaly za účasti všech členů cechu, proto byly obvyklým místem pro tento akt karavanseráje, kde se mohlo shromáždit větší množství lidí. Volby vedl některý z vážených členů cechu, který zúčastněné seznámil s důvodem odchodu původního stařešiny, jenž byl většinou způsoben stářím nebo nemocí. S odstupujícími stařešinou se pak všichni členové cechu rozloučili modlitbou. Účastníci měli na výběr z několika navržených kandidátů. Po zvolení nového *aksakola* následovala hostina a modlitby k patronu řemesla. Stejným způsobem probíhaly volby i do ostatních funkcí.

V Chórezmu do volené cechovní administrativy patřily dvě postavy – vedoucí představitel *kalantar*<sup>27</sup> a jeho pomocník *pejkal*, který byl volen z chudých řemeslníků. *Pejkal* se nevyskytoval v některých menších ceších nebo v ceších fungujících v malých městech. Do

---

<sup>25</sup> Ibidem: 126.

<sup>26</sup> Гурсунов 1972: 117.

<sup>27</sup> Slovo *kalantar* je perského původu a znamená „velký“ nebo „starší“. V perštině se používá pro označení starosty.

tamní cechovní struktury patřil ještě *bova*, který kontroloval bazary.<sup>28</sup> V některých oblastech, například ve Ferganě, Samarkandu, Karatagu a Buchaře, byl vůdcem určitých řemeslných cechů stařešina nazývaný *bobo* (děd, stařec) a teprve po něm následoval *aksakol*. *Bobo* měl na starosti především otázky nábožensko-etického charakteru a *aksakol* se v tom případě zabýval hlavně obchodem na bazarech, kde kontroloval ceny zboží.<sup>29</sup>

Každý cech měl také svá psaná pravidla či stanovy – *risola*, která u sebe uchovával jeho mistr nebo stařešina. Pokud by se *risola* nedodržovala, rozhněval by se patron řemesla (*pir*), což by mělo pro dílnu velmi neblahé následky. V *risola* kovářů z roku 1879 se například uvádí:

*Nástroje musí být uloženy na svých místech.*

*Nesedět na kovadině.*

*Nemluvit špatně o nástrojích.*

*Pokud přijde zákazník, být k němu laskavý.*

*Hlídat, aby byly zbytky materiálu uklizené.*

*Nevstupovat do dílny bez umytí.*

*Neklást nástroje do špinavé vody.*

*Neprodávat výrobky bez závěrečné úpravy.*

*Nehádat se v dílně.*<sup>30</sup>

Všichni členové cechu také museli vyrábět díla stanovené kvality. Například pro každý druh tkaniny byla stanovena šíře a dostava osnovy. Menší, ale i větší počet osnovních nití či odchylka od určené šíře se pokládaly za vážné porušení cechovních pravidel. Řemeslník byl povinen vyrábět zboží podle obchodního řádu svého cechu a prodávat ho za určené ceny. Pokud se řemeslník prohřešil proti pravidlům poprvé, dostal od stařešiny důtku. Jestliže se z prvního pokárání nepoučil a opět nedbal na cechovní řád, byla mu dílna uzavřena a řemeslo již nemohl provozovat.<sup>31</sup>

Důležitou součástí propagace cechovních pravidel a kultů byla cechovní shromáždění (*andžumani kasaba*),<sup>32</sup> na kterých se jako forma ponaučení předčítaly úryvky z cechovních legend. Řešily se zde otázky spojené s cechovní etikou – sdělovaly se přestupky proti pravidlům a následné formy trestu. Na *andžumani kasaba* se probíraly rovněž některé ekonomické otázky, například cena zboží, problémy s růstem cen surovin a podobně. Cechovní shromáždění se pořádala dvakrát až třikrát ročně většinou v letních měsících a byla

<sup>28</sup> Джаббаров 1971: 126, 128.

<sup>29</sup> Гончарова 1986: 10, Пещерева 1959: 316.

<sup>30</sup> Гаврилов 1912: 45.

<sup>31</sup> Гурсунов 1972: 114.

<sup>32</sup> V Chórezmu se tato shromáždění nazývala *piravi* (*pir* – patron, *rav* – duše).

spojená se společnou hostinou. Členové cechu se také podíleli na přípravě obřadních hostin na počest patrona řemesla *arvochi pir*, v době svátků a na volbách cechovní administrativy. Všichni členové cechu se rovněž společně účastnili rodinných obřadů svých spolupracovníků a v řemeslné výrobě si navzájem pomáhali. Kromě toho se obyvatelé určité městské čtvrti v zimních měsících sdružovali do nevelkých skupin podle věku a každý týden pořádali společnou hostinu (*zapchuri*), jejíž účastníci byli obvykle členy jednoho konkrétního cechu.

Na počátku 20. století se v Chodžentu a okolních vesnicích v rámci jednoho textilního cechu vydělovali řemeslníci určitých specializací, například barvíři, specialisté na navinutí osnovy, tkalci a další. V Buchaře se naopak textilní řemeslníci sdružovali do několika samostatných korporací, které mohly mít vlastní cechovní administrativu.<sup>33</sup>

Vnitřní pravidla středoasijských cechů byla na konci 19. a počátku 20. století zaměřena na zachování formální rovnoprávnosti členů, eliminaci konkurence, zachování cechovního monopolu a na odbyt zboží. Proto se pro všechny cechy stanovily jednotné ceny a zavedla se pravidla zabraňující nepovoláným osobám praktikovat určité řemeslo.

## 2. 2. KLASIFIKACE ŘEMESLNICKÝCH DÍLEN

Řemeslnické dílny se ve Střední Asii nazývaly obvykle *dukon*<sup>34</sup> nebo *dukonchona* (především v Buchaře, Samarkandu, Chodžentu). Jednotlivé dílny se specializovaly buď na výrobu určitého druhu výrobku z konkrétního materiálu (například bavlněné tkaniny, výrobky z bronzu), nebo na jednotlivé činnosti (například skaní, barvení, lití). Produkce městských dílen směřovala především do rukou obchodníků, kteří ji vykupovali a dále prodávali. Ve vesnicích byly řemeslné výrobky většinou určeny přímo pro zákazníka, nebo si je řemeslníci sami prodávali na bazarech. Obchodníci, pocházející většinou z řad majetných *ustokorů*, vykupovali hotové výrobky, polotovary i materiál, které prodávali ve svých obchodech. Obchodník získával řemeslnou produkci především od samostatných řemeslníků nebo od majitelů menších dílen, jimž půjčoval peníze i materiál. Řemeslníci pak byli povinni u tohoto obchodníka nakupovat potřebné suroviny pro svou práci a své výrobky prodávat pouze jemu.<sup>35</sup>

V období od konce 19. do počátku 20. století lze řemeslnické dílny rozdělit podle jejich sociální struktury a počtu řemeslníků na tři základní typy. První typ představovala malá

---

<sup>33</sup>Ibidem: 116.

<sup>34</sup>Slovem *dukon* se označoval také tkalcovský stav a obchodní stánek.

<sup>35</sup>Турсунов 1974: 136–137.

rodinná dílna, charakteristická už pro středoasijský středověk. Mistrem i majitelem v jedné osobě byl obvykle otec rodiny, který učil řemeslu své syny.<sup>36</sup> Ve druhé polovině 19. století se počet rodinných dílen začal postupně snižovat a udržely se jen ty, jejichž produkci využíval místní trh. Druhý typ představovala středně velká dílna, která již využívala nájemné řemeslníky. V takové dílně pracovalo šest až deset lidí, z toho jeden až dva učedníci, kteří obvykle pocházeli z rodiny mistra a řemeslu je učil buď přímo mistr, nebo *chalfa*. Mistr-majitel se v tomto typu dílny podílel na řemeslné produkci a obvykle vykonával nejzodpovědnější práci – například v dílně zpracovávající hedvábí se věnoval náročnému rozplétání kokonů.<sup>37</sup> Třetím typem byla velká dílna zaměstnávající jedenáct až čtyřicet lidí, z toho až patnáct učedníků. Její majitel se mnohdy na výrobním procesu nepodílel a ani nemusel dané řemeslo ovládat. Z tohoto důvodu měli učedníky na starosti nájemní mistři, kteří je nejen učili řemeslu, ale vykonávali také potřebné řemeslné obřady bez nároku na odměnu od majitele dílny.

V dílnách využívajících nájemných sil dostávali řemeslníci i učedníci kromě mzdy také stravu. Učedníci zpočátku pracovali pouze za stravu, ale později začali dostávat drobnou finanční odměnu, například dvacet až třicet kopějek týdně. Mzda řemeslníků se odvíjela od množství vykonané práce. Například v textilních dílnách v Chodžentu se za rozpletení osmi liber<sup>38</sup> kokonů vyplácel jeden rubl, snování jedné libry příze se rovnalo deseti kopějkám.<sup>39</sup>

Ještě v roce 1866 byl v Chodžentu, Kokandu a Buchaře zaznamenán systém domácí práce. *Ustokor* v tomto případě rozvezl materiál po domech jednotlivých řemeslníků, kteří pro něj pracovali. Takový řemeslník se nazýval *charčibof* – nájemný mistr pracující za vlastní stravu. *Charčibof* obdržel mzdu, ale na rozdíl od *chalfy* si stravu platil sám.<sup>40</sup>

Specifickým druhem dílny byla dílna dvorská (*korchona*), reprezentovaná především bucharskou dílnou zabývající se zlatou výšivkou a klenotnická dílna, které se nacházely v městské pevnosti. Klenotnická dílna se dělila na dvě části: v první se razily mince (*korchonaji tanga*) a ve druhé se vyráběly různé předměty ze zlata a stříbra. Na počátku 20. století pracovalo v klenotnické dvorské dílně kolem dvaceti mistrů. Obchodní řady klenotníků

---

<sup>36</sup> V současnosti se většinou řemeslo také předává v rámci rodiny, a to zejména z otce na syna či z matky na dceru. Pokud chce řemeslo vykonávat nepřibuzný řemeslník, nechává se rozhodnutí o přijetí na mistrovi. Někteří řemeslníci upřednostňují učedníky pocházející z příbuzenstva, pro jiné není problém přijmout na vyučení i cizí zájemce. V tomto případě je však mnohdy vyžadováno alespoň doporučení od známé či spolehlivé osoby. Také dnes se jednotliví řemeslníci různých specializací, kteří spolu například pracují ve státních dílnách zabývajících se tradičními řemesly, společně účastní významných rodinných událostí, například svateb.

<sup>37</sup> Ibidem: 109–110.

<sup>38</sup> Ruská libra = 0,409 kg.

<sup>39</sup> Ibidem: 127.

<sup>40</sup> Ibidem: 144.



sestávaly ze čtyřiceti stánků soustředěných po obou stranách ulice kolem medresy Ulugbeka.<sup>41</sup> Chán spravoval například také klenotnické dílny v Chívě, kde se vyráběly především nože a šavle bohatě zdobené šperkařskými technikami.<sup>42</sup>

Bucharské dvorské dílny zabývající se zlatou výšivkou pracovaly v městské pevnosti, v domech vyšších státních úředníků, a byly podporované emírkou pokladnou. V letech 1860–1895 pracovala jedna dílna u domu prvního ministra (*kušbegi*), druhá dílna fungující v letech 1885–1911 se nacházela v domě úředníka spravujícího finance (*zakotči*).<sup>43</sup> V každé dílně pracovalo denně, v závislosti na velikosti zakázek, od dvaceti do čtyřiceti lidí. Dílnu vedl nejzkušenější mistr – *ustokor*, který si vybíral nejlepší řemeslníky a nesl odpovědnost za veškerou produkci. *Ustokorem* zde obvykle býval mistr ovládající umění kreslit vzory výšivek. Mistr opatřoval, přijímal i rozděloval zakázky a obstarával materiál. Zlaté nitě (*kalebatun*), tedy nejcennější materiál, měl v kompetenci *mirzoi kalebatunči* určený kanceláři prvního ministra. Jemu náleželo právo přijímat a propouštět pracovní síly. Důležitou osobou ve dvorské dílně zabývající se zlatou výšivkou byl specialista na navrhování vzorů výšivky (*gulbur, tarchkaš*), po něm specialista na přípravu vyšivacích rámců (*sar kor-čuba darkaš*) a až poté následovali řadoví mistři *chalfové* věnující se vyšívání.

Dvorská dílna měla jednoho či dva učedníky, kteří většinou pocházeli z rodiny *ustokora*. V dílně se pracovalo od rána až do večerní modlitby. Za práci mistři obdrželi v závislosti na kvalifikaci od jednoho do dvou tanga<sup>44</sup> za den. Od roku 1894 dostávaly dvorské zakázky také soukromé dílny, které si mezi sebou konkurovaly. Plat se začal postupně zvyšovat až na čtyři tanga za den, v roce 1914 už to bylo pět až šest tanga a později i deset.<sup>45</sup> Zdatní učedníci po roce či dvou, dostávali tři až čtyři tanga za týden. Mzda se vyplácela každý týden ve čtvrtek, jelikož pátek se nepokládá za pracovní den. Výše mzdy se zapisovala do účetního spisu, posílaného kanceláři *kušbegiho*. Mistři obvykle dávali učedníkům, kteří ještě nevydělávali, několik *pul* (čtvrtina kopějky). Zdrojem příjmu učedníků byla především strava z dílny, kterou si brali domů nebo ji prodali a zisk si mezi sebou rozdělili. Pokud se objevila velká zakázka a bylo nezbytné pracovat i v noci, dostávali všichni bez rozdílu kvalifikace doplňkovou mzdu (*sumi-korišab, šab-puli*), což byl jeden tanga na osobu. V extrémních případech se pracovalo i v pátek, což ale bylo dobrovolné a učedníci se na noční ani na páteční práci nevyužívali. V období velkých zakázek se praktikovala také domácí práce.

---

<sup>41</sup> Сухарева 1966: 196.

<sup>42</sup> Джаббаров 1971: 87.

<sup>43</sup> Гончарова 1986: 12.

<sup>44</sup> 1 tanga = 15 kopějek.

<sup>45</sup> Ibidem.

Jestliže dílna potřebovala zvýšit počet zaměstnanců, poslala kancelář *kušbegiho* dopis *aksakolovi* cechu se žádostí o vyslání dalších kvalitních mistrů. Pokud byli nějací mistři zaměstnáni u soukromníka, mohl ho *aksakol* odvolat. Někdy bylo potřeba nejen mistrů pracujících u soukromníků, ale zapojovali se i samotní majitelé soukromých dílen. Pokud majitel takové dílny výzvu odmítl, byl potrestán.

Počet soukromých dílen specializovaných na zlatou výšivku nebyl stálý. V době jejího největšího rozkvětu mezi lety 1885 a 1911 jich bylo v Buchaře kolem pětadvaceti. Za vlády Muzaffara (1860–1885) se soukromým dílnám povolovalo vyrábět stejné předměty jako v dvorských dílnách, za jeho nástupce Abdulachada (1885–1911) už však byly možnosti soukromých dílen značně ohraničeny a mohly se v nich zhotovovat pouze předměty, které nebyly dvorského charakteru.<sup>46</sup> Ekonomicky silní mistři vyráběli i takové produkty, jejichž prodej na trhu nebyl povolen. Jednalo se především o tzv. dárkové chaláty a koňské postroje, po nichž byla čas od času poptávka. Panovníci velkého Bucharského emirátu totiž nakupovali v souvislosti s každoročním obdarováním emíra (*tortuki tuksan*) dárky, které tvořily právě chaláty a postroje. Soukromé dílny také pracovaly na zakázku emíra, ale v tom případě byla ze dvora dodána nastříhaná tkanina a nákres jako předloha pro vyšívání. Ostatní materiál dodal majitel dílny. Majitel soukromé dílny, který dostal zakázku od dvora, měl kromě finanční odměny právo také na odměnu v naturáliích, stejně jako *ustokor* ve dvorské dílně. Soukromé zakázky se obvykle vyráběly z materiálu dodaného zákazníkem. Produkci prodával výrobce na trzích, nebo prostřednictvím obchodníka, jemuž se prodávaly hlavně polotovary (*abra*). Obchodník pak výrobek dohotovil vlastními silami a za pomoci své rodiny, nebo se polotovary předávaly ženám, které se na tuto činnost specializovaly. Na počátku 20. století se zlatou výšivkou zabývalo přibližně tři sta padesát řemeslníků.<sup>47</sup>

Buchara patřila mezi nejvýznamnější střediska řemesel ve Střední Asii. Její řemeslná produkce z období od konce 19. do počátku 20. století je podrobně zaznamenána v literatuře, která informuje o vysoké úrovni řemesla a široké poptávce po tamních výrobcích. Buchara obchodovala především s Íránem, Afghánistánem, Indií a Ruskem. V rámci Střední Asie probíhal čilý obchod zejména s městy Samarkand, Karši, Šahrisabz a Guzar, ale také s Turkmeny, Kazachy, kočovnými a polokočovnými Uzbeky. Řemeslníci zde představovali více než 25 % městského obyvatelstva. Řemeslná produkce nacházela odbytu nejen u

---

<sup>46</sup> Ibidem: 13.

<sup>47</sup> Ibidem: 9.

aristokracie, bohatých měšťanů, ale také u běžného obyvatelstva. V uvedeném období se v Buchaře provozovalo více než sto různých odvětví řemesla.<sup>48</sup>

Mezi nerozvinutější odvětví patřila v Buchaře výroba tkanin. Příprava příze zahrnovala několik postupů, k nimž patřilo rozplétání kokonů (*pillakaši*), čištění bavlny od semen (*naddofi*), spřádání (*responrezi*), barvení příze za tepla na různé barvy (*rangrezi*), barvení za studena na modrou barvu (*kabudgari*), vzorování tkaniny způsobem *abrbandi*. Tkaní se dělilo na několik etap v závislosti na druhu tkaniny. Ve výrobě polohedvábných tkanin se vydělovala tři odvětví – *alačabofi*, *bekasabbofi*, *adrasbofi*, u hedvábných tkanin pak čtyři odvětví – *šochibofi*, *rumolbofi*, *bachmalbofi*, *kalgajbofi*.<sup>49</sup> Rozdílná odvětví vznikla také pro konečnou úpravu tkanin, například leštění bavlněných a polohedvábných tkanin (*pardozgari* nebo *gudunggari*), vzorování jemných hedvábných šátků (*kalgajsozi*), potisk tkanin (*čitgari*) a bělení bavlněných tkanin (*šustagari*). V Buchaře se v tomto období rozvíjelo bavlnářství od zpracování suroviny po zhotovení tkaniny. Sklizená bavlna se předávala k čištění ženám ve městech i vesnicích. V případě hedvábí se rozplétáním kokonů zabývaly zvláštní dílny a kvalifikovaní specialisté (*pillakaš*), s nimiž pracovalo několik pomocníků. V Buchaře bylo také několik dílen *tanigach* zabývajících se výhradně snováním hedvábné příze. Byly zároveň obchodními centry, a proto sídlily především v karavanserájích poblíž Registánu. Příprava osnovy na ikatové tkaniny byla také samostatným řemeslem a v Buchaře působilo takových dílen osm. Pracovalo v nich několik mistrů různých specializací, z nichž nejvýše postavení byli kreslíři vzorů (*nišonzan*).<sup>50</sup>

V textilní výrobě hrály významnou roli barvířské dílny. Barvířství se dělilo na dvě samostatná odvětví, která byla nejen samostatnými specializacemi, ale zabývaly se jimi i rozdílné skupiny obyvatelstva. Barvením za tepla (*rangrezi*) při použití všech barev kromě modré se zabývali Bucharci, kdežto barvení za studena (*kabudgari*), výhradně na modrou barvu, bylo v rukou místních Židů. Dílny *rangrezchona* působily v Buchaře čtyři a pracovalo zde kolem čtyřiceti lidí.<sup>51</sup>

Ke zvláštním odvětvím patřila také výroba brd sestávajících ze soustavy listů a nitěnek. Navlékáním nitěnek a naváděním osnovy do brda se zabývali řemeslníci dvou specializací – *gulaband* a *taroch* či *tegband*. Velkou část textilních řemeslníků tvořili přirozeně tkalci. V každé tkalcovské dílně pracovalo několik *chalfů* místního původu, kteří žili ve svých domech. Pro Bucharu byla typická neochota přijímat nájemné mistry tkalce z jiných měst.

<sup>48</sup> Cyxapeва 1966: 188, 190.

<sup>49</sup> Názvy odvětví vycházejí z pojmenování konkrétního druhu tkanin.

<sup>50</sup> Ibidem: 198.

<sup>51</sup> Ibidem.

Pokud bylo v dílně nájemných mistrů mnoho, zvolil se hlavní *chalfa* (*chalfač-tue*), který rozdělával stravu obdrženou od mistra-majitele. Hotová tkanina se posílala ještě na finální zpracování – leštění nebo potisk. Leštění tkanin *pardozgari* bylo samostatné řemeslo a v dílně pracoval mistr, *chalfa* a učedníci. Potisk tkanin se dělil na dvě odvětví: *čitgar* – potisk bavlněné tkaniny v černočervené barvě a *rumolsoz* – potisk opaskových šátků a jiných doplňků. Na počátku 20. století už tato profese v Buchaře upadala, ale udržovala se ještě ve vesnicích.<sup>52</sup>

Buchara a také Samarkand byly významnými středisky produkce tkanin již od středověku, avšak od konce 19. století se těžiště výroby přeneslo zejména do Ferganské kotliny, která je i v současnosti považována za hlavní oblast produkce tradičních tkanin a zpracování hedvábí v Uzbekistánu. Rozkvět ferganské textilní tvorby v období konce 19. a počátku 20. století je patrný ze stoupajícího počtu dílen, k němuž došlo během několika let. Například v roce 1896 ve Ferganské kotlině – ve městech Margilan, Namangan a Kokand – působilo šest set tkalcovských dílen zpracovávajících hedvábí. Pro srovnání lze uvést, že v Taškentu ve stejném roce takových dílen pracovalo pouze dvacet. V roce 1910 jejich počet ve Ferganské kotlině vzrostl na tisíc tři sta osmdesát sedm a pracovalo v nich celkem tři tisíce sto šedesát pět osob. Největší koncentrace textilních dílen v této oblasti byla v Margilanu (devět set jedenáct dílen, dva tisíce pět set sedmdesát osob). V Samarkandu napočítali o dva roky později dvě stě třicet sedm dílen, v Buchaře v roce 1916 pouze čtyřicet šest dílen a v Karši devatenáct.<sup>53</sup>

K vysoce specializovaným řemeslům patřilo také zpracování kovů, které se v Buchaře dělilo na pět základních oborů. Prvním odvětvím byly kovářsko-zámečnické práce (*čelongari*, *ochangari*), jež reprezentují kováři (*čelongar*), podkováři (*nalgar*), zámečníci (*kulfsoz*), nožíři (*kordsoz*), plechaři (*tunukaso*z), jehlaři (*suzangar*), ke konci 19. století zastoupení pouze jednotlivými mistry a hřebíkáři (*mechčagar*), kteří ve 20. století už vymizeli. Kovářů bylo v Buchaře kolem sto padesáti.<sup>54</sup>

Druhým odvětvím bylo lití železa (*degrezi*) rozdělované na malé specializace – odlévání radlic (*pozagari*) a odlévání různých užitkových předmětů, které se obecně nazývalo *mankalrezi*. Lití železa se neprovádělo přímo ve městě, tam už byly pouze obchodní stánky kovoliticů. V každé dílně se odlévalo jen jednou za dva měsíce. Ostatní čas se věnoval přípravným pracím, které nevyžadovaly mnoho pracovních sil. Při odlévání museli být u

---

<sup>52</sup> Ibidem: 199–201.

<sup>53</sup> Садыкова; Левтеева; Султанова 1986: 47–48.

<sup>54</sup> Сухарева 1966: 191.

mistra alespoň dva kvalifikovaní kovolitci a tolik dalších pomocníků. Obvykle mu pomáhali nájemní mistři, v jejichž kompetenci byla především výroba forem. Důležitou roli hrál v tomto oboru *chalfa*. Mnozí z nich pocházeli z Buchary, ale také například z Gižduvanu a Rometanu.

K dalším oborům patřilo zpracování mědi (*misgari*). Toto řemeslo nemělo speciální odvětví, i když se v jeho rámci vydělovaly specializace na výrobu jednotlivých typů výrobků. Velká část řemeslníků pracovala doma. V dílnách obvykle působil jeden mistr, dva nájemní mistři či učedník a postavení *chalfy* zde zaujímalí hlavně mistři nízké kvalifikace. Kdokoli, kdo dobře ovládal profesi, mohl pracovat samostatně, avšak mistr nebyl ekonomicky nezávislý, odbyt měděných výrobků byl v rukách obchodníků. Určitá část řemeslníků zpracovávajících měď působila také ve dvorské klenotnické dílně. V uvedeném období bylo v Buchaře kolem čtyř set řemeslníků zpracovávajících měď,<sup>55</sup> v Chívě jich ve stejné době působilo přibližně dvě stě.<sup>56</sup>

Čtvrtým oborem bylo lití bronzů (*rechtagari*), v jehož rámci se vydělovalo především odlévání zvonů (*zangulasoz*). Dále v oboru pracovali různí specialisté na výrobu kalamářů, třmenů a podobně a v minulosti se v rámci tohoto řemesla odlévaly také zbraně. Lití bronzů v období od konce 19. do počátku 20. století patřilo k nepříliš rozvinutému řemeslu, v Buchaře se tomuto odboru věnovalo čtyřicet až padesát řemeslníků.<sup>57</sup>

Posledním oborem bylo šperkařství (*zargari*), v němž se vyskytovalo několik specializací, které se odvíjely od jednotlivých druhů ženských šperků, například výroba náušnic (*chalkapeč*) či prstenů (*uzuksoz*). Šperkaři zdobili také nádoby z drahých kovů. Samostatnou specializací byla rafinace drahých kovů a oddělování zlata od stříbra (*gachbandi*). Se šperkaři byli spojeni brusiči kamenů (*chakok*), kteří pracovali hlavně na jejich zakázku. V daném období pracoval mistr nejčastěji sám na sebe, a pokud získal velkou zakázku, spojil se s dalším šperkařem. Pouze majetní šperkaři, kteří se zabývali hlavně obchodem, zaměstnávali *chalfy*. Spolu s muži se šperkařské práci věnovaly i ženy – příbuzné nebo manželky. V daném období pracovalo v Buchaře přibližně čtyři sta šperkařů,<sup>58</sup> v Chívě jich působilo v šedesátých letech 19. století pouze dvanáct a mezi lety 1919–1920 jejich počet vzrostl na padesát jedna.<sup>59</sup> V Taškentu bylo na počátku 20. století napočítáno sedmdesát šperkařských dílen.<sup>60</sup> V Samarkandu v roce 1870 působilo dvacet tři dílen, později v roce 1893 bylo ve staré části

---

<sup>55</sup> Ibidem: 193.

<sup>56</sup> Садыкова; Левтеева; Султанова 1986: 29.

<sup>57</sup> Сухарева 1966: 194.

<sup>58</sup> Ibidem: 194–195.

<sup>59</sup> Джаббаров 1971: 87.

<sup>60</sup> Садыкова; Левтеева; Султанова 1986: 33.

města napočítáno dvacet dílen. V nové, ruské části města pracovaly pouze dvě dílny, které zaměstnávaly ruské klenotníky vyrábějící šperky evropského typu pro ruské obyvatelstvo.<sup>61</sup>

Mezi velmi rozvinutá řemesla patřilo také hrnčířství, které se dělilo na dvě základní odvětví – produkce neglazované keramiky a produkce keramiky glazované. Každá dílna se dále specializovala na určitý typ výrobků. Jednotliví hrnčíři (*kulol*) se orientovali např. na výrobu nádob na vodu (*chumči*), talířů (*tavokči*), hlubokých velkých mís (*laganči*), misek (*kosagari*) či džbánů (*kuzagari*). Jedním z nejvýznamnějších center keramické produkce bylo na konci 19. až počátku 20. století město Rištan, kde bylo ve stejném období napočítáno osmdesát hrnčířských dílen, v nichž pracovalo tři sta lidí.<sup>62</sup>

### 2. 3. ŘEMESLNÉ OBŘADY A KULTY

Mezi nejdůležitější obřad v řemeslné organizaci patřilo vysvěcení učedníka v mistra, ve Střední Asii nazývané *kamar basta* či *kamar band* (zavázání opasku). Malý obřad doprovázel již samotné přijetí zájemce o vyučení. Do učení chodili chlapci v průměru v osmi až deseti letech. Doba učení nebyla stanovena, obvykle však trvala od čtyř do deseti let. Rodiče, kteří chtěli nechat svého syna vyučit řemeslu, přinesli mistrovi rituální sladký pokrm. Pokud mistr souhlasil, rodiče pronesli větu: „*Maso vaše, kosti naše*“,<sup>63</sup> která znamenala, že od tohoto momentu je chlapcův osud v rukou mistra, který byl pak považován za jeho druhého otce.<sup>64</sup> Vyučení bylo bezplatné a po dobu učení mistr chlapce živil a šatil. V prvních letech učedník vykonával jen pomocné práce – uklízel dílnu, nosil vodu a podobně. Na řemeslné produkci dílny se mohl začít podílet nejdříve po roce.

Po uplynutí doby potřebné pro vyučení se konal obřad vysvěcení učedníka v mistra – *kamar basta*. Pro učedníky pocházející z rodiny mistra postačovala modlitba svolení (*foticha*). V tom případě mistr zorganizoval pohoštění v dílně, pozval vážené mistry cechu a prezentoval práci svého učedníka. Po přečtení modlitby a požehnání se již učedník stal mistrem a mohl samostatně vykonávat řemeslo. Tito učedníci se nazývali *ustozoda* na rozdíl od *šogirdů*, což byli učedníci nemající s mistrem příbuzenský vztah.<sup>65</sup>

Obřad *kamar basta* doprovázela obřadní hostina *arvochi pir* na počest duchů předků – chránců řemesla, kterou připravoval učedník. U bucharských řemeslníků zabývajících se

---

<sup>61</sup> Фахретдинова 1988: 72.

<sup>62</sup> Садыкова; Левтеева; Султанова 1986: 40.

<sup>63</sup> Tato věta se mnohdy pronáší i v současnosti.

<sup>64</sup> Джаббаров 1971: 130.

<sup>65</sup> Пещерева 1959: 313–314.

zlatou výšivkou probíhal obřad v pátek po denní modlitbě v domě učedníka. Nakoupily se sladkosti *širavor* (bonbony, sušené ovoce) a připravil se *chalvoj tar* – pokrm z pšeničné mouky s cukrem nebo medem a s máslem, který se rozdělil na talířky podle počtu hostů. Na povrch *chalvoj taru* se kladly malé žmolky z máslového těsta smažené na oleji a nazývané *buj* (kouř, vůně). *Chalvoj tar* a *buj* představovaly rituální pokrmy, jejichž vůně sloužila jako potrava pro duchy předků. Dále se vařil *plov*<sup>66</sup> a pekl chléb. Když se sešli všichni pozvaní mistři, obdrželi *kandčoj* – čaj s cukrem na uvítanou. Každý host měl na ubrusu (*dastarchan*) také položený chléb s talířkem s *chalvoj tarem* a *bujem*. Předčítaly se cechovní legendy a učedník obdaroval mistra chalátem a *aksakola* homolí cukru. Mistr dával svému učedníkovi často také něco tzv. do začátku – například různé nástroje nebo vzory. Pak učedník přistoupil k mistrovi, který mu kolem pasu ovinul opasek z bílé tkaniny. *Mulla* mezitím předčítal verše z koránu. Potom všichni pozdravili nového mistra slovy: „*Vítej, prošel jsi do řad mistrů*“. Učedník, nyní již mistr, se poklonil, poděkoval a od tohoto momentu byl právoplatným členem cechu.<sup>67</sup>

Podle pravidel tkalců probíhal obřad *kamar basta* následovně – zleva od učedníka stál jeden ze členů cechu, zprava druhý, který třikrát ovinul pas učedníka speciálním opaskem a pronesl modlitební formuli (*kalima*). Učedník se podrobil zkoušce ve formě otázek z cechovních pravidel. Potom se hlavní představitel cechu zeptal mistra: „*Mistře, ty jsi tohoto učedníka krmil, odíval, platil, nelituješ toho?*“ Mistr odpoví: „*Ne, nelituji.*“ Další otázka je směřována k učedníkovi: „*Učedníku, ty jsi sloužil tomuto mistrovi. Nelituješ své služby?*“ Učedník odpoví: „*Ne, nelituji.*“ Na konci obřadu daroval učedník svému mistrovi chalát a představiteli cechu košili.<sup>68</sup>

V kovářském cechu při obřadu *kamar basta* kladl *aksakol* nebo mistr učedníkovi za oděv dva chleby se slovy: „*Necht' je tvá profese bohatá chlebem*“. Naopak u řemeslníků zpracovávajících měď se po hostině učedníkovi i mistrovi darovaly dva chleby a teprve potom následoval obřad *kamar basta*.<sup>69</sup> Vyskytovaly se také ojedinělé případy, kdy učedník nepřipravil hostinu *arvochi pir*. Takovým mistrům se říkalo *ustoe bepir* – mistr bez patrona. *Ustoe bepir* byl nucen pracovat sám a nemohl požádat o pomoc jiné mistry.<sup>70</sup>

<sup>66</sup> Tradiční pokrm, jehož základ tvoří rýže s masem.

<sup>67</sup> Пещерева 1956: 279–280.

<sup>68</sup> Атаджанова, Д. Ремесленный обряд "камар басте" (посвящение ученика в мастера) в Средней Азии. *San'at* [online]. 2009, no. 1 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: [http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-09/dilyara\\_atajanova.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-09/dilyara_atajanova.shtml).

<sup>69</sup> Джаббаров 1971: 131–132.

<sup>70</sup> Пещерева 1959: 315.

Mezi současnými řemeslníky se doposud praktikuje obřad vysvěcení v mistra, doprovázený slavnostní hostinou. Mistr sám sdělí učedníkovi, že je již připraven samostatně provozovat řemeslo. Rodiče učedníka jako projev úcty darují mistrovi tradiční chalát a opasek. U řemeslníků zpracovávajících hedvábí naopak mistr daruje chalát učedníkovi a obváže ho opaskem dlouhým pět až šest metrů. Jako symbol požehnání mu navíc daruje materiál a nástroje a nainstaluje mu do dílny tkalcovský stav.<sup>71</sup>

Každé řemeslo mělo ve Střední Asii svého patrona-ochránce, obecně nazývaného *pir*. Oficiální patrony řemesel tvořili různí islámští světci. Legendy o původu řemesel a jejich patronech byly kromě ústního podání uchovány také v cechovních pravidlech. Chodženská a darvazská tkalci uctívali patrona Hazrati Šiše (svatý Šiš). Své ochránce měla také jednotlivá odvětví, například patron tkalců hedvábí a mušelínu byl Hazrat Mekoml (archanděl Michael), specialisté na navinutí osnovy uctívali bucharského světce Bahauddína Nakšbandiho, patronem výrobců brd byl Hazrati Alí (svatý Alí). Podle ústních podání byl patronem *chalfů* Devona Burch. Mezi chodženskými tkalci žila legenda, že Burch v mládí sám pracoval v dílně *ustokora*. Majitele udivilo, že jeho pracovník udělal každý den práci za pět lidí. Jednou ho *ustokor* tajně pozoroval a uviděl, že se Burch vroucně modlí k bohu a místo něj pracují dva holubi. To byli andělé poslaní od boha Burchovi na pomoc. Další legenda vypráví o původu hedvábí: Jako odplata za pozemské hříchy Proroka Joba užírali červi. Po dlouhém trápení se u něj objevil svatý Chizr a úderem své hole otevřel zemi, z níž vytryskl nový pramen. Job se v něm umyl, červi opustili jeho tělo, vylezli na moruše a proměnili se v housenky bource morušového. Zanedlouho se objevily kokony a začalo se zpracovávat hedvábí.<sup>72</sup>

Pokud ochránce řemesla nebyl náležitě uctíván a porušovala se daná pravidla, mohlo dílnu postihnout neštěstí. Patronům se proto v dobách neúspěšných i úspěšných přinášely obětiny. Na počest *pira* se obvykle zabíjel beran a četly modlitby, které se odříkávaly také při vstupu i odchodu z dílny nebo v průběhu určité práce. Když přádelnu postihl neúspěch, zlomilo se nad ohněm vřeten nebo kolovrat, v peci se zapálily dva rituální svícny a četly verše z koránu. Přadleny bavlny nosily na počest své patronky Fátimy bílé šaty ušité z bavlněné tkaniny *karbos*. Velkou úctou chovali lidé k nástrojům, jejichž případné rozbití znamenalo velký hřích. Přadleny také nedovolovaly jiným osobám usednout za kolovrat, aby se patronka nerozhněvala. Po skončení práce pokládaly kolovrat na bok, aby mu neublížil *šajtán*,<sup>73</sup> což by

<sup>71</sup> Атаджанова, оп. cit.

<sup>72</sup> Гурсунов 1974: 164, 166.

<sup>73</sup> Démon s kopyty místo nohou. *Šajtán* mohl mít také podobu krávy nebo kozla s tlamou, která před očima začínala růst a spouštěla se až k zemi.



se pak odrazilo na kvalitě přize. Dodržovaly také dny, kdy bylo zakázáno příst. Nepředlo se ve středu – v den svatého Bahauddína, ve čtvrtek po poledni a v pátek do modlitby. Po páteční modlitbě ženy zpracovávaly bavlnu a připravovaly se na ranní sobotní práci. Tento zvyk se nazýval *poji šanbeja bastan* (zavázat nohy sobotě).<sup>74</sup>

Učitelem a patronem umění zlaté výšivky byl Hazrati Jusuf (svatý Josef). Místiti zlaté výšivky zachovávali zvyk uspořádat jednou za rok obřadní hostinu *arvochi pir* na počest patrona řemesla. S příchodem jara, obvykle v den jarního svátku *guli surch*, se všichni sešli ve vesnici Bahauddín poblíž Buchary, kde obětovali berana a hodovali.<sup>75</sup> V Chórezmu se hostina na počest ochránců řemesla nazývala *chatar-piravi* a rovněž se na ní obětoval beran. Ženy se těchto hostin nemohly účastnit, jelikož by jejich přítomnost patrony rozhněvala. Měly přístup pouze do dílen, které vyráběly předměty spojené se ženami (například kolébky pro děti). Uctívání patronů řemesla vyjadřoval také nízký trám u dveří dílny, aby se každý při vstupu musel poklonit.<sup>76</sup>

Za patrona cechu zlaté výšivky byl považován také Idrís Pajgambar (prorok Idrís) nebo Hazrati Doud (svatý David). Další patron byl Boboi Poraduz, který je považován za patrona všech řemeslníků pracujících s jehlou.<sup>77</sup> Svatý David byl tradičně považován především za patrona řemesel spojených s kovem. Podle legendy měl David, patron kovářů, sedm synů, z nichž se každý věnoval konkrétnímu řemeslu spojenému s kovem, například šperkařství, měditepectví nebo kovolitectví.<sup>78</sup> Patronem hrnčírů byl Saíd Amír Kulal a Bahauddín Nakšbandí. V Samarkandu se hrnčírská dílna nazývala *pirchona* – obydlí *pira*. Na počest duchů-ochránců, ale také v dobách neúspěchu, se kropila pec krví obětovaného berana. Vybavení dílny chránily před uhranutím svazky traviny *chazor ispand*<sup>79</sup> nebo trny.<sup>80</sup>

Ve Střední Asii během měsíce *radžab*, sedmého měsíce lunárního muslimského roku a také desátý den prvního měsíce roku *al-muharram* probíhal obřad *arvochi guzaštazon* (duše mrtvých), který se týkal i řemeslníků. Při této příležitosti se pořádala hostina doprovázená četbou z koránu na počest zemřelých mistrů.<sup>81</sup>

---

<sup>74</sup> Ibidem: 168–169.

<sup>75</sup> Гончарова 1986: 11.

<sup>76</sup> Джаббаров 1971: 134, 136.

<sup>77</sup> Пещерева 1956: 280.

<sup>78</sup> Джаббаров 1971: 140.

<sup>79</sup> Harmala stepní (*Peganum harmala*).

<sup>80</sup> Пещерева 1959: 317–318.

<sup>81</sup> Ibidem: 318.



Obřad *kamar basta*. Tádžikové. Druhá polovina 19. století.<sup>82</sup>



Obřad *kamar basta*. Tádžikové. Druhá polovina 19. století.

<sup>82</sup> Zdroj k historickým fotografiím v této kapitole:  
<http://www.loc.gov/search/?q=asia+central&fa=digitized%3Atrue&sp=2&st=gallery&in=original+format%3Ast+ill+image> (2012).





Obřad *kamar basta*. Tádžikové. Kladení chleba za oděv. Druhá polovina 19. století.



Prodej kovových nádob. Druhá polovina 19. století.





Areál keramické dílny, Riştan, 2011 (foto TH).



Areál státního řemeslného centra s dílnami, Kokand, 2011 (foto TH).

### 3. TKANINY

Výroba tkanin z různých materiálů ve středoasijském užitém umění vždy zaujímala důležité místo. Vlněné, bavlněné a také hedvábné tkaniny se v této oblasti vyráběly již v dávné minulosti.<sup>83</sup> Vzhledem ke své kráse a vysoké kvalitě byly ceněny i za hranicemi Střední Asie a tvořily významný obchodní artikl v rámci Hedvábné cesty.

Proslulost a hodnotu zdejších tkanin nejlépe dokládá Muhammad Naršáhí (899–959) ve své práci věnované dějinám Buchary: „*V Buchaře, mezi pevností a městem, v blízkosti mešity, se nacházela velká dílna, kde se tkaly koberce, závěsy, tkanina iezdi,<sup>84</sup> podušky, modlitební podložky (džojnamaz) a tkaniny, které pokrývaly podlahy v sídle chalífy. Všechny tyto tkaniny měly tak vysokou hodnotu, že bylo možné jedním závěsem zaplatit celou pozemkovou daň Buchary.*“<sup>85</sup> Dle slov Naršáhího se tamní textilie v 10. století vyvážely do Bagdádu, Chorásánu, Sýrie, Egypta, Íránu i Indie. Buchara a také Samarkand byly významnými středisky textilní produkce také v pozdějších dobách, avšak od konce 19. století se těžiště výroby přeneslo zejména do Ferganské kotliny, která je i v současnosti považována za hlavní centrum produkce tradičních tkanin a zpracování hedvábí. Ferganské tkaniny se prezentují desítkami druhů, které se od sebe liší použitým materiálem, vzory i technologií výroby. Využívají se nejen na výrobu oděvů, ale slouží také jako užitkové textilie v domácnosti (závěsy, pokrývky).

Výroba hedvábných a bavlněných tkanin se na konci 19. a počátku 20. století soustředila především v prostředí usedlých obyvatel a byla určena hlavně pro trh. Nomádi tkali nejvíce výrobky z vlny, jejichž produkce sloužila převážně pro vlastní potřebu.

Hedvábnictví bylo rozšířené hlavně v Samarkandu, Buchaře, Ferganě, Chodžentu, na jihu Turkmenistánu, na středním toku Amudarji a v Chórezmu. U Turkmenů severního Chórezmu se hedvábnictvím zabývali usedlí Jomuti. Ve velkých jomutských vesnicích se pěstování bource morušového a rozplétání kokonů věnovaly jen dvě až tři ženy. Jomuti obývající Konja Urgenč vyráběli hedvábné tkaniny převážně pro vlastní potřebu, ale také na zakázku či pro trh. V tomto případě se hedvábnictvím zabývaly celé rodiny. Ženy vyráběly tkaniny, které pak muži prodávali na bazaru nebo přímo v turkmenských aulech. Nejrozvinutější bylo hedvábnictví u Turkmenů Emreli a Karadašly. U Karakalpaků byla výroba hedvábných tkanin

---

<sup>83</sup> Znalost zpracování hedvábí byla pravděpodobně převzata v 5. století n. l. z Chotanu. V 6. století se hedvábnictví provozovalo v Sogdě a Ferganě, Mervu a Gurganu u jihovýchodního pobřeží Kaspického moře. In: Томина 1989: 242.

<sup>84</sup> Název podle iránského města Jazd.

<sup>85</sup> Наршахи, М. *История Бухары*. Ташкент, 1897. Dostupný na [www: <http://www.vostlit.info/Texts/rus12/Narsachi/pred.phtml?id=970>](http://www.vostlit.info/Texts/rus12/Narsachi/pred.phtml?id=970) [cit. 15. 11. 2011]. (Vlastní překlad).

zaznamenána u usedlých skupin zabývajících se zemědělstvím. Kokony nebo hotovou přízi však nakupovali u městských Uzbeků.<sup>86</sup> Hedvábné tkaniny se vyráběly také v Rušanu, Jazgulemu a Šugnánu.<sup>87</sup>

U kočovníků byly velmi oblíbené barevné hedvábné a polohedvábné textilie usedlých Uzbeků a Tádžiků, které si opatřovali nákupem nebo směnným obchodem. Jižní Kyrgyzové upřednostňovali produkci Fergany a Kokandu, polokočovní Uzbeki z jižních oblastí Uzbekistánu měli v oblibě tkaniny z Chodžentu a Buchary. Polokočovní Uzbeki ze severovýchodních oblastí a stepí v oblasti Meziříčí preferovali textilie z Buchary, Samarkandu a Ura-Tübe. Turkmeni obývající území středního a dolního toku Amudarji kromě chodžentských a bucharských tkanin kupovali textilní produkci také od chórezmských a jihoturkmenských Uzbeků. Chórezmští polokočovní Turkmeni, Karakalpakové a polokočovní Uzbeki kmenů Kungrat a Kypčak dávali přednost uzbeckým tkaninám místních řemeslných center, měst Chíva, Konja Urgenč, Kungrat a Chodžeji.<sup>88</sup>

Bavlnářství bylo na konci 19. a počátku 20. století rozšířeno nejen mezi usedlými obyvateli, ale zabývalo se jím již množství kočovných skupin. Kočovníci si však zpracování bavlny osvojovali pozvolna a nerovnoměrně. Výrobou bavlněných tkanin se zabývali polokočovní Uzbeki kmenů Lakai, Durmen, Kyrk a Kypčak, zeravšánští Karakalpakové, jižní Kyrgyzové, především Ičkilikové, ale též některé severní skupiny v oblasti Oše, dále množství kmenů jižního Turkmenistánu a severní zemědělské kmeny Emreli a Karadašly. Turkmeni Jomuti z Konja Urgenče začali pěstovat bavlnu přibližně ve dvacátých letech 20. století, ale velkou část své produkce prodávali usedlým Uzbekům. Od nich pak nakupovali hotové bavlněné tkaniny, což pro ně bylo původně výhodnější. Pro vlastní potřebu si ponechávali pouze malé množství surové bavlny. Ve stejném období se bavlnářství objevuje také u chívských Jomutů, i když v omezenější míře. Kyrgyzové ze severních oblastí Oše na počátku 20. století dováželi od ferganských Uzbeků hotovou bavlněnou přízi, ze které pak vyráběli vlastní tkaniny.<sup>89</sup>

Na konci 19. a počátku 20. století se ve Střední Asii pochopitelně uplatňovaly také dovážené textilie. Oblíbenou produkcí z východu byly především kašgarské tkaniny, z jihu pak tkaniny íránské. Kašgarská produkce byla oblíbená zejména mezi severními Kyrgyzy a polokočovnými Uzbeky. Do Turkmenistánu se z Íránu kromě perských tkanin dováželo také anglické kaliko, stejně jako z Indie do Kokandu a Buchary. Jako dovozce západoevropských textilií se již od 18. století začalo prosazovat Rusko, které pak v roce 1894 mělo snahu

---

<sup>86</sup> Томина 1989: 242–243.

<sup>87</sup> Бахтоваршоева 1973: 116.

<sup>88</sup> Томина 1989: 248.

<sup>89</sup> Ibidem: 237–238.

ovládnout místní trh a omezovalo import tkanin z jiných zemí. Z ruské produkce se do Střední Asie dováželo především nepříliš kvalitní sukno, mušelin a zvláště samet, který se u místních obyvatel těšil velké oblibě.<sup>90</sup>

### 3. 1. KLASIFIKACE TKANIN

Ve Střední Asii se tradičně vyráběly tkaniny vlněné, bavlněné, hedvábné a polohedvábné. Vlněné nacházely uplatnění zejména mezi kočovným obyvatelstvem. Šíře tkanin z ovčí vlny, velbloudí a kozí srsti, nazývaných například u Kyrgyzů *taar*, u Turkmenů *šal*, nepřevyšovala 30 cm. Sloužily především k výrobě mužského oděvu, zejména chalátů, kalhot, košil, onucí a opasek. Nejvíce ceněné byly tkaniny z velbloudí srsti, jejichž výrobě se na konci 19. a počátku 20. století věnovali především ti kočovníci, kteří se současně zabývali chovem velbloudů a mezi ně patřili zejména Kazaši a Kyrgyzové. V tádžické oblasti Pamíru se chovem velbloudů zabývalo jen několik hospodářství v Rušanu a Šugnánu.<sup>91</sup> Na konci 19. století byla výroba textilií z velbloudí srsti zaznamenána také u zeravšánských Karakalpaků. Chórezmští Karakalpakové, u nichž velbloudy chovali pouze bohatí bajové, nakupovali ceněné slavnostní chaláty z velbloudí srsti od sousedních Kazachů. Tkaniny z velbloudí srsti vyráběli také Turkmeni žijící v oblasti Balchu, Mervu, Pende a Chórezmu. Turkmenské kmeny zabývající se zemědělstvím, například Emreli a Karadašly, je zase nakupovaly u sousedních pasteveckých kmenů, například Jomutů a Goklenů. Nejproslulejší tkaninu z tohoto materiálu, nazývanou *agara*, vyráběli Turkmeni kmene Saryk. Na počátku 20. století se chaláty z *agary* již vyráběly ke směnnému obchodu nebo na prodej. U polokočovných Uzbeků se na konci 19. století výrobou tkanin z velbloudí srsti zabývaly kmeny Kypčak, Turkmen, Najman, Tūjakly a také Kungrat, od nichž je kupovali chórezmští Uzbeki Durmeni.<sup>92</sup>

Rozšířené bylo také sukno z ovčí vlny, ze kterého se šily především chaláty. Kromě kočovných a polokočovných skupin se výrobou sukna zabývali také Tádžikové v oblasti Karateginu.<sup>93</sup> Jednobarevné, ale i vzorované vlněné tkaniny jsou známé i u Pamírců.<sup>94</sup> Zde byla oblíbená zejména jednobarevná *ragza (ragdza)* z bílé, černé, hnědé či šedé vlny, která se používala na výrobu oděvu. Šachovnicovým vzorem se vyznačovala vlněná tkanina *čavgilim*,

---

<sup>90</sup> Ibidem: 249.

<sup>91</sup> Бахтоваршоева 1973: 110.

<sup>92</sup> Томина 1989: 232–233.

<sup>93</sup> Ibidem: 236.

<sup>94</sup> Pamírská etnika Gornobadachšánské oblasti v Tádžikistánu, například Šugnánci, Rušánci, Jazgulemci atd.

na níž se střídaly bílé a černé nebo bílé a hnědé drobné kostky. Na výrobu pokrývek se uplatňovala pruhovaná tkanina *šalkazin*. Její osnovní nitě tvořily pruhy červené, zelené, modré a žluté barvy, útkové nitě byly z přírodní černé, šedé nebo hnědé vlny.

Nejrozšířenějším druhem bavlněného plátna byl *karbos*. Osnovní i útkové nitě byly stejně silné. *Karbos* mohl být čistě bílý (*karbosi safed*) nebo nažloutlý (*karbosi malla*) a také se barvil na modrý či červený odstín. Stejně populární, zejména mezi Uzbeky a Tádžiky, byla hrubší bavlněná *kalami* obvykle s modrobílými úzkými proužky, která se používala převážně na mužské košile, kalhoty a někdy i na letní pláště. *Kalami* s červenočernými proužky byla velmi žádaná mezi chodžentskými Kyrgyzy.<sup>95</sup> Další běžnou bavlněnou tkaninou byla *alača*. V Buchaře tkali také hedvábnou *alaču* (*alačai abrešim*).<sup>96</sup> *Alača* je pruhovaná tkanina s mnohobarevným složitým a jemným vzorem. Vzor obvykle sestával z modrých, zelených, černých, červených, žlutých a bílých proužků. Útek býval modrý, černý a někdy též zelený. *Alača* se používala zejména na výrobu mužských a ženských chalátů. Kromě usedlých Uzbeků a Tádžiků ji tkali například také chórezmští Turkmeni, jižní Kyrgyzové (*aljak*) či Karakalpakové (*alaša*).<sup>97</sup>

Mezi produkci usedlých obyvatel patří polohedvábné pruhované *bekasaby* (*bekasam*) a *banorasy* s třpytivým *moaré* efektem, používané především na mužské, ženské i dětské chaláty. *Bekasab* měl osnovu z jemné hedvábné příze, zelené, fialové, modré, žluté, červené, růžové a rezavé, a barevné pruhy se střídaly s bílými. Útek byl bavlněný, černý nebo bílý. Další polohedvábná tkanina *banoras* se používala hlavně na výrobu oděvů bohatých měšťanů. Často se z ní šil také ženský plášť *parandža*. Hedvábnou osnovu *banorasu* tvořily bílé nitě, které se vždy po pěti střídaly s jednou tmavě modrou nití. Bavlněný útek byl světle modrý. Výsledná tkanina tak měla namodralý nádech a nepatrně znatelné tmavé proužky. *Banoras* vyšší jakosti s velmi hustou vazbou měl rovněž hedvábnou osnovu, ve které se jedna tmavě modrá nit střídala vždy s dvanácti bílými nitěmi; útek tvořila bílá bavlněná nit. Jednobarevnou polohedvábnou tkaninou byla tmavozelená *ziragi* s osnovou ze silné hedvábné příze a bavlněným útkem, v Chodžentu nazývaná *bekasabi ziragi*.<sup>98</sup> V osnově se vždy střídaly tři tmavozelené nitě s jednou bílou. Útek byl rovněž tmavě zelený. Pamírci tkali polohedvábnou pruhovanou *rušt ambari*, z níž se šily šaty mladých žen a nevěst. Široké vínové pruhy se střídaly s úzkými žlutými a černými proužky, útek měl červenou nebo vínovou barvu. Pouze

---

<sup>95</sup> Гурсунов 1974: 84.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Томина 1989: 241.

<sup>98</sup> Гурсунов 1974: 88.



v Šugnánu se vyráběla bílá *sandaki katma*, která měla hedvábnou osnovu a vlněný útek a vyráběly se z ní oděvy.<sup>99</sup>

K polohedvábným tkaninám patří také *adras* vzorovaný technikou ikatu. V některých oblastech, například v Chodžentu, se však na konci 19. a počátku 20. století někdy ikatovou technikou vzoroval rovněž *bekasab*.<sup>100</sup> Rozdíl mezi *adrasem* a *bekasabem* spočíval v jemnosti útkových a osnovních nití. *Adras* zde měl hrubší osnovní nitě a jemný útek, obvykle bílý a červený, *bekasab* naopak jemné osnovní nitě a hrubší útkové. Známé byly také jednobarevné, zelené či modré *bekasaby*. Z *adrasů* se do počátku 20. století v oblasti Buchary a Surchandarji šily mužské chaláty.<sup>101</sup> V současnosti se používají hlavně na výrobu ozdobných povlaků na polštáře a v oděvu se uplatňuje zejména jako materiál mužských opaskových šátků a ženských chalátů.

Mezi nejznámější hedvábné tkaniny patří *šochi* (*šoji*) a zvláště proslulý *chanatlas*, obě obvykle vzorované technikou ikatu. *Šochi* mohla být i jednobarevná, pruhovaná nebo kostkovaná. Z těchto jemných hedvábných tkanin se vzory v různých barevných kombinacích se šily především ženské oděvy. Ikatové tkaniny lze podle druhu vazby rozdělit na dvě základní skupiny – ikaty s plátňovou vazbou a ikaty s atlasovou vazbou. Ke tkaninám v plátňové vazbě patří hedvábné *šochi* a polohedvábné *adrasy*. Skupina tkanin atlasové vazby zahrnuje čistě hedvábné čtyřvazné atlasy (*turt tepkilik*) a osmi- a dvanáctivazné (*sakkiz tepkilik*, *uniki tepkilik*) nazývané *chanatlasy*. Podle margilanských tkalců se osmi- a dvanáctivazné atlasy začaly vyrábět v roce 1856 v Margilanu na zakázku kokandského chána Chudojara (vládl 1845–1858 a 1865–1875),<sup>102</sup> a proto prý získaly uvedený název.

Mezi zvláštní druhy tkanin vzorovaných technikou ikatu patří velmi nákladný hedvábný samet *ala bachmal*, jehož výroba je značně složitá. Na zhotovení jednoho metru osnovního *ala bachmalu* je zapotřebí dvou až tří dnů práce. Vyráběl se pouze v Buchaře v průběhu poměrně krátkého období, přibližně od roku 1860 do roku 1910, a šily se z něj především drahé slavnostní oděvy. Zaniklá ruční výroba *ala bachmalu* se od konce devadesátých let 20. století začala v Uzbekistánu postupně obnovovat.<sup>103</sup> V současnosti lze výrobu této exkluzivní tkaniny opět sledovat v textilních dílnách v Margilanu.

Za zmínku stojí také nejznámější turkmenská ručně tkaná hedvábná textilie *keteni*. V minulosti se tímto termínem označovala lněná tkanina, která se ještě v 16. století do Střední

---

<sup>99</sup> Бахтоваршоева 1973: 117.

<sup>100</sup> Турсунов 1974: 90.

<sup>101</sup> Махкамова 1963: 13.

<sup>102</sup> Ibidem: 15.

<sup>103</sup> Autor neuveden. Семья Мирзаахмедовых [online]. In *Karavan Art*, c2012 [cit. 10. 03. 2012]. Dostupný na WWW: <<http://www.caravan-art.ru/Mirzaahmedovs>>.

Asie dovážela z Egypta.<sup>104</sup> Kdy se tentýž termín začal používat pro označení hedvábné tkaniny vyráběné na území Turkmenistánu, není známo. Zpracování hedvábí a výroba hedvábných tkanin byla u Turkmenů záležitostí žen, na rozdíl od Uzbeků, u nichž bylo hedvábnictví doménou mužů. *Keteni* se vyráběla ve dvou barvách – zelené (*jašil keteni*) a malinové červení (*germezi keteni*). Nejvíce ceněná byla *germezi keteni* používaná na slavnostní a svatební oděvy. I v současnosti musí věno nevěsty obsahovat dva až tři oděvy z tohoto materiálu.

### 3. 2. MATERIÁL A NÁSTROJE

Základními materiály byly vlna, bavlna a hedvábí. U Karakalpaků zabývajících se jak pastevectvím, tak zemědělstvím a rybolovem, však byla v minulosti zaznamenána výroba tkanin také z divoce rostoucí byliny kendyru (*Apocynum sibiricum*),<sup>105</sup> o jehož používání jako textilní rostliny u jiných středoasijských etnik nejsou žádné záznamy. Z konce 19. století existují zprávy o využívání divoce rostoucího i setého konopí u Kungratů žijících v oblasti delty Amudarji.<sup>106</sup>

Mezi nomády měla široké uplatnění především ovčí vlna, ale také velbloudí a kozí srst. Za nejkvalitnější se považovala obvykle ovčí vlna stříhaná na jaře. Na velbloudu se nejvíce cenila jemná srst ze šíše a hrbu, z níž se vyráběla tkanina určená na sváteční chaláty. Kozí srst sloužila hlavně jako doplňkový materiál a přidávala se nejčastěji do ovčí vlny. Výhradně z kozí srsti tkali kočovní Turkmeni pouze opasky (*suttuk kušok*). Chudí obyvatelé jižního Turkmenistánu z ní vyráběli řídkou tkaninu (*šalgulač*), ze které šili mužské košile a kalhoty.<sup>107</sup>

Bavlněné tkaniny se vyráběly z místní odrůdy bavlny (*guza*), která byla buď bílá (*safed*), nebo nažloutlá (*malla*). Plody bavlníku se obvykle prodávaly na speciálních bazarech *bozori guza*. V případě hedvábí probíhala sezóna prodeje kokonů bource morušového zpravidla od konce května do července. Na konci 19. století se prodávaly kokony různé kvality, které se podle ní dělily obvykle do čtyř jakostních skupin. Cena kokonů se pohybovala přibližně od šesti do deseti rublů za *pud*.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Морозова 1989: 60.

<sup>105</sup> Tkanina z kendyru byla nalezena v mohylách Pazyryku (5. – 6. století př. n. l.) In: Томина 1989: 245.

<sup>106</sup> Томина 1989: 245.

<sup>107</sup> Ibidem: 236.

<sup>108</sup> Турсунов 1974: 34. *Pud* – stará ruská jednotka hmotnosti – 16,38 kg.

Při barvení příze se uplatňovala přírodní barviva, mezi něž patřila *rujan* neboli mořena barvířská (*Rubia tinctorum*), z jejichž kořenů se získávají teplé červené odstíny. Žluté barvivo poskytuje rostlina *isparak* – druh ostrožky (*Delphinium*), *tuchmak* – jerlín japonský (*Sophora japonica*) a *anor pusti* – slupka z granátového jablka. Na černou se používají například duběnky, pistácie a *gulchairi* – květy malvy (*Malva moschata*). Mezi dovážená barviva patřilo indigo, zde nazývané *nil*, které poskytuje sytě modrou barvu. Jeho dalším ředěním či mícháním s jinými barvami (žlutou, červenou) se docílí různých odstínů modré, zelené a fialové. Indigo získávané z indigovníku (*Indigofera tinctoria*) se dováželo z Indie stejně jako *kirmizi* – košenila neboli červec nopálový (*Dactylopius coccus*), z něhož se získává karmínová červeň. Nomádi k barvení používali také kůru z ořechu, listy moruše nebo kůru hlošiny (*Elaeagnus*). Cennou vlastností přírodních barviv je především vyváženost odstínů a jejich stálobarevnost. Od druhé poloviny 19. století se v textilní výrobě začala používat první syntetická barviva, jež se dostala na místní trh prostřednictvím obchodních kontaktů s Ruskem.<sup>109</sup> Tato barviva však byla velmi nekvalitní a rychle ztrácela původní barvy. Ačkoli je kvalita současných syntetických barviv nesrovnatelně vyšší, textilní dílny se navracejí k původním technologiím barvení za použití rostlinných přírodních barviv, která se z větší části vyskytují na území Střední Asie.

Vlna se při zpracování nejprve rozčesávala hřebenem (*darak*) a pak se spřádala pomocí jednoduchého vřetene (*určuk*). Bavlna se v prostředí usedlých obyvatel spřádala na dřevěném kolovratu (*čarch*). Nomádi tradičně tkali na horizontálním stavu (*ormek*), naopak u usedlých obyvatel se uplatňoval vertikální tkalcovský stav (*dukon*). V městských centrech s velmi dobře rozvinutou textilní výrobou se běžně používaly také ruční stroje, například *čirik* na čištění bavlny od semen, *dukoni pillakaši* na rozplétání kokonů, *davra* na snování, *aštob* na skaní nebo motací stroj *tachfil* na přípravu útkových nití. K potiskování tkanin se používaly štočky (*kolib*) vyřezávané většinou z topolového nebo hruškového dřeva.

### 3. 3. TECHNOLOGICKÝ POSTUP

Výroba tkanin se dělila na tři základní postupy – příprava příze, tkaní a konečná úprava hotové tkaniny. Příprava vláken před samotným tkaním zahrnovala několik fází, k nimž patřilo například rozplétání kokonů (*pillakaši*), čištění bavlny od semen (*naddofi*), předení (*responrezi*), snování (*tortani*), barvení či vzorování tkaniny způsobem *abrbandi*. Barvířství se na konci 19. a počátku 20. století dělilo na dvě samostatná odvětví – barvení za tepla

---

<sup>109</sup> Сухарева 2006: 24.

(*rangrezi*) při použití všech barev kromě modré a barvení za studena (*kabudgari*) výhradně na modrou barvu. Ke konečné úpravě tkanin patřilo leštění bavlněných a polohedvábných tkanin (*pardozgari* nebo *gudunggari*), vzorování hedvábných šátků (*kalgajsozi*), potisk (*čitgari*) a bělení bavlněných tkanin (*šustagari*).

Při přípravě vlny ke spřádání jí bylo nutné nejdříve očistit a promýt nejprve ve studené vodě. Po této proceduře se vlna vyvařila ve slané vodě, v městských dílnách ve vodě s příměsí mýdla. Po spřádání pomocí vřetene se příze dále zpracovávala. Pamiřané například vlněnou přízi určenou na osnovní nitě vyvářeli v moučném roztoku. Nejprve zadělali tuhé těsto z ječné mouky, které pak rozmíchali ve studené vodě. Do tekutiny vkládali přadena nití určených na osnovu a vyvářeli je. Pro bavlněnou přízi se roztok připravoval z pšeničné mouky.<sup>110</sup> Podobný postup je zaznamenán u chórezmských Turkmenů kmene Jomutů, kteří jemnou a silně kroucenou přízi z velbloudí srsti vařili přibližně půl hodiny v roztoku pšeničné mouky, čímž se docílilo uhlazení a zpevnění příze. Útkovou nit ještě namáčeli do mléka nebo moučného roztoku. Svůj specifický technologický postup při zpracování příze z velbloudí srsti měli také Turkmeni Sarykové z oblasti Iolotanu. Používali solené těsto, které hnětli tak dlouho, až se z něho začala uvolňovat tekutina podobná mléku (*peti*). Tu pak vařili do té doby, než získala odpovídající hustotu. Příze se v ní následně máčela přibližně dvě hodiny.<sup>111</sup> Vlněné textilie se tkaly převážně v plátnové vazbě. Hotová tkanina se obvykle ještě pro změknutí vyvářela ve vodě.

Zpracování bavlny před spřádáním začínalo rozdělením podle jakosti. Potom bylo nutné bavlnu zbavit oplodí a očistit od semen, což se v městských dílnách dělalo pomocí dřevěného ručního strojku *čirik*. Po vyčištění se bavlna rozložila na několik vrstev kůže a údery prutů přibližně metrové délky se uvolňovalo vlákno. Takto zpracovaná bavlna se spřádala na dřevěném kolovratu *čarch*; mezi nomády se spřádala také pomocí vřetene. Před snováním se veškerá bavlněná příze určená jak na osnovu, tak na útek vyvařovala dvě až tři hodiny v čisté vodě. Příze určená na osnovu se po usušení ještě vařila ve škrobu z pšeničné mouky a po usušení se mohlo přistoupit ke snování. Bavlněné tkaniny se stejně jako vlněné nejčastěji tkaly v plátnové vazbě.

Výroba hedvábné příze byla složitější. V první fázi bylo třeba rozplést kokony. Za jeden pracovní den se jich obvykle rozpletlo přes tři kilogramy kokonů, z nichž se získalo kolem jednoho kilogramu použitelného hedvábného vlákna.<sup>112</sup> V šedesátých a sedmdesátých letech

---

<sup>110</sup> Бахтоваршоева 1973: 112.

<sup>111</sup> Томина 1989: 231.

<sup>112</sup> Турсунов 1974: 40.

19. století se této činnosti věnovaly ženy, ale ke konci 19. století už práce přešla převážně do kompetence mužů.<sup>113</sup> Spařené a promyté kokony rozplétal specialista přímo u kotle a jeho pomocník navíjel vlákno na velké cívky (*mošparra*). Z nich se hedvábí pomocí kolovratu navíjelo na malé cívky (*najča*), což měly na starosti ženy. Spředené hedvábí se pak skalo na složitém velkém ručním stroji (*aštob*). Za jeden pracovní den se seskalo od šesti do osmi funtů<sup>114</sup> hedvábné příze.<sup>115</sup> Na rozdíl od snování bavlněné příze, které vykonávaly obvykle ženy tkalce, snování hedvábné příze kvůli složitějšímu průběhu vyžadovalo specialistu. Za jeden pracovní den se snovalo od osmi do deseti funtů příze, což vystačilo na dvě osnovy.<sup>116</sup> Hedvábná osnovní příze ještě před tkaním prošla několika procedurami na rozdíl od bavlněné osnovní příze, z níž se po snování mohlo rovnou tkát. K docílení čistě bílé hedvábné příze se osnovní nitě vyvářely asi patnáct minut ve vodě s příměsí potaše.<sup>117</sup> Dále se vložily do odvaru ze sušených smržů (*Morchella*), aby změkly a narovnal se. Vyždímané hedvábí se pak ještě leštilo pomocí speciálního válečku. Všechny tyto úkony se většinou prováděly v barvířských dílnách.

Především hedvábné tkaniny se vzorovaly technikou ikatu, která je ve Střední Asii označována termínem *abrbandi* pocházejícím z perského výrazu *abr* znamenajícího „oblak“.<sup>118</sup> Slovo *abrbandi* tak doslova znamená „spoutaný“ či „svázaný oblak“, což odkazuje na způsob vyvazování osnovy a jejího postupného barvení (technika rezerváže). Osnovní nitě se při tomto postupu barví ještě před tkaním. Osobitost techniky tkví v podobě výsledného vzoru, který nemá jasně ohraničené kontury. Svou roli v barevnosti ikatových tkanin hraje i útek, který je nejčastěji vínový, žlutý nebo bílý. Každá z barev pak na tkanině vytvoří jiný efekt. Bílá útková nit se používá převážně na výrobu polohedvábných tkanin, které se uplatňují ve výzdobě interiéru.

Podle ústního podání obyvatel Střední Asie vznikly ikatové vzory jako nápodoba plujících oblaků odrážejících se na vodní hladině. Datovat počátek vzorování tkanin technikou *abrbandi* ve Střední Asii je velmi obtížné, jejich produkci lze spolehlivěji doložit až koncem 18. století.<sup>119</sup>

Technika *abrbandi* zahrnuje několik etap, proto se obvykle na celém procesu podílí několik specialistů, z nichž někteří se zaměřují pouze na kreslení vzorů, jiní na vyvazování osnovy či

---

<sup>113</sup> Ibidem: 36.

<sup>114</sup> Starší jednotka hmotnosti. V předrevolučním Rusku 409,5 gramů.

<sup>115</sup> Ibidem: 45.

<sup>116</sup> Ibidem: 53.

<sup>117</sup> Uhličitan draselný  $K_2CO_3$ .

<sup>118</sup> Termín „ikat“ pochází z malajštiny a ve tvaru „mengikat“ znamená „vázat“.

<sup>119</sup> Harvey 1996: 93.

barvení. Celý postup se tak zakládá na trpělivé ruční práci a vyžaduje mnoho zkušeností i talentu. V 19. století byli velmi uznáváni zejména kreslíři vzorů (*nišonzan, nuschazan*), na jejichž umění závisela výsledná podoba ikatového vzoru. Tato specializace byla výhradně doménou mužů, což v Uzbekistánu přetrvalo až do současnosti. Muži také obvykle vzory vyvazují a barví. Tkaní je naopak obvykle záležitostí žen, ale v minulosti se v městských řemeslných centrech i této fázi věnovali muži.

V současnosti začíná výroba ikatových tkanin pečlivým zpracováním osnovních nití, které se v procesu snování připraví do malých svazků nazývaných *livity*. Počet nití v každém *livotu* závisí na požadované šíři tkaniny a dostavě osnovy. Šíře ikatových tkanin se odvíjí od nejrozšířenějšího místního typu ručního tkalcovského stavu (*dukon*), který umožňuje výrobu tkanin o šířce kolem 40 cm. Při tvorbě oděvů či rozměrných pokrývek se pak jednotlivé pásy sešívají k sobě. Počet nití v jednom *livotu* se obvykle pohybuje od čtyřiceti do šedesáti. *Livity* se pak po dvojicích navíjejí na dvě protilehlé tyče. Vzdálenost mezi tyčemi záleží na zamýšlené délce vzoru, který mívá v průměru dva metry. Na takto připravené osnovní nitě se tuší naneso kontury poloviny požadovaného vzoru. Vzor se kreslí z volné ruky bez použití šablon po délce osnovy. Jednotlivé části *livotů* se pak podle předkreslených kontur vzoru postupně ovazují silnými bavlněnými nitěmi a teprve pak se barví na určené odstíny. Pokud se vzor skládá například z růžové, žluté, vínové, zelené a bílé, je potřeba trojnásobné rezerváže. Na počátku se vyvážou ty části, které mají být bílé a růžové a vyvázaná osnova se obarví ve žluté. Následně se vykryjí všechna místa kromě těch, která budou vínové barvy. Po obarvení se zase vyvážou vínová místa a uvolní se části pro zelenou. Zelená a vínová se nanáší na žlutý podklad, protože tím se docílí hloubky a čistoty odstínu. Pro získání růžové, která obvykle zaujímá nejmenší podíl ve vzoru, není nutné barvení celé osnovy. Tyto části osnovy se už jen jednotlivě namáčejí do misky s připraveným barvicím roztokem. Po ustálení barev a usušení osnovy se *livity* postupně uvolňují a zrcadlově rozdělují na obě strany, aby se docílilo úplného vzoru. Osnovní nitě se dále rozčesávají a škrobí. Před napnutím osnovy na tkalcovský stav je velká pozornost věnována pravidelnému rozložení vzoru, jehož motivy na sebe musí správně navazovat.

Mezi tradiční způsoby vzorování bavlněných tkanin patří ve Střední Asii také potisk, který se prováděl pomocí dřevěných štočků s vyřezávanými vzory, sestavenými většinou z rostlinných motivů. Technika byla rozšířena zejména v první polovině 19. století, hlavními centry byly Buchara, Rometan a Gižduvan. Potištěné bavlněné tkaniny se vyráběly v metráži i po jednotlivých kusech také v Taškentu, Samarkandu, Urgutu, Katta Kurganu, Šahrisabzu,

Ferganě, Chórezmu a Chodžentu. Ve 20. století začala jejich produkce slábnout a postupně zanikala.<sup>120</sup>

Pro textilie vzorované potiskem byla nejtýpichtější kombinace černé a červené barvy. Používalo se bavlněné plátno přírodního odstínu (*karbos*), které před samotným potiskem muselo projít několika procedurami. Tkanina se nejprve asi jeden a půl hodiny vyvařovala v kotli, aby změkla. Pak se vymáchala v čisté vodě, usušila a opět namočila, tentokrát do roztoku vody a hálek<sup>121</sup> z listů pistácie (*mozu*). Po uschnutí se valchovala dřevěnou palicí. Teprve pak se rozložila na měkkou plst a jako první se tiskly motivy, které měly být černé. Základem barvicího roztoku pro černou byla voda, v níž se chladily rozžhavené železné předměty, ale do vody se přidávaly také škvarky. Pro dosažení správné hustoty barvicího roztoku se používala pryskyřice z meruňky a do směsi se přidával také kamenec. Po nanesení černého vzoru se přistoupilo k potisku červených motivů. Na ně se smíchala pryskyřice z meruňky, kamenec a *tuchmak* (*Sophora japonica*), poskytující žlutou barvu, takže i motivy byly nejprve žluté. Potištěné plátno se pak vymáchalo v tekoucí vodě a nechalo uschnout. Před vložením do červené barvicí lázně byla ještě celá tkanina pečlivě posypána červeným práškem. Připravené plátno se pak v barvicím roztoku vařilo několik hodin. Ve výsledku ty motivy, které byly původně žluté, získaly intenzivní červenou barvu. Po pečlivém promytí tkaniny se objevil černočervený vzor, ale podklad zůstal jemně narůžovělý. Textilie s potiskem se používaly jako podšívky prošívaných pokrývek a chalátů.

V současnosti se v Uzbekistánu k této téměř zaniklé technice vzorování opět pomalu vrací. V roce 2011 byly známé pouze tři rodiny (v Buchaře, Taškentu a Margilanu), které se tradičním potiskem bavlněných tkanin zabývaly.

### 3. 4. VZORY A BAREVNOST

Mezi středoasijskými tkaninami mají nejbohatší spektrum vzorů a barev hedvábné a polohedvábné *chanatlasy*, *šochi* a *adrasy* vzorované technikou ikatu. Hedvábná *šochi* mohla být také jednobarevná, například bílá, růžová, zelená, fialová, žlutá, světlezelená nebo červená. Útek měl vždy stejnou barvu jako osnova. V případě růžových osnovních nití mohly být útkové nitě bílé nebo žluté. Z bílé *šochi* se šily především košile, používala se také na výrobu šátků pro ženy, ale též na mužské opaskové šátky. Růžová, žlutá a červená *šochi* byla

<sup>120</sup> Садыкова; Левтеева; Султанова 1986: 50.

<sup>121</sup> Hálek – útvar vznikající na rostlinách působením látek produkovaných jiným organismem, kterým může být hmyz, houba, bakterie nebo roztoč. V našem prostředí jsou nejznámějšími hálkami duběnky.

určena na šaty a kalhoty dívek a mladých žen, mužské opaskové šátky a turbany pro děti. Ze zelené, fialové a světlezelené se šily především chaláty. Polohedvábná ikatová tkanina *adras* bývala nejčastěji dvou- až třibarevná, výjimkou ale nebylo ani užití více barev. *Adras* mohl mít například vzory skládající se ze zelené, bílé a drobných růžových detailů, používané na dětské chaláty a prošívané pokrývky. Další kombinace barev, tvořená červenou, žlutou, růžovou a bílou, byla vhodná zejména na šaty mladých žen a dětí. Z *adrasu* se vzorem z fialových, bílých a tmavozelených motivů se šily ženské pláště. Na chalát novomanžela byl určen vzor kombinující světlezelené a fialové motivy na tmavozelené půdě s červenými detaily. *Adras* s modrou půdou a bílými motivy byl určen na pokrývky.

Vzory ikatových tkanin tvoří nejčastěji geometrické motivy – kruhy, kosočtverce, čtverce, vlnovky, spirály a podobně. Velmi oblíbené jsou také stylizované rostlinné motivy, k nimž patří zejména granátové jablko (*anor*), mandle (*bodom*), strom (*daracht*), hruška (*nok*), zelný list (*bargi karam*), větvička (*šochča*) a jiné. Výjimkou nejsou ani zoomorfí motivy, které se však zobrazují způsobem *pars pro toto*. Zde se uplatňuje především velice rozšířený motiv beraních rohů (*kučkor šochi*), dále hadí stopa (*ilon izi*), lví ocas (*julbars dumi*), velbloudí stopa (*tuja pajpok*), motýl (*kapalak*) či štír (*čajon*). Mezi časté motivy patří rovněž předměty denní potřeby, například hřeben (*tarok*), konvička (*oftoba*), síto (*galvirak*) a nelze opomenout často zobrazovaný motiv amuletní schránky (*tumar*). Názvy některých abstraktních vzorů jsou odvozeny od jejich barev, například „černý atlas“ (*kara atlas*), „fialová vrána“ (*sapsar karga*), „modrý vzor“ (*nilobi*).

Kompozici vzorů ikatových tkanin lze rozdělit na tři základní typy. V prvním jsou motivy vzoru poskládány do geometrické mřížky, která má několik variant. V některých případech jsou její kontury viditelné, jindy ji vytváří pouze způsob rozložení motivů. Druhý typ kompozice je soustředěn do pruhů, v nichž se opakuje jeden motiv nebo se naopak střídá více různých motivů za sebou. Třetí typ kompozice sestává z centrálního motivu a motivů doplňujících.

Barevné spektrum ikatů se odlišovalo podle oblastí. Například v Buchaře byla barevnost založena hlavně na kombinaci tří barev – vínové, žluté a růžové. Ve Ferganské kotlině se uplatňovaly hlavně různé kombinace žluté, vínové, zelené, černé, modré, růžové a fialové. Vínová se nejčastěji pojí se žlutou a růžovou, žlutá se zelenou a fialovou. Kombinace studených a teplých tónů celkový vzhled nijak nenarušuje, naopak působí harmonickým dojmem.

Kromě tkanin s ikatovými vzory byly velmi oblíbené pruhované textilie, zejména polohedvábný *bekasab* a *banoras*, ale také bavlněná *alača* a *kalami*. Tento typ vzorů se



skládal buď z pestrobarevných pruhů, které se téměř vždy v určitém pořádku střídaly s bílými pruhy, nebo z dvoubarevných pruhů, z nichž jeden byl rovněž často bílý. Pruhy mívaly různou šířku, mohly být velmi úzké nebo širší, mnohdy se úzké pruhy střídaly se širokými.

Barevnost vlněných tkanin většinou vycházela z přírodní barvy vlny. Zpravidla byly tyto textilie jednobarevné, nejčastěji bílé, šedé, černé nebo v různých odstínech hnědé. Kombinovala se většinou bílá s černou nebo bílá s hnědou, v případě tkaniny *čavgilim* tato kombinace vytvářela vzor kostky.

Při vzorování technikou potisku hrála hlavní roli červená a její odstíny, zatímco kontury vzoru byly černé. Velmi jemným vzorem se vyznačoval potisk v Chórezmu. Ve vzorech se nejčastěji objevovaly motivy *bodom* (mandle), *anor gul* (květ granátového jablka), *kyzyl gul* (růže), *pachta-gul* (květ bavlny), *tal bargi* (list jívy), *šochča* (větvička). Ve druhé polovině 19. století byl nejrozšířenější vzor nazývaný *paljak*, převzatý z taškentských interiérových výšivek stejného názvu.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Ibidem: 51.



Snování. Uzbekistán, Margilan, 2011.



Tkalcovský stav. Uzbekistán, Margilan, 2011.



Příprava osnovy před tkaním. Uzbekistán, Margilan, 2011.





Vyvozování vzoru při technice ikatu. Uzbekistán, Margilan, 2011.



Barvírská dílna. Uzbekistán, Margilan, 2011.





Dřevěné štočky na potisk tkanin. Uzbekistán, Margilan, 2011.



Ukázka fází potisku tkanin. Uzbekistán, Margilan, 2011.

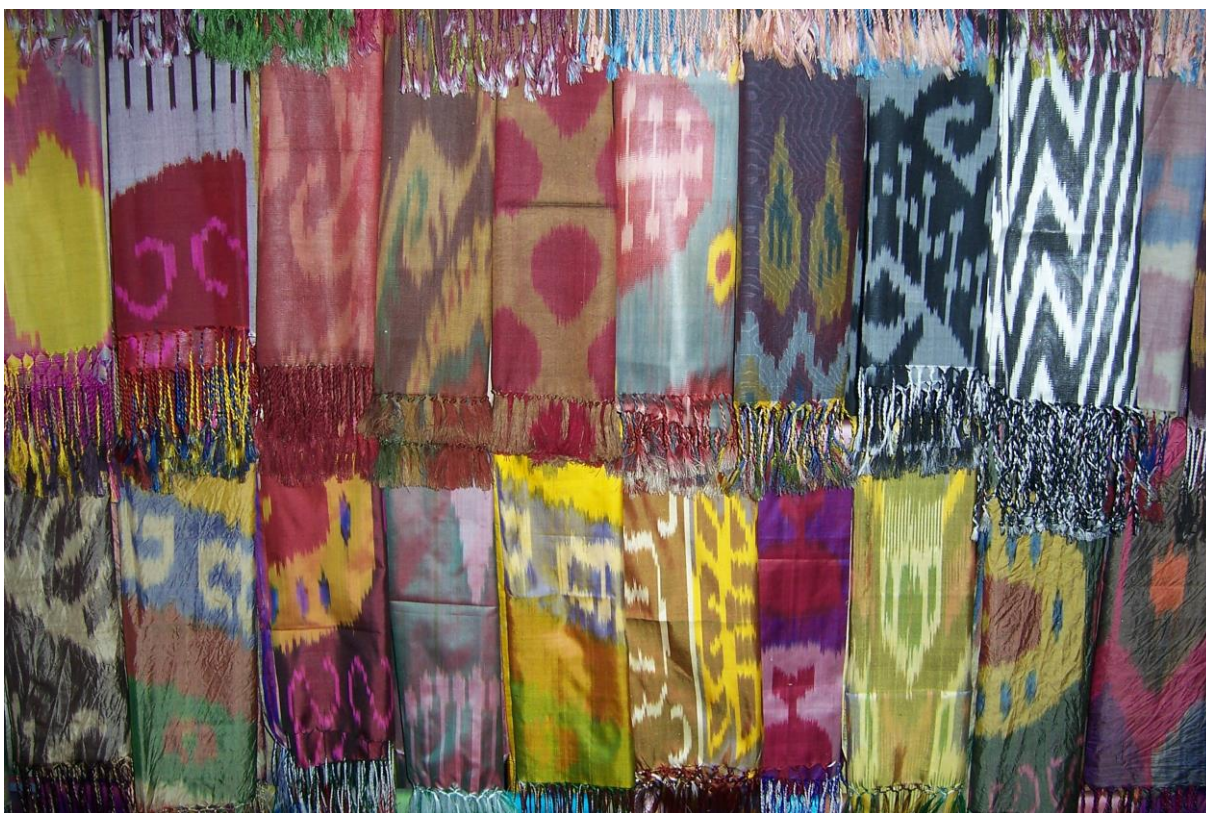




Spařování kokonů. Uzbekistán, Margilan, 2011.



Navíjení útkových nití na *tachfilu*. Margilan, 2011.



Šály z ikatových tkanin. Uzbekistán, Margilan, 2011.





Chalát z tkaniny *ala bachmal*. Buchara, 2012.



Miniaturista v plášti z *bekasabu*. Buchara, 2012.



Mladá žena v plášti z *adrasu*. Chíva, 2012.



Stařenka prodávající tkaninu keteni. Turkmenistán, 2012.

#### 4. VÝŠIVKA

Středoasijská výšivka patří ke stylově nejrozmanitějším uměleckým projevům této oblasti. Výšivky tvořily většinou ženy, ale významné místo v tomto oboru měli také muži, kteří se specializovali především na výšivku zlatými a stříbrnými nitěmi. Výšivka barevnou přízí zdobila oděv a jeho doplňky, důležité místo měla také v dekoraci obydlí usedlého i kočovného obyvatelstva. Zásadní roli hrála výšivka ve svatebních obřadech, kde měl každý její typ konkrétní rituální význam. Součástí věna každé dívky, především u usedlých kultur, byl určitý počet výšivek. K vytvoření jedné velké interiérové vyšívané textilie (*suzani*) bylo zapotřebí až dva roky času, a pokud šlo o celoplošnou výšivku, doba k jejímu zhotovení se ještě prodlužovala. Proto začala matka vyšívat dceřinu výbavu brzy po jejím narození. Dívky se učily vyšívat od dětství, takže mohly hlavní iniciativu při vyšívání svého věna zanedlouho převzít. Množství výšivek záviselo na majetnosti rodičů nevěsty, ale vždy musely představovat určitý komplet. Například v Nuratě tvořilo věno nevěsty deset výšivek různé velikosti a použití.<sup>123</sup> Tradičním zvykem bylo také nedokončit malou část výšivky, což mělo zaručit pokračování rodiny a koloběhu života.

Pokud rodina nevěsty nebyla schopna vlastními silami zhotovit výšivky pro blížící se svatbu, docházelo k *čšašaru* – vzájemné pomoci.<sup>124</sup> Matka budoucí nevěsty sezvala všechny příbuzné a sousedky, které s vyšíváním věna pomáhaly. Součástí tohoto setkání byla hostina, která mnohdy dosahovala rozměrů hostiny svatební. *Čšašar*<sup>125</sup> se praktikoval přibližně do devadesátých let 19. století, poté se zhotovení většího počtu výšivek začalo svěřovat profesionálkám pracujícím za finanční hotovost. Odměna se odvíjela od váhy vyšívacího hedvábí a použitých druhů stehů. Pokud se na výšivku vyčerpalo hedvábí v ceně deset tanga, vyplácelo se za *suzani* vyšitou stehem *basma* jeden tanga (patnáct kopějek). Jestliže byl použit náročnější steh *kanda chajol* nebo *činda chajol*, na který se však spotřebovalo méně hedvábí v ceně osmi tanga, vyplácel se opět jeden tanga. V letech 1905–1910 se platba za váhu hedvábí změnila na platbu za klubko hedvábí. Tento způsob se nazýval *kalova baj* – „platba za klubko“. Za spotřebu jednoho klubka se vyplácel jeden tanga.<sup>126</sup>

Změna domácího rodinného vyšívání na vyšívání na zakázku byla v prvním desetiletí 20. století již zcela běžnou záležitostí. Výšivky bylo možné zakoupit také od příbuzných a velmi

---

<sup>123</sup> Чепелевецкая 1961: 21.

<sup>124</sup> Ibidem: 21.

<sup>125</sup> Suchareva uvádí pro vzájemnou pomoc *čšašar* termín *čokduzon* – „šití nastříhaného“ používaný v Samarkandu.

<sup>126</sup> Сухарева 2006: 41.

často se nakupovaly na bazarech. Pořízení velkých dekorativních výšivek za peníze mělo svůj důvod také ve víře v uzdravení nemocného, kterému se zaplatí léčba penězi získanými prodejem určité části věna. Z toho důvodu byla cena *suzani* na bazarech velmi nízká.<sup>127</sup>

#### 4. 1. KLASIFIKACE VÝŠIVEK

Středoasijské výšivky se obvykle dělí podle dvou hledisek, za prvé na výšivky z prostředí usedlého obyvatelstva a z prostředí kočovníků, za druhé na výšivky interiérové a výšivky oděvní. Mezi proslulé a nejvíce rozšířené druhy patří velké dekorativní výšivky zdobící interiér obydlí, které jsou známé pod souhrnným označením *suzani*.<sup>128</sup> Nevytvářely se na celém teritoriu Střední Asie, ale pouze v centrech usedlých kultur a v městském prostředí, kde žili především Uzbeki a Tádžikové. *Suzani* však nejsou typické pro horské Tádžiky ani pro horské zóny a podhůří, kde žily kočovné a polokočovné turkické skupiny. Všechny oblasti, kde se tyto výšivky produkovaly, spadají do území starověké Sogdiany, kde je podle některých autorů patrně možné hledat jejich původ.<sup>129</sup>

V interiérech domů usedlého obyvatelstva měly výšivky užitkový a estetický význam. Využívaly se nejen jako dekorace stěn, ale také jako závěsy a pokrývky. Zvláštní pozornost se věnovala výzdobě pokoje novomanželů. Zavěšovaly se tak, aby byly dobře viditelné a navzájem esteticky ladily. Jejich rozmístění se odvíjelo od tradiční konstrukce domu. Naproti vchodu se nacházely dva hluboké výklenky *tachmon*, kde se přes den na truhlice ukládaly pokrývky a polštáře, které se zakrývaly vyšívanou textilií *takjapuš* (*bolinpuš*, *jastykpuš*).<sup>130</sup> Mezi *tachmony* byl umístěn ještě úzký výklenek sloužící na uložení spodního prádla, který zakrýval závěs *kirpeč*.<sup>131</sup> V Taškentu se celá nika *tachmon* zakrývala závěsem *čojšab*. Obvykle tam byla stěna naproti vchodu dekorována souborem výšivek, který tvořily dva *čojšaby* a jeden *kirpeč* umístěný mezi nimi. Nad ně se ještě na dřevěný trám zavěšovaly sváteční oděvy. Prostor nad trámem zdobil vyšívaný pruh tkaniny *dorpeč*, na nějž navazoval dlouhý vyšívaný pás *zardevor* (*zebidevor*), který lemoval horní část stěn místnosti. Stěna naproti oknům se zdobila dvěma velkými výšivkami *gulkurpou* a *paljakem*. V Nuratě a

---

<sup>127</sup> Ibidem: 42.

<sup>128</sup> Z perského slova *súzan* – „jehla“. Rozměry *suzani* se pohybovaly mezi 230–280 cm délky a 170–200 cm šířky.

<sup>129</sup> Ibidem: 15.

<sup>130</sup> *Takjapuš* je termín používaný v Nuratě, v Samarkandu se pokrývka polštářů nazývala *bolinpuš*, v Šahrisabzu *jastykpuš*.

<sup>131</sup> V jiných případech mohl střed stěny tvořit jeden *tachmon* se dvěma úzkými výklenky po stranách.



Buchaře se kompozice velké stěny doplňovala menší vyšivanou textilií *nimsuzani*.<sup>132</sup> Interiér krášlily také malé vyšívané předměty, například váček na zrcadlo *ojna chalta*, pouzdro na hřeben *šona chalta*, mužské opaskové šátky *kyjikča*, *belbok*, *čorsu* a ručníky *sarpokkun*, *tanpokkun*, *koziklungi* s vyšívanými okraji.

Mezi velké dekorativní výšivky patřila rovněž pokrývka na postel *bugdžoma* (*bugča*), která se využívala také k zabalení věcí při převozu. Novomanželskou postel zdobilo vyšívané svatební prostěradlo *ruidžo* (*džojpuš*). Výšivka dekorovala rovněž modlitební „kobereček“ *džojnamaz*. Výšivka se uplatňovala také v obydlí kočovných etnik, ačkoliv v dekoraci jurty převažovaly tkané, vázané a plstěné koberce. U Kazachů a Kyrgyzů byl velmi rozšířený velký nástěnný koberec *tus kiiz* (*tuš kijiz*) z plsti, jehož bordura se bohatě vyšívala vlněnou přízí.<sup>133</sup> *Tus kiiz* byl součástí věna nevěsty a zavěšoval se na mřížku nad čestným místem (*tör*) v jurtě. Tyto nástěnné koberce zdobí interiéry obydlí i v současnosti.<sup>134</sup>

Mezi kyrgyzské vyšívané koberečky patřil také *altygat*, na který se usazovali hosté, a vertikální kobereček *tekče* zdobící stěnu jurty. Plstěné a sametové *tekče* byly vyšívané barevnou přízí a sloužily jako závěsná taška na ženskou pokrývku hlavy *eleček*. Výšivka dekorovala také závěs na vchod do jurty *ešik tyš*, pásy *aškana bašy*, které byly připevněné k horní části pletené rohože *aškana*, a široký plstěný pás *džabyk baš* s vyšívanou bordurou i centrálním polem zdobící vnitřní obvod jurty.

V severních a jihovýchodních oblastech Kazachstánu se výšivkou zdobil sváteční ubrus *dastarchan*. Velmi bohatá výšivka doplněná korálky se vyskytovala na svatebním závěsu *šymyldyk*, za kterým byla v době svatby ukrytá nevěsta. Vyšívané byly také ložní pokrývky *tösek žapkyš* a povlaky polštářů *žastyk kap*.<sup>135</sup>

Výšivka barevnou přízí zdobila oděvy usedlých i kočovných obyvatel. Značné propracovanosti se v tomto ohledu dostávalo zejména čapkám *duppi*, které se již na přelomu 19. a 20. století vyráběly na zakázku.<sup>136</sup> Výšivka lemovala nejčastěji okraje šatů, sukni, šátků, kalhot, plášťů a kabátů, ale výjimkou nebyla ani vyšívaná obuv a opasky. Velmi specifická byla výšivka ženského svatebního závoje *rubandu* (*čašmband*) horských Tádžiků či výšivka „kapucek“ *kimeškũ* (*kijmešek*) Kazachů a Karakalpaků, které se přičítal ochranný význam.

<sup>132</sup> Чепелевецкая 1961: 16.

<sup>133</sup> Rozměry koberce *tus kiiz* se pohybovaly mezi 200 – 350 cm délky a 120 – 160 cm šířky.

<sup>134</sup> Кукашев, Р. Казахская декоративная вышивка [online]. In *Абырой*, с2010 [cit. 10. 08. 2011]. Dostupný na WWW: < <http://ru.aburoi.kz/persons/казахская-декоративная-вышивка/>>.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Богословская; Левтеева 2006: 17.

## 4. 2. MATERIÁL A NÁSTROJE

Jako materiál pro výšivky sloužily v padesátých až sedmdesátých letech 19. století převážně tkaniny a nitě místního původu. Tkaniny se tehdy zhotovovaly doma na ručních stavech, nebo byla jejich výroba svěřena řemeslníkům.<sup>137</sup> Vyšívalo se jehlou a v případě řetízkového stehu také háčkem. Tkanina se mnohdy napínala na dřevěný vyšivací rám pravoúhlého nebo kruhového tvaru (*čambarak, kergič*).

Ženy si nitě na výšivku spřádaly a barvily obvykle samy přírodními barvivy, ačkoliv barvení příze obstarávali také profesionálové v tomto oboru. Od druhé poloviny 19. století se již začala uplatňovat první syntetická barviva.<sup>138</sup> V šedesátých a sedmdesátých letech 19. století se na výšivku používala zejména hedvábná, ale též bavlněná i vlněná příze. Hedvábné nitě obvykle vyráběly ženy z rodiny, která připravovala včeno, a samy pěstovaly bource morušového. Kokony pak zpracovávaly v domácích podmínkách, nebo je předávaly hedvábnickým dílnám. U usedlého obyvatelstva byly hedvábné nitě domácí či dílenské výroby hlavním materiálem pro výšivku až do konce 19. století.

Ve druhé polovině 19. století se k vyšívání používaly také vlněné nitě jasně červené barvy. Zářivě červená vlněná příze *šoli surch* se dovážela ve velkých klubech z Indie, jelikož barvení vlny ani hedvábí na tento odstín nebylo ve Střední Asii v dané době známé. *Šoli surch* se přestala používat kolem osmdesátých let 19. století, což může posloužit jako datační vodítko při určování stáří výšivky. Ve stejné době se objevily červené bavlněné nitě domácí výroby, na které se přeneslo staré pojmenování *ip šol* – „bavlněná vlna“. Hedvábí se začalo barvit na jasně červený odstín ve druhé polovině osmdesátých let 19. století, kdy se už do Střední Asie dovážela umělá barviva.

Na konci devadesátých let se ve výšivkách uplatňuje průmyslově vyráběná příze *beršumi farangi* („francouzské hedvábí“, přeneseně „zahraniční“, „průmyslové“). Tato příze se vyznačovala značným leskem a kvalitou, ale vzhledem k vysoké ceně se příliš široce nepoužívala. Brzy se na trhu objevily bavlněné nitě *ojdori farangi* („místní zahraniční“), které byly levné, musely se však dále zpracovávat promýváním, vařením a nakonec spřádáním na kolovratu. Později přibýly další průmyslově vyráběné bavlněné nitě *beršumi tubča*, *beršumi daracht* („dřevěné hedvábí“), *beršumi armanigi* („arménské hedvábí“), *beršumi Varšava* („varšavské hedvábí“). Jejich používání se rozšířilo zejména na počátku 20. století, kdy se

---

<sup>137</sup> Сухарева 2006: 24.

<sup>138</sup> Ibidem.

vyrovnávaly kvalitnějšímu hedvábí. Záhy se však ukázalo, že rychle ztrácejí barvu a lesk, a proto se postupně snižovala i jejich cena.<sup>139</sup>

Nejstarší známé výšivky 19. století z prostředí usedlých kultur se vyskytují na tkaninách bílé, žluté a červené barvy. Bílý podklad výšivky obvykle tvořila hrubá bavlněná tkanina *karbos* místní domácí výroby, která je v ruské literatuře známá pod názvem *mata*. Před výšíváním se mnohdy čistila u řemeslníků *šuštagar* specializujících se na bělení, a v tom případě se nazývala *šušta* – „bělená“ (doslova „umytá“). Vyšíváno se také na průmyslově vyráběné bílé tkanině obecně nazývané *suf*<sup>140</sup> dovážené z Afghánistánu, která byla ve Střední Asii velmi ceněna a označovala se termínem *sufi sakčob*. Tato tkanina v délce čtyřice aršínů<sup>141</sup> se prodávala za pět až šest rublů.<sup>142</sup>

Do Střední Asie se dovážely průmyslově vyráběné tkaniny také z Anglie a z Ruska a již v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století se z nich šily oděvy městského obyvatelstva. Pro výšivky na bílém podkladu se používala ještě v devadesátých letech 19. století levnější tkanina *karbos* domácí výroby, která mohla mít i nažloutlý odstín díky odrůdě místní bavlny. Výšivky na nažloutlém *karbosu* jsou nejtypičtější pro oblast Buchary. Tkanina *karbos* červené a skořicové barvy se používala na vyšívání pokrývky *bugdžoma*. Pro výšivky na barevném podkladu byla ve druhé polovině 19. století využívána hlavně červená bavlněná tkanina *avlon* (z arabského *alvan* – „barvy“), která se původně vyráběla ve Střední Asii. Barvení bavlněné tkaniny na červenou barvu pomocí mořeny existovalo v Buchaře již v 10. – 12. století. Později se produkce přesunula do Kazaně, kde od roku 1788 pracovaly továrny specializující se na výrobu tohoto druhu tkaniny. Příze se dovážela z Buchary a barvilo se mořenou z Astrachaně.<sup>143</sup>

V devadesátých letech 19. století se objevily hladké růžové a tmavě červené bavlněné tkaniny *sufi gulob* a *sufi bžigari* používané na vyšívání do počátku 20. století. Tehdy se na trhu objevil satén, který jako podkladový materiál výšivek téměř vytěsnil původní průmyslově vyráběné tkaniny. Zpočátku byl satén velmi drahý a mohly si ho dovolit jen majetné vrstvy obyvatelstva. Hedvábné tkaniny používané na výšivku byly na konci 19. století tovární i domácí výroby.<sup>144</sup>

U kočovných obyvatel se původně vyšíváno především na plsti, kůži a vlněných tkaninách vlněnou přízí, tedy materiálem vlastní produkce. Později se jako podkladový materiál ujal

---

<sup>139</sup> Ibidem: 29.

<sup>140</sup> Z arabštiny – „vlněná tkanina“. Ve Střední Asii se tímto termínem ale vlněné tkaniny neoznačovaly.

<sup>141</sup> Stará délková míra s významem loktu, v Rusku např. 0,71 m.

<sup>142</sup> Ibidem: 25.

<sup>143</sup> Ibidem: 26.

<sup>144</sup> Ibidem: 27.

černý samet dovážený z Ruska nebo východního Turkestánu, bavlněné a hedvábné tkaniny a barevné bavlněné i hedvábné nitě. Kočovníci používali také ruské průmyslově vyráběné červené sukno *kyzyl manat*.<sup>145</sup>

#### 4. 3. TECHNOLOGICKÝ POSTUP A DRUHY STEHŮ

Výšivka na interiérových textiliích se zhotovovala podle předem nakresleného vzoru, který na tkaninu nanášely zkušené kreslířky nazývané *kalamkaš* (*čizmakaš*). Vzory se kreslily inkoustem či tuší za pomoci tenkého zaostřeného stébla *kalam* z rákosu. Kromě rákosového stébla se používala také seříznutá dřívka, později i běžná psací pera. Na tmavé tkanině se vzor zvýraznil roztokem žluté barvy zahuštěné cukrem.<sup>146</sup>

Vzory se kreslily nejčastěji z volné ruky, šablony se používaly velmi zřídka. Pro dosažení souměrnosti vzorů si kreslířky vypomáhaly skládáním látky. Pravidelné kruhy mnohdy vytvářely také pomocí keramické mističky, která se po obvodu obkreslila.<sup>147</sup> Na tkaninu nejdříve předkreslovaly rovné linie ohraničující lem *obá* (od slova *ob* – „voda“), který následně vyplnily dekorem. Od vyznačeného bodu v centru výšivky postupně rozměřovaly další vzory, až se dosáhlo požadované kompozice. *Kalamkaš* předkreslovaly pouze základní kontury vzorů. Ženy, které se pak zabývaly samotným vyšíváním, vytvářely jednotlivé detaily podle své fantazie a výtvarného citění. Pro středoasijský tradiční textil je charakteristické tkaní v úzkých pásech (přibližně kolem 30 cm), což se týkalo i plátna na výšivky. Vzory se předkreslovaly na pruhy tkaniny, které byly sestehované k sobě. Když byl celý vzor nakreslen, stehy se zase rozstříhaly. Na výšivce jednotlivých pruhů tkaniny tak mohlo pracovat více osob a výšivka byla dříve dokončená. Jednotlivé části se později opět sešily. Oddělené vyšívání rozstříhané tkaniny a její zpětné sešití mnohdy způsobuje nedokonalé napojení částí vzoru. Lišit se může také barevný odstín příze.

Kreslířky znaly mnoho tradičních vzorů a jejich variant, které vzájemně kombinovaly a vytvářely nové kompozice. Obvykle také vybíraly základní barevnost vzoru, kterou vyznačily jednoduchým prošitím konkrétního motivu přízí odpovídající barvy.

*Kalamkaš* byla velmi uznávanou osobou a působila v každé větší městské čtvrti. V rodině se umění kreslení vzorů obvykle dědilo z generace na generaci. Žena, která se učila tomuto řemeslu, musela od své mistrové obdržet modlitbu svolení (*fotocha*) znamenající vysvěcení

---

<sup>145</sup> Иванов; Антипина 1986: 79.

<sup>146</sup> Богословская; Левтеева 2006: 30.

<sup>147</sup> Чепелевская 1961: 22.

v řádnou *kalamkaš*. Tento obřad doprovázela hostina *bušim tarf* („vůně rozžhaveného“) a uctívání duchů předků starých kreslířek vzorů. Hostinu i obětiny připravovala učednice. Obřad vysvěcení měl předejít hněvu duchů předků, bez jejichž pomoci nebylo možné řemeslo vykonávat. Proto se také tato profese nemohla předávat mimo rodinu.<sup>148</sup>

Stehy středoasijské výšivky jsou velice rozmanité. Ve většině oblastí Střední Asie se používá především steh *basma* tvořený podkladovou nití, kterou pokrývají drobné příčné stehy. Podkladová nit (*nach*) se natahuje v řadách vedle sebe od kraje ke kraji po celé délce a ploše motivu a takto připravená se přichytává diagonálně pokládanými stehy. V každé následující řadě se stehy kladou o trochu dále od předchozích, čímž vznikají pravidelné diagonální linie, vytvářející lehce reliéfní povrch. *Basma* se vyšívá směrem k sobě – *pěši dast* („k ruce“) a má několik variant, které se od sebe liší způsobem vypracování příčných stehů. Na samarkandských výšivkách byla podkladová nit pevně skaná a silně se přitahovala ke tkanině. Reliéfní povrch pak vytvářely volnější diagonální stehy. Na bucharských a nuratských výšivkách byla podkladová nit naopak skaná nízkým počtem zákrutů, na tkaninu se kladla volněji; víc se naopak utahovaly příčné stehy a reliéfní povrch tak vytvářela podkladová nit.<sup>149</sup>

Další variantou *basmy* je steh *kanda chajol* (*jakruja*), který se vyšívá směrem od sebe – *pušti dast* („od ruky“). Příčné stehy se vedou po lici tkaniny diagonálním ovíjením kolem podkladové nitě a nešijí se tak hustě jako v předešlých případech. Tento steh se na počátku 20. století hojně uplatňoval zejména v Urgutu a Šahristánu. Naopak v Samarkandu se v tomto období používal pouze na rovné linie ohraničující borduru výšivky.<sup>150</sup> Jako podklad pro tento steh se mnohdy používalo také neskané nebo volně skané hedvábí, které se prošívalo příčnými stehy zachycujícími několik nití najednou. Pro větší efekt se někdy barva příčných stehů lišila od barvy podkladových nití.<sup>151</sup>

Textilie, které měly být vidět z obou stran (šátky, ručníky), se vyšívaly plným oboustranným stehem *činda chajol* (*duruja*) vedeným v rovných liniích. Zejména na drobné předměty zdobené výšivkou se používala technika oboustranného plného stehu *chomduzi* rozšířená především ve Ferganské dolině.

Výšivka křížkovým stehem *iroki* (*iraki*)<sup>152</sup> zdobila zvláště čapky *duppi*, ale též velké interiérové textilie zejména v Šahrisabzu a Kitabu.<sup>153</sup> Používaly se dva typy stehu *iroki* –

---

<sup>148</sup> Сухарева 2006: 43–45.

<sup>149</sup> Ibidem: 35.

<sup>150</sup> Ibidem: 35–36.

<sup>151</sup> Чепелевецкая 1961: 23.

<sup>152</sup> „Irácký“, tzn. z Iráku.

klasický křížkový steh *tirma* a polokřížkový steh *kuklama*. Při výšivce variantou *kuklama* se nejdříve nit diagonálně natahovala přes celou řadu a teprve potom jí křížily drobné stehy. Křížky jsou tak nepatrné, že je lze stěží vidět pouhým okem. Stehem *iroki* se vyšívalo dvěma způsoby – *sanama* a *čizma*, v nichž se mohly používat oba typy stehů. Rozdíl mezi *iroki sanama* a *iroki čizma* byl v použití předkresleného vzoru. Při výšivce *iroki sanama* se na tkaninu vzor nepředkresloval a tento způsob se uplatňoval především na čapkách *duppi*.

Za jeden z nejstarších stehů je považován řetízkový steh. Objevuje se již na výšivce nalezené v Pazyryku, která pochází z 5. – 4. století př. n. l.<sup>154</sup> Řetízkový steh *jurma* se prováděl jehlou nebo háčkem a tkanina byla vypnutá na dřevěném vyšivacím rámu. Stehem *jurma* se nejčastěji lemovaly kontury motivů a bordurové linie. Vyšívání se proto až v úplném závěru, kdy už byly jednotlivé pásy vyšívání tkaniny sešité. Ve výšivkách kočovných obyvatel, ale také například v Buchaře, se řetízkovým stehem vyplňovaly celé vzory. Na konci 19. století se už ruční řetízkový steh mnohdy nahrazoval strojovým.<sup>155</sup>

Na kontury a obruby výšivek se používal také smykovací steh *ilmak* (*ilmok*), který měl dvě základní varianty – *ilmak jaktarafa* – jednostranný smykovací steh a *ilmak dutarafa* – dvoustranný smykovací steh. V Samarkandu se *ilmak* používal pouze v 50. a 60. letech 19. století.<sup>156</sup>

Na čapkách *duppi* se široce uplatňovala technika *piltaduzi*. Podklad pro výšivku tvořilo podlouhlé plastické rýhování, jehož se docílilo rovnoběžným prošíváním tkaniny a vyplněním vzniklých průvleků. V 19. století se jako výplň používaly vlněné knoty *pilta*, později tenké ruličky papíru. Rýhy se pak po celé délce jednotlivě vyšívaly plným stehem. *Duppi* vytvářené technikou *piltaduzi* jsou rozšířeny zejména mezi obyvatelstvem, které se v minulosti zabývalo kočovným pastevectvím. Vyrábějí se především v Samarkandu, Karši, Bajsunu a v okolí Surchandarji.<sup>157</sup>

Na jedné výšivce se mnohdy vyskytují různé druhy stehů sestavené v určitém pořádku. V motivu květu se může na okvětních plátcích střídát steh *basma* a *kanda chajol*, stonky a listy bývají olemovány stehem *jurma*; linie oddělující centrální pole a borduru bývá vyšítá stehem *ilmak*. V každé oblasti se upřednostňoval jiný steh. Například v Nuratě, Samarkandu a Taškentu se nejvíce používal steh *basma*, v Šahrisabzu *kanda chajol* a v Buchaře převažoval

---

<sup>153</sup> Ibidem: 26.

<sup>154</sup> Руденко 1952: 82.

<sup>155</sup> Чепелевецкая 1961: 26.

<sup>156</sup> Сухарева 2006: 38.

<sup>157</sup> Богословская; Левтеева 2006: 35.

steh *jurma*.<sup>158</sup> Výjimkou nebylo ani vyšívání vzoru i podkladu jedním druhem stehu a stejnou barvou (technika *tagduzi*).

Ve vyšivkách středoasijských kočovníků byl nejrozšířenější řetízkový steh. Pro vyšivky staršího data je charakteristické použití tohoto stehu na celé ploše vzoru, kde se řady řetízků kladly těsně vedle sebe. Nejen v kazašské vyšivce se rozlišuje řetízkový steh vyšíváný jehlou *šim keste* a háčkem *biz keste*. Rozšířené byly také varianty smykovacího stehu u Kyrgyzů nazývaného *tuura sajma* a *ilmedos*. V kazašské vyšivce je analogií stehu *ilmedos* steh *šalma keste*. Varianty těchto stehů jsou typické rovněž pro turkmenskou a karakalpackou vyšivku. Turkmenská vyšivka se od ostatních odlišuje značnou hustotou stehů. Na vyšivku kyrgyzských čapek helmicové formy a náprsenek ženských šatů se používal velmi jemný steh *ters kajyk*, jehož analogii lze nalézt na vyšivce karakalpackých taštiček *šajkalta*.<sup>159</sup>

Kočovné obyvatelstvo v procesu sedentarizace přejímalo některé techniky vyšivky od svých usedlých sousedů Uzbeků a Tádžiků. Z tohoto důvodu se při vyšívání velkých ornamentálních vzorů používal také steh *basma* (*baspa*, *bastyrma*), který je typický pro městské vyšivky typu *suzani*. Vyšivky, které byly vidět z obou stran, se stejně jako u usedlého obyvatelstva vyšívaly oboustranným hladkým stehem nazývaným u Kyrgyzů *köpturmö*. Křížkový steh byl rozšířen především na počátku 20. století pod vlivem ruského obyvatelstva, o čemž svědčí kyrgyzský i kazašský výraz *orus sajma* (*orys sajma*) – „ruská vyšivka“. Křížkovým stehem se zdobily zejména ženské pokrývky hlavy.<sup>160</sup>

#### 4. 4. ORNAMENT A KOMPOZICE

Ve středoasijské vyšivce se zachovaly tradiční motivy, vzory a kompozice předávané z generace na generaci. K uchování tradiční ornamentiky přispěl mimo jiné i fakt, že ženy, které vyšivky vytvářely především, žily do jisté míry izolovaně. Bohatá ornamentika odrážela duchovní i každodenní život místních obyvatel. Ženy vytvářející vyšivku uplatňovaly v mezích tradice také svou vlastní invenci, čímž vznikalo velké množství variant tradičních vzorů a kompozic. Každý tradiční motiv ornamentu v sobě skrýval konkrétní symbolický význam. Nejčastěji se jednalo o symboly zaručující plodnost a ochranu proti zlým silám.

Islám nedovoloval zobrazovat lidi a zvířata, což vedlo k používání především rostlinných vzorů. Prvky zoomorfního, ojediněle i antropomorfního charakteru však nebyly výjimkou. V

---

<sup>158</sup> Чепелевецкая 1961: 26.

<sup>159</sup> Алламурастов 1977: 22.

<sup>160</sup> Иванов; Антипина 1986: 81.

19. století tvořil základní prvek výšivky motiv květu. Mezi květinové motivy patřily zejména růže, kosatec, karafiát a tulipán. Ve většině případů jsou však květy vysoce stylizované, což znesnadňuje jejich určení. Obvykle se nazývají jednoduše *gul* – „květ“, v Nuratě pak například *guli bachmal* – „sametový květ“ nebo *guli chaftrang* – „sedmilistý květ“. Ve výšivkách se často objevuje květ podobný lilii, jehož analogie se vyskytuje ve formě atributu u zoroastrijské bohyně plodnosti Anáhity.<sup>161</sup> Oblíbeným motivem byl také květ nazývaný *todži churus* – „kohoutí hřebínek“. Květiny se zobrazovaly nejčastěji *en face*, ale též z profilu (*rafida*), což bylo typické především pro taškentské výšivky.<sup>162</sup> Mezi květinové vzory patřily také kytice a kvetoucí keře (*buta*), které zdobily zvláště nuratské, šahrisabzské a ferganské výšivky.<sup>163</sup>

Spolu s květinami se na výšivkách objevují různé druhy plodů, například mandle (*bodom*), paprikový lusk (*kalampir*), granátové jablko (*anor*), makovice (*kuknor*) a třešně. Mezi nejrozšířenější motivy plodů patří *bodom* a jemu podobný *kalampir*, které představovaly ochranný amulet proti démonce *albasty*.<sup>164</sup> Někteří badatelé se domnívají, že šlo původně o ptačí motiv (kohouta, bažanta nebo páva), z něhož se až postupnou stylizací vyvinul pozdější motiv mandle.<sup>165</sup> Jiný názor mu dokonce připisuje význam někdejší lidské představy o modelu světa. Podobný tvar měla také osobní pečeť významného astronoma a panovníka dynastie Timurovců Ulugbeka (1394–1449).<sup>166</sup>

Mezi významné symboly plodnosti patří makovice a především granátové jablko, které bývalo mnohdy znázorňované s viditelnými zrnky uvnitř plodu. Ve výšivce se vyskytuje rovněž motiv smuteční vrby (*madžnuntal*, *madžnunbed*) a cypřiše. Důležitou úlohu v ornamentu výšivky hrál motiv *islími* založený na linii vinoucího se stébla s různými tvary lístků. Listy (*barg*) bývaly oválné či podlouhlé se zubatými okraji, uplatňovaly se také trojlístky nebo pětílístky. Mnohdy listy tvořily věnce, které lemovaly motivy květů.

Základním geometrickým motivem ve výšivkách byl kruh symbolizující vesmír, cyklický čas, Slunce a Měsíc. Tato vesmírná tělesa ve výšivce představovaly velké kruhové rozety květinového charakteru, o čemž svědčí některé jejich názvy. V Taškentu se takové rozety

<sup>161</sup> Чепелевецкая 1961: 61.

<sup>162</sup> Сухарева 2006: 58.

<sup>163</sup> Чепелевецкая 1961: 57.

<sup>164</sup> Vyprávělo se, že *albasty* se zjevovala nejčastěji v podobě ženy s dlouhými žlutými vlasy a dlouhými prsy, které nosila přehozené přes ramena. Byla nebezpečná mladým mužům a hlavně těhotným ženám. Démonka mohla také učinit ženy neplodnými tím, že jim svázala porodní orgány. Měla moc nad srdcem, játry a plícemi, které kradla matkám a novorozeňatům, a odnášela je k vodě. Jestliže stihla vnitřností umýt, matka i dítě zemřely. Dítě mohlo také zemřít, když se napilo z jejího prsu. Pokud *albasty* svůj prs hodila na nějakého člověka, ten potom upadl do bezvědomí a těžce onemocněl.

<sup>165</sup> Григориев, Г. Тус-тупи. *Искусство*, 1937, no. 1, s. 121–143. Cit. dle: Чепелевецкая 1961: 72.

<sup>166</sup> Богословская; Левтеева 2006: 47.



nazývaly *oj* – „luna“, v okolí Buchary pak *oftob* – „slunce“. V Samarkandu se však nazývaly *lola* – „tulipán“, malé rozetky pak *lolača*.<sup>167</sup> Rozeta se nazývala „slunce“ (*kun*) a „luna“ (*ajšik*) rovněž v kazašské výšivce.<sup>168</sup>

V geometrickém ornamentu se uplatňovaly také hvězdy, trojúhelníky, čtverce, kosočtverce, klikatky, spirály a podobně. Trojúhelníkovou formu měly amuletní schránky *tumar*, které byly rozšířené ve všech oblastech Střední Asie. Trojúhelník býval spojován zejména s plodností. Špička směřující vzhůru symbolizovala mužský princip, špička dolů pak ženský princip. Čtverec obvykle představoval čtyři světové strany Země, kosočtverec byl mnohdy chápán jako solární znak, klikatka (vlnka) jako symbol vody či hada. Spirála symbolizovala beraní rohy, které zvláště v této své variantě bývají vysvětlovány některými autory jako dávný kosmologický motiv představující vesmír a věčný pohyb.

Motiv beraních rohů (*kočkor mujuz*) spojovaný se silou a ochranou patřil k velmi oblíbeným a často používaným prvkům nejen ve výšivce. Je velmi starobylý a rozšířený u mnohých turkických etnik od Sibíře po Malou Asii. Beranovi (*kočkor*, *kučkor*) se připisoval mocný ochranný význam. Beraní lebka se připevňovala na dveře domu nebo se umísťovala do ovocných sadů. V rodinách, kde často umírali synové, dávali novorozenci jméno Kučkor, které mělo zahnat zlé síly a ochraňovat dítě. Chórezmští Uzbeki často chovali berana v domě z důvodu ochrany před zlými duchy, protože věřili, že veškeré zlé síly se nejprve zachytí v beraních rozích, kde ztratí svou moc. Beraní navíc sloužili jako obětní zvířata a jejich lopatka se především u kočovníků používala k věštění. Ve Střední Asii se beran označoval také slovem *rahmoni*, pocházejícím z arabského slova ar-Rahmán – „Milosrdný“, které je v islámu jedním z božích jmen.<sup>169</sup>

Tradičním motivem používaným ve výšivce byl ptáček, který je spojován především se štěstím. Pták symbolizoval lidskou duši a přičítali se mu vlastnosti prostředníka mezi reálným a mytickým světem. Nejen vyobrazení, ale hlavně ptačí peří i drápy byly ve Střední Asii jedním z nejpoužívanějších amuletů proti zlým silám. Na výšivkách usedlých obyvatel lze mezi ptáky identifikovat zejména kohouta (*churus*), páva (*tovus*) a slavíka (*bulbul*). Figury ptáčků jsou zde kombinované s rostlinnými motivy – tělo je zdobeno květy a z ocásku vyrůstají lístky. Mnohdy je pták zobrazován také s ratolestí v zobáčku. Tento motiv se velmi často vyskytuje už na sásánovském stříbře 3. – 6. století, které částečně zhotovovali také klenotníci Střední Asie, dále je rovněž na tkaninách a jiných předmětech tohoto období. V

---

<sup>167</sup> Сухарева 2006: 58.

<sup>168</sup> Кукашев, Р. Казахская декоративная вышивка [online]. In *Абырой*, с2010 [cit. 10. 08. 2011]. Dostupný na WWW: < <http://ru.abyroj.kz/persons/казахская-декоративная-вышивка/>>.

<sup>169</sup> Богословская; Левтеева 2006: 48.

minulosti ptáček tvořil ve výšivce centrální motiv, ale v 19. století představoval pouze doplňující prvek vzoru.<sup>170</sup>

Dalším významným zoomorfním motivem byl had (*ilon*), jemuž se připisovalo mnoho kladných funkcí. Byl ochráncem domova, rodiny, bohatství, skotu, vody, obilí, pokladů a zejména žen a dětí. Had zosobňoval dobrý i zlý princip a jeho kult ve Střední Asii existoval již v dávné minulosti – o oslavě dne a roku hadů se zmiňuje například Mahmúd al-Kašgári (1005–1102).<sup>171</sup> Had figuroval i ve víře ve zlé duchy, kteří na sebe mohli vzít jeho podobu. Pokud zlý duch uviděl své vyobrazení, přestal lidem ubližovat a škodit.<sup>172</sup> Zobrazení „hadí stopy“ *ilon izi* bylo rozšířeno především na dětských oděvech, kde plnilo roli ochranného amuletu. Motiv *ilon izi* se používal také na stuze *džijak*, která lemovala oděvy dospělých. Na některých výšivkách se objevuje zobrazení ryby, která bývala spojována s plodností a živou vodou, zvláště pokud byla vyobrazena u kvetoucího keře. Symbolem živé vody byl vedle toho motiv konvice (*oftoba*).

Rozšířeny byly také motivy zvířecích stop, které ukazovaly cestu k vodě a v důsledku toho znamenaly cestu k životu. Například v kazašské výšivce se vyskytoval motiv *tujetaban* – „velbloudí stopa“, *kaztaban* – „husí stopa“, v kyrgyzské výšivce *karga tyrmak* – „havraní drápy“. Ve výšivce kočovných pastevců byla zobrazována také celá zvířata, nejčastěji kůň, velbloud, kozorožec a jelen. Zvířata bývala velice realistická nebo naopak vysoce stylizovaná. Kočovníci ve svých výšivkách zobrazovali také výjevy z pasteveckého života, například kočování lidí se zvířaty. V těchto případech byly lidské figury velmi schematické. Ve výšivce usedlých obyvatel se antropomorfní motivy vyskytovaly jen ojediněle a lidské figury zde působí spíše jako fantastické bytosti s ptačími prvky.

Ve výšivce se uplatňovaly také motivy ostrých předmětů v různé míře stylizace – nožů, nůžek, dýk a šípů, které ochraňovaly před zlými silami. Obvykle se tyto motivy kombinovaly s rostlinnými prvky. Za motiv předislámského původu je považován *čachar čirog* – „čtyři svítidla“, který se pokládá za stylizaci olejové lampičky se čtyřmi výběžky na knot. Stylizované ohnivé jazyky mohou mít souvislost s perským kultem ohně. Během osmdesátých let 19. století se používání motivu *čachar čirog* ve výšivce již vytratilo.<sup>173</sup>

V řadě případů se ve výšivce objevovaly rovněž kaligrafické nápisy v arabském písmu, jejichž obsahem byla většinou požehnání. Například na mužské čapce pocházející z Buchary

<sup>170</sup> Чепелевецкая 1961: 79.

<sup>171</sup> Богословская; Левтеева 2006: 48–49.

<sup>172</sup> Борозна 1975: 284–285.

<sup>173</sup> Сухарева 2006: 67.

z počátku 20. století je červenou přízí na bílém podkladu vyšitý nápis: „*Necht' kuloch*”<sup>174</sup>  
*zůstane na hlavě a vrazi zmizí skrze zem.*“<sup>175</sup>

Kompozice vzorů byla u každého typu výšivky stanovena jejím praktickým použitím. Na výšivkách typu *suzani* sestávala základní kompozice z centrálního pole a bordury. Výjimku tvořila kompozice na svatebním prostěradle (*ruidžo*), modlitebním koberečku (*džojnamaz*), pokrývce na postel (*bugdžoma*) a na úzkých pásích zdobících horní část stěn (*dorpeč*, *zardevor*). *Ruidžo* bylo stejně jako *džojnamaz* vyšíváné pouze na třech stranách tkaniny. Obě delší strany rámují bordurové pásy, které se směrem k horní části rozšiřují a vytváří motiv vrcholu *mihrábu*. Na *ruidžu* mohl také všechny tři strany zdobit pouze stejně široký bordurový pás. Vzhledem k praktickému využití těchto textilií zůstávalo středové pole a dolní část nevyšité. Obdobnou kompozici měl také *čojšab*, kde však středové pole bývalo obvykle vyplněné výšivkou. *Bugdžoma*, kterou se přes den pokrývala postel nebo se do ní balily věci při převozu, měla trojúhelníkovou výšivku ve středovém poli a také jeden vyšíváný roh. Ostatní rohy *bugdžomy* se nevyšívaly, protože při zabalení pokrývky nebyly vidět. Dlouhé pásy *dorpeč* a *zardevor* se po celé délce zdobily opakujícími se motivy, které bývaly mnohdy uzavřené do oblouků.

Ve velkém množství výšivek typu *suzani* byl důraz kladen na vzor centrálního pole a bordura tvořila jen doplněk hlavního ornamentu, ale v některých typech výšivky bývala naopak pozornost věnována zpracování bohaté bordury. Poměr mezi šířkou bordurového pásu a šířkou centrálního pole se pohyboval od 1:4 do 1:2,2. Bordura mohla tvořit úzký lem, nebo dosahovala až šíře centrálního pole. Široká bordura se vyskytovala na kvalitnějších výšivkách 19. století.<sup>176</sup> Vytváření širokých, bohatě zdobených bordur mělo svůj praktický důvod. V některých oblastech se vyšíváné pokrývky vrstvily na sebe tím způsobem, aby byly viditelné právě bordurové pásy.

Borduru obvykle tvořily tři řady pásů – dva úzké lemovaly střední široký pás. Úzké pásy mohly být stejné šíře, mnohdy byl také vnější pás širší než vnitřní. Dalším typem byla bordura dvojitá sestávající z vnějšího úzkého lemu (*kuri beruni*) a širokého vnitřního pásu (*kuri daruni*). Výjimkou však nebyly ani výšivky s jedním bordurovým pásem.

Na bordurách se uplatňovaly zejména varianty vzoru *islimi*. Linie výhonků bývají v ohybech zdobeny květy nebo květinovými rozetkami. Květy mnohdy vyrůstají z ohybů stonku směrem nahoru nebo dolů. V jiné variantě jsou květy rozmístěny na střídavě zahnutých spirálách

<sup>174</sup> Název pro čapku zašpičatělého tvaru.

<sup>175</sup> Богословская; Левтеева 2006: 50–51.

<sup>176</sup> Чепелевецкая 1961: 44.

stonků vycházejících z hlavní linie. Kromě *islími* se v kompozici bordury může vyskytovat jeden motiv poskládaný v řadě nebo dva pravidelně se střídající motivy. Tyto motivy mohou tvořit například kruhy nebo větévky s květem.

V řešení centrálního pole byla kompozice nejčastěji založena na středovém hlavním motivu a doplňkových motivech ve všech čtyřech rozích. Hlavním prvkem mohla být kruhová rozetka, hvězda či kruh, motivy v rozích pak tvořily kytice květů nebo kruhy menších rozměrů. Méně rozšířená kompozice centrálního pole byla založená na vertikálním uspořádání motivů, kdy se v centrálním poli obvykle vyskytují tři květinové či geometrické prvky ležící pod sebou ve vertikální řadě. Další typ kompozice uplatňoval princip rovnoměrného zaplnění centrálního pole čtvercovou, kosočtvercovou nebo polygonální sítí. Motivы jsou v buňkách rozmístěny v jednoduchém nebo šachovnicovém uspořádání. Řady mohou sestávat z jednoho opakujícího se motivu nebo z více motivů, které se pravidelně střídají. Stejným principem jsou řešeny *suzani*, jejichž centrální pole je zaplněno motivy květů na stoncích či větévkách. Každý druh květu je sestaven do pravidelné horizontální řady. Vyplnění centrálního pole větévkami s květy mohlo být i zcela libovolné.

Uvedené základní typy kompozic centrálního pole se mohly také navzájem spojovat. Například střed geometrické sítě může zdobit motiv velké rozety, nebo naopak v rozích mohou být kytice květů, přičemž středová část je vyplněna motivy květů v šachovnicovém uspořádání. Role a místo ostatních drobných prvků (*bački*), které kompozice doplňovaly, nebylo regulované a vyšívaly se tam, kde zbylo místo.

Kompozice a ornamentika výšivek typu *suzani* se lokálně odlišovala. Výšivka Samarkandu, Taškentu, Džizaku a Chodžentu se vyznačovala rozměrnými, vysoce stylizovanými prvky vzoru a spíše ustálenou kompozicí. Bucharské, nuratské a šahrisabzské výšivky byly charakteristické svým jemně provedeným ornamentem, bohatstvím motivů a jejich méně stylizovanou podobou. Mnohdy se na jedné výšivce neobjevovaly dvě stejné rozety. Kompozice byla velmi složitá a rozmanitá. Důležitou roli zde hrála také široká, bohatě zdobená bordura. Pro svou vysokou uměleckou hodnotu jsou v současnosti tyto výšivané textilie nejvíce ceněny.

Kompozice, ornamentika i barevnost se v průběhu času měnila. Nejvíce patrnou změnu zaznamenaly samarkandské výšivky. Již na konci 19. století se kruhové rozety zvětšují a ztrácejí své mnohobarevné detaily. Věnce z listů se mění na široké černé voluty. Výšivka je

postavena pouze na kontrastech čtyř barev – dvou tónů červené v kruzích, černých listů a bílého podkladu.<sup>177</sup>

Na nomádkách nástěnných vyšívaných textiliích byla kompozice nejčastěji založena na symetrii geometrických motivů. Hlavní motivy tvořily kruhy, kosočtverce a varianty motivu *kočkor mujuz* a vzor centrálního pole byl obvykle sestaven z řad opakujících se prvků. Kruhové rozety bývaly vyplňovány různými stylizovanými motivy geometrického charakteru. Vzor na borduře se příliš neodlišoval od ornamentu centrálního pole, jelikož mnohdy byly stejné motivy uplatňovány v obou částech výšivky.

#### 4. 5. BAREVNOST

Ve výšivce hrála podstatnou roli nejen barva nití, ale také barva podkladu. Barevné spektrum zahrnovalo různé odstíny červené, zelené, modré, žluté, fialové a růžové v teplých i studených tónech. Významné místo ve výšivce měla také bílá a černá barva. Barevnost pomáhala zvýraznit tvar motivů a byla založena na kontrastech tmavého vzoru a světlého podkladu, nebo naopak.

U velkých interiérových výšivek usedlých kultur závisel kolorit vzoru na barvě podkladu. Nejvíce ceněny byly *suzani* na bílé či světlé tkanině, která poskytovala větší prostor pro barevné variace. V těchto výšivkách 19. století lze napočítat až patnáct odstínů příze.<sup>178</sup>

Široké spektrum odstínů tak umožňovalo vytvořit mnoho barevných kombinací.

Převažující barvou byla červená, kterou se vyšívaly především květy a rozety. Červená barva měla různou gradaci teplých tónů počínaje od oranžové, přes jasně červenou až po tmavou, terakotovou a karmínovou. Teplé červené tóny se v okvětních plátcích i rozetách střídaly se studenými odstíny tmavě a světle malinové barvy. Detaily květů a rozet bývaly navíc vyšity žlutými, bleděmodrými, růžovými či fialovými nitěmi. Pravidelné střídání teplých a studených odstínů červené barvy charakterizovalo především výšivky Uzbekistánu a Tádžikistánu. Výjimkou však nebyly ani žluté a světle modré květy.

Různé odstíny měla i zelená barva používaná zejména na motivy listů. Kromě zelené se na výšivku listů používala také příze tmavě modré, světle modré či tyrkysové barvy. Motivы listů se lemovaly přízí odlišné barvy, než jakou byla vyšita jejich plocha. Kontura listů bývala obvykle velmi tmavá, nebo naopak světlá. Kontrastů se dosahovalo kombinací červené a

---

<sup>177</sup> Ibidem: 31.

<sup>178</sup> Чепелевецкая 1961: 54.

zelené, žluté a fialové, oranžové a modré, červené a modré, zelené a oranžové, černé a bílé. Větvičky a stonky se většinou vyšívaly tmavě modrou, olivovou nebo okrovou nití.

Během osmdesátých a devadesátých let 19. století se barevnost výšivek na bílém podkladu změnila. Od bohatého barevného spektra se přecházelo k užívání omezeného množství odstínů, což souviselo také se zvětšením prvků vzoru.<sup>179</sup>

Výšivky *suzani* na barevných tkaninách byly rozšířeny zejména na přelomu 19. a 20. století. Nejoblíbenější barvou podkladu pro interiérovou výšivku byla fialová; vyšívalo se také na červených, žlutých, zelených i modrých tkaninách. Ornament byl jednodušší a jemnější než na výšivkách na světlém podkladu. Kolorit vzorů se omezoval pouze na jednu až čtyři barvy, velký prostor se dával zejména bílé přízi. Na konci osmdesátých let 19. století se namísto rozet uplatňují především motivy keříků, které do té doby tvořily pouze doplňkové prvky.<sup>180</sup> Pro výšivky na barevných tkaninách byly v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století charakteristické také barevné lemy bordur (*kundaly*) vyšívané řetízkovým stehem v pěti řadách. Vnější lem byl modrý, tři prostřední černé a vnitřní bílý. Později se tyto lemy začaly vyšívat stehem *kanda chajol* a původní tři barvy nahradila pouze jedna.<sup>181</sup>

Barevnost ve výšivce kočovníků byla na přelomu 19. a 20. století založena na kontrastu černého podkladu a barevných nití.<sup>182</sup> Nejvíce se uplatňovaly odstíny červené doplněné modrou, zelenou, žlutou a bílou. Červená barva měla ve výšivce obvykle určitý rytmus, který se stále opakoval (červená – zelená, červená – žlutá, červená – modrá, červená – bílá). Později se objevily další barvy, které se v minulosti v nomádských výšivkách nevyskytovaly, například fialová nebo růžová.

Barvy, stejně jako motivy vzoru, v sobě ukrývaly konkrétní symboliku, která měla majiteli textilie zaručit především ochranu, štěstí a prosperitu. Velký význam měla zejména barva červená (*kyzyl*), která představovala barvu krve, síly, štěstí, plodnosti, lásky, ohně a slunce. Vztahovala se také k mytologické podobě berana, jednoho z nejuctívanějších zvířat ve Střední Asii. Barvu ohně a slunce zastupovala rovněž žlutá (*sarik*). Bílá barva (*ak*) symbolizovala čistotu, posvátnost, moc a bohatství. Vztahovala se k dětství a také k moudrému stáří. Zlatá (*altyn*) a stříbrná (*kumis*) byly barvy bohatství a vznešeného původu. Zelená (*žasył*) symbolizovala mládí a jaro. Modrá (*kök*) byla v turkické mytologii symbolem posvátného nebe a představovala rovněž barvu vody. Černá barva (*kara*) byla mnohdy chápána jako barva

---

<sup>179</sup> Сухарева 2006: 60.

<sup>180</sup> Ibidem: 80.

<sup>181</sup> Ibidem: 85.

<sup>182</sup> Иванов; Антипина 1986: 81.

neštěstí a ve slovesném folklóru se pojila se smutným osudem.<sup>183</sup> Nevěrná žena se u Kazachů nazývala *Karabet* – „Černá tvář“, protože se těmto ženám pomazávala tvář sazemi. Pozitivní smysl měla černá barva zejména v souvislosti s ženskou krásou, například oči nebo vlasy černé jako noc.<sup>184</sup> Kombinace černého podkladu a bílé výšivky na uzbecké čapce *čust duppi*<sup>185</sup> odkazovala na čistotu duše a srdce.<sup>186</sup>

#### 4. 6. ZLATÁ VÝŠIVKA

Tradičním a nejproslulejším centrem středoasijské zlaté výšivky bylo město Buchara, kde toto umění kvetlo zejména v 19. století. Zlaté vzory zdobily především oděv emíra a jeho dvořanů. Místní zlaté výšivky používali specifické materiály, technologické postupy a druhy stehů. Ustálená pravidla mělo také vytváření kompozic a výběr vzoru.

Nejstarší předměty se zlatou výšivkou pocházejí, až na ojedinělé výjimky, z 19. století. Z archeologických nálezů je však patrné, že technika má ve Střední Asii velmi dlouhou tradici. Doklady tohoto typu výšivky na území Uzbekistánu, které v oblasti Taškentu objevila archeologická expedice, se vztahují již k 1. – 2. století n. l. Zde byly na lidských ostatcích v oblasti pasu a hrudníku objeveny fragmenty zlata, které vytvářely volutový vzor.<sup>187</sup>

První podrobné popisy zlatě vyšívaných textilií u dvora timurovských panovníků se dochovaly z pera španělského diplomata Ruye Gonzálese de Clavija,<sup>188</sup> který přicestoval do Samarkandu v září roku 1404. Clavijo ve svém cestopise *Embajada a Tamorlan* z roku 1406 popisuje například oděv Timurova vnuka Píra Muhammada (1374–1407), s nímž se osobně setkal: „*A tento panovníkův vnuk byl oděn podle svých tradic. Měl na sobě oděv z modrého hedvábí se zlatou výšivkou v podobě kruhů – na zádech, na hrudi a na rukávech. Jeho klobouk byl pokryt velkými perlami a drahokamy a na vrcholu se skvěl zářivý rubín.*“<sup>189</sup> Z 15. století pocházejí také zprávy historika Abd al-Razzaka Samarkandího (1413–1482), který se zmiňuje o zlatě vyšívané pokrývce hlavy *kalla-i-tillo-duzi*. Tento konkrétní předmět byl mezi dary, které poslal Šáhruch<sup>190</sup> v roce 1442 bengálskému panovníkovi. Zlatou výšivku jako profesi

<sup>183</sup> Názvy barev jsou uvedeny v kazaštině.

<sup>184</sup> Шевцова 2006: 33–46.

<sup>185</sup> Název od města Čust v Uzbekistánu, kde se původně tyto čapky vyráběly. Jedná se o černou čapku čtvercového tvaru s motivy *bodom* nebo *kalampir* ve všech čtyřech sektorech, které jsou vyšité bílou nití.

<sup>186</sup> Богословская; Левтеева 2006: 44.

<sup>187</sup> Гончарова, П. А. Золотое шитье. *Сб. Народное декоративное искусство Узбекистана*. Ташкент, 1954, s. 179. Cit. dle: Сидоренко, Артыкова, Раджабов 1981: 8.

<sup>188</sup> Zemřel roku 1412. Datum narození je neznámé.

<sup>189</sup> Clavijo, R. G. de. *Embajada a Tamorlan* [online]. c2003 [cit. 8. 1. 2012] s. 85. (PDF). Dostupný na WWW: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/71344.pdf>>. (Vlastní překlad).

<sup>190</sup> Nejmladší syn Timura. Vládl v letech 1405–1447.

popisuje tádžický spisovatel Mahmúd Vásifí (1485–1551/1566). Záznamy o zlaté výšivce se později objevují ve zprávách bratrů Pazuchinových – velvyslanců cara Alexeje Michajloviče, kteří v roce 1670 dorazili ke dvoru bucharského chána Abdulazíze (1614–1683). Při odjezdu z Buchary od něj obdrželi jako dary zlatě vyšívány kaftan, turban a opasek.<sup>191</sup>

Bucharská zlatá výšivka zaznamenala velký rozkvět zejména za vlády chána Abdulachada (vládl 1895–1911), z jehož doby se v muzejních fondech dochovalo nejvíce zlatě vyšíváných předmětů.<sup>192</sup> Oděv zdobený zlatou výšivkou byl především záležitostí emíra, dvorské aristokracie a zámožných měšťanů. Zlato symbolizovalo sluneční svit, nesmrtelnost a bohatství, proto bylo velmi oblíbené zvláště u aristokracie.

Hlavním zákazníkem a objednavatelem zlaté výšivky byl emír, pro něhož pracovaly především dvorské dílny zbudované v domech vyšších státních úředníků. Mezi lety 1885–1911 se v Buchaře nacházely dvě dvorské dílny a přibližně dvacet pět dílen soukromých.<sup>193</sup> V soukromých dílnách však byla produkce výšivek dvorského charakteru regulována a výrobky pocházející od soukromníků se převážně prodávaly na trzích. Zlatá výšivka fungovala jako oficiální dvorské umění do zániku Bucharského emirátu v roce 1920. Kvůli ztrátě hlavního zákazníka – emíra došlo k výraznému snížení její produkce. Zlatá výšivka se tak začala uplatňovat spíše ve výzdobě malých předmětů (například na čapkách).<sup>194</sup>

Mezi oděv a oděvní doplňky, které se dekorovaly zlatou výšivkou, patří velmi bohatě vyšívané mužské svrchní pláště *džoma mardona*, které nosili emírové a jejich rodinní příslušníci, dvořané a hodnostáři. Působivá byla zlatá výšivka na turbanu *salai zarduzi* z jemného mušelínu, jenž dosahoval délky až dvaceti metrů. Z mužského oděvu zlatá výšivka zdobila také dlouhé široké kalhoty *čalvor*, tříčtvrteční kabát *paltu*, který nosil pouze emír, sametové holínky *muza*, opasek *kamarband* a vojenskou uniformu *kaluči*. V ženském oděvu se zlatou nití zdobil především plášť *kaltača* (*mursak*, *munisak*), plášť *parandža*, svrchní košile *kurtai zarduzi*, kalhoty *izori zarduzi* vyšívané od kotníků po kolena, sametové holínky *machsi* s měkkou podešví, střevíce *popuš*, čelenka *pešonaband* a šátky *rumol* a *sarandoz*. Zlatou výšivkou se hojně zdobily ženské i mužské čapky *kallapuši zarduzi*. Zlatými nitěmi se však s oblibou dekorovaly také části koňského postroje, zejména velká pokrývka pod sedlo *dauri* (*jolpuš*) i malá pokrývka na sedlo *zinpuš*. Na rozměrnějších textiliích se zlatá nit uplatňovala především ve výzdobě svatebního prostěradla *ruidžo* a modlitebního koberečku

---

<sup>191</sup> Гончарова 1986: 7–8.

<sup>192</sup> Ibidem: 7.

<sup>193</sup> Ibidem: 12, 14.

<sup>194</sup> Ibidem: 9.



*džojnamaz*. Zlatou výšivku lze nalézt i na dalších předmětech jako jsou polštáře, pochvy na nože, váčky a další drobnosti.

Mistři zlaté výšivky se sdružovali do cechů a své řemeslo předávali synům či jiným mužským příbuzným. Ačkoliv se zlatá výšivka považovala za řemeslo náležící mužům,<sup>195</sup> ženy a dívky často pomáhaly svým manželům a otcům v situacích, kdy měla dílna mnoho zakázek.<sup>196</sup> Za největší umění se považovala zlatá výšivka kombinovaná s drahými kameny. Takto zdobené oděvy se vyráběly zejména pro ženy emírů, které je dostávaly darem za narození dítěte. Výšivce drahými kameny se věnoval jen zlomek mistrů, přibližně pět lidí ze sta. Na výrobu dohlížel sám *kušbegi*, který byl také dodavatelem drahých kamenů. Mistři za tuto práci dostávali kromě mzdy ještě odměnu v podobě tkanin.<sup>197</sup>

#### 4. 7. MATERIÁL A NÁSTROJE

Hlavním podkladovým materiálem pro zlatou výšivku byl v 19. a počátkem 20. století samet (*bachmal*), v menší míře pak hedvábí, místní polohedvábná tkanina *alača*, vlněné tkaniny, mušelín a kůže. Samet zdobený zlatou výšivkou se používal hlavně na výrobu mužských pláštíků (*chalát*), pokrývek na koně a obuvi. Mužské *chaláty* se šily především ze sametu, který se dovážel z Ruska, ale též z Francie, Turecka, Íránu, Sýrie a Indie.<sup>198</sup> Továrně vyráběný samet byl jednobarevný, pruhovaný, kostkovaný či jinak vzorovaný. Upřednostňoval se však samet jednobarevný, zejména zelený, červený, fialový a modrý. Své uplatnění měl také samet bucharské produkce *bachmal-machmal*. Hedvábné tkaniny sloužily především k výrobě ženského oděvu a mužských i dětských opaskových šátků. Tkanina *alača* tvořila podklad pro velké výšivky zdobící interiér domu, v menší míře se uplatňovala také na ženském a dětském oděvu. Vlněné tkaniny, nejčastěji sukna, se používaly na výrobu uniforem a koňských pokrývek. Mušelín vysoké kvality byl materiálem určeným pouze na zhotovení turbanů. Zlatá výšivka na kůži byla především záležitostí obuvi.

K vyšívání se používaly různé druhy zlatých nití (*dracounu*) v různé kvalitě, které se dovážely hlavně z Indie. Začátkem druhé poloviny 19. století se hlavním dovozcem tohoto materiálu stalo Rusko. V Buchaře se nejvíce používal druh měkkých zlatých nití *kalebatun*. Zlacené stříbrné drátky se navíjely na hedvábnou nebo bavlněnou nit. Barva hedvábných nití se

---

<sup>195</sup> Podle místní víry ženy svým dechem znečišťují zlatou nit, která pak ztrácí lesk a kvalitu. Proto měli se zlatou nití pracovat pouze muži. In: Богословская, Левтеева 2006: 110.

<sup>196</sup> Сидоренко; Артыкова; Раджабов 1981: 8.

<sup>197</sup> Пещерева 1956: 276.

<sup>198</sup> Сидоренко; Артыкова; Раджабов 1981: 13.

odvíjela od barvy zlata (žlutá, oranžová) a stříbra (bílá). Na předmětech pocházejících z třicátých až sedmdesátých let 19. století je zlatá nit ovinuta kolem žluté hedvábné niti. V osmdesátých a devadesátých letech je středová nit oranžová, ale také červená a skořicová, kdežto v prvním desetiletí 20. století se uplatňuje opět hedvábná oranžová nit. Pak se kvalita zlaté nitě postupně zhoršovala a navíjela se na bavlněnou nit žluté barvy.<sup>199</sup> Významné uplatnění měla také plochá nit *sim*. Podle P. A. Gončarové se nit *sim* v uzbecké zlaté výšivce objevuje v roce 1893, kdy byla do Buchary poprvé dovezena.<sup>200</sup> Podle jiných badatelů se nit *sim* v Buchaře vyráběla už na počátku a v polovině 19. století a také se dovážela z Indie a Íránu.<sup>201</sup>

Zlaté vzory se mnohdy doplňovaly motivy vyšívanými skanou i neskanou hedvábnou přízí různých barev. Na počátku devadesátých let 19. století byly hedvábné nitě postupně nahrazovány bavlněnými nitěmi, ale výjimkou nebyla ani kombinace obou druhů materiálu. Motivy vyšité hedvábím se v této době objevují na cennějších předmětech. Ke konci 19. století se začal používat také zlatý a stříbrný dracoun *likak* bez středové niti, který zdobil aplikace ze sametu a volná místa mezi vzorem. Veškeré typy kovových nití se přichytávaly bodovými stehy pomocí bavlněné nitě *pečak* v barvě výšivky. Zlatá výšivka se také doplňovala flitry, kovovými plíšky, drahými kameny nebo jejich imitacemi a různými druhy šperků.<sup>202</sup>

Mistři zlaté výšivky vyšívali nejčastěji na dřevěném obdélníkovém rámu *korčub*, jehož šíře se regulovala pomocí příčných pohyblivých lišt *šamsirak*. Zlatá nit se před vyšíváním navíjela na čtyřhrannou dřevěnou tyčinku *patila* o délce kolem dvaceti centimetrů. *Patila* měla vnitřek vylitý olovem, jehož váha napomáhala lepšímu napnutí nitě. K ochraně prstů se používaly dva duhy náprstků – kovový *anguštpona* (na prostředník pravé ruky) a *taanguštpona* ze silné kůže (na prostředník levé ruky). Vzory z kartonu či kůže se vystřihávaly speciálními zahnutými nůžkami domácí výroby – *kajči-uštur-gardan* (nůžky velbloudí šíje). V uvedeném období se vyšívalo jehlami (*súzan*) tovární výroby.

#### 4. 8. TECHNOLOGICKÝ POSTUP A DRUHY STEHŮ

Jednou z nejsložitějších etap v tvorbě zlaté výšivky bylo rozložení vzoru na nastříhané tkanině. Této práci se obvykle věnoval *sar korčuba darkaš* – specialista na přípravu

<sup>199</sup> Гончарова 1986: 17–18.

<sup>200</sup> Ibidem: 18.

<sup>201</sup> Сидоренко; Артыкова; Раджабов 1981: 13.

<sup>202</sup> Ibidem.

vyšivacího rámu. Jednotlivé prvky vzoru musely být rozloženy do požadované kompozice tak, aby na sebe bezchybně navazovaly. Případné nepřesnosti v sesazení vzorů směřovaly do míst, která nebyla viditelná, tzn. pod rukáv či na bok oděvu. Motivy se nejprve nakreslily na papír a jejich kontury se propíchalы jehlou. Papír se pak položil na karton a posypal uhelným práškem. Po odstranění papíru se linie získané z prášku propadaného perforací obtáhly perem. Takto připravené šablony *achtakagoz* se vyřízly a přišily k podkladu. K získání vyššího reliéfu se používalo více vrstev kartonu či kůže. Výrobě šablon se věnovali kreslíři *tarchkaš*. Ještě v polovině 19. století se šablony vyřezávaly z kůže, později se začal používat karton *latta kagoz*, který se dovážel z Ruska.<sup>203</sup> Vytvoření vzoru začínalo od okraje tkaniny, kde se nejprve vyznačil lem pomocí šňůrky natřené křídou, jejíž linie se obtiskly na tkaninu. Připravený lem se zaplnil vzorem a dále se přistoupilo ke komponování hlavního vzoru. Na vyšívání jednotlivých motivů pracovalo obvykle více osob, jejichž počet závisel na velikosti a složitosti vzoru. Nejprve se vyšíval základ vzoru a pak jeho detaily. Kontury motivů se obšívaly tenkou šňůrkou *tachrir* ze zlatých, pevně kroucených nití. Na méně kvalitních předmětech tvořily konturu zlaté nitě poskládané ve svazcích (*tachriri chom*). Pomocí šňůrky *tachrir* se vytvářely i drobné vzory, například spirálky *tagalak* či *margula*, které se často používaly k dekorování lemů. Motivy vzoru se také zdobily technikou *chorakduzi* nebo řetízkem *kabuli*. Teprve po vyšití celého vzoru se jednotlivé díly oděvu sešily.

Ve zlaté vyšívce se používají dva základní postupy – *zarduzi-zaminduzi* a *zarduzi-gulduzi*. Obě techniky uplatňují plný steh zlatou nebo stříbrnou nití. V případě techniky *zarduzi-zaminduzi* se rozlišují dva způsoby – vyšívka bez podkladu a vyšívka na podklad *siddi*, která byla rozšířenější. Jako podklad sloužily hlavně jemné bavlněné nitě *responsi gazori*, kterými se vzor vyšíval buď skrze tkaninu, nebo technikou kladené nitě. Dvě až osm nití se nejdříve namáčelo do vody a potom smotávalo do šňůrky. Podkladové nitě se kladly v paralelních řadách ve stejném směru, ve kterém se pak pokládaly zlaté nitě. Čím byly šňůrky tenčí a hustěji poskládané, tím jemnější byla zlatá vyšívka. Technika *zarduzi-gulduzi* se odlišuje podkladem motivů, který tvořily šablony z kůže či kartonu. Také při tomto způsobu se zlatá nit kladla v paralelních řadách, těsně vedle sebe a na okrajích se přišívala hedvábnými nebo bavlněnými nitěmi. Technika *zarduzi-zaminduzi* byla rozšířená především v 19. století. Počátkem 20. století zaznamenala velký rozkvět technika *zarduzi-gulduzi*.<sup>204</sup> Kombinace obou technik používaných v jedné vyšívce se nazývala *zarduzi-gulduzi-zaminduzi* nebo *zarduzi-*

<sup>203</sup> Сидоренко; Артыкова; Раджабов 1981: 15, 20.

<sup>204</sup> Левтеева, Л. Золотое шитье Бухары. *San'at* [online]. 2003, no. 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history\\_art9.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history_art9.shtml)>.

*zaminduzi-gulduzzi* podle toho, jaký postup ve výšivce převažoval. Dalšími postupy byly *zarduzi-berišimduzi* – výšivka, ve které se společně se zlatými nitěmi používalo i barevné hedvábí a *zarduzi-pulakčaduzi* – výšivka zlatými nitěmi v kombinaci s flitry (*pulakča*). Flitry obvykle vyplňovaly rostlinné motivy nebo sloužily jako jejich kontura. V těchto případech se našivaly v hustých řadách. Výjimečně se sestavovaly do tvaru květin či hvězdiček, zejména na koňských pokrývkách. Zvláštní skupinu tvořila zlatá výšivka doplněná perlami a drahými kameny *marvorid-kori*, která zdobila výhradně oděvy emíra.

Stehy ve zlaté výšivce vytvářely různé vzory, podle kterých se označovaly. Jedním z nejrozšířenějších stehů byl *maudži-jakruja* (jednostranná vlna), který tvoří paralelní diagonální linie. Jeho variantou byl steh *maudži-duruja* (dvoustranná vlna) nebo *maudži-puštimochi* (vlna-rybí šupina) v podobě klikatek. Ve stehu *maudži-oča-bača* (vlna-matka a dítě) se k podkladu střídavě přišívá různý počet nití,<sup>205</sup> čímž se docílí úzkých a širokých reliéfních pásků, buď v diagonálních (*jakruja*), nebo klikatých liniích (*duruja*). Velmi oblíbený byl steh *čašmi-bulbul* (slavičí oko), který tvoří drobné čtverce nebo kosočtverce. Kombinacemi stehů *čašmi-bulbul*, *maudži-jakruja* a *maudži-duruja* bylo možné vytvořit až deset variant. Se stehem *čašmi-bulbul* se mnohdy pojil steh *šaš-chol* (šest znamének) v podobě čtvercové mřížky vytvářené obšíváním šesti (*šaš-choli-šištan*) nebo osmi (*šaš-choli-šaštan*) nití. Do čtverců je komponován také steh *chišti-charam* (posvátná cihla), kde se každý čtverec postupně vyplňuje dalšími čtverečky. Steh *šaš-chol* se někdy kombinoval se stehem *šochča* (větvička), který se používal převážně na ozdobu lemů ženského oděvu. Na většině předmětů zlaté výšivky nalezneme steh *maudži-čor-dar-čor* (vlna-čtyři na čtyři) připomínající techniku tkaní. Uplatňoval se především v první polovině 19. století, později se vyskytuje hlavně na obuvi. Na mužských chalátech se dochoval už jen na páscích *oba*, které ohraničují lem.<sup>206</sup> Lemy se mnohdy zdobily stehem *kandori duzi* (kandaháarská výšivka),<sup>207</sup> častěji nazývaným pouze *kandori*, jenž se šil přímo na tkaninu a někdy se jím vyšívaly i větší plochy. Základ *kandori* tvoří dělený čtvereček, který se postupně zaplňuje od okraje ke středu. Čtvereček se vyšíval dvěma způsoby – *kandori čor-bachijagi* – rozdělený na čtyři části a *kandori chašt-bachijagi* – rozdělený na osm částí. Tímto způsobem se dosáhlo efektní hry světla a stínu. Steh *kandori chašt-bachijagi* byl náročný a používal se spíše na vyšívání cennějších předmětů.

<sup>205</sup> Obvykle se v tomto stehu střídaly 4 a 22 nití.

<sup>206</sup> Гончарова 1986: 25.

<sup>207</sup> Název pochází od města Kandahár v Afghánistánu, odkud byl tento steh patrně převzat na začátku druhé poloviny 19. století.

#### 4. 9. ORNAMENT A KOMPOZICE

Ornament zlaté výšivky byl založen na rostlinných a geometrických motivech. Zoomorfni motivy se zde vyskytovaly jen výjimečně.<sup>208</sup> Mezi rostlinné prvky patřily především různé formy a druhy listů, květin a plodů. Z posledně jmenovaných se zobrazovala nejčastěji mandle (*bodom*), granátové jablko (*anor*) a hrozny vinné révy (*angur*). Geometrické motivy tvořily především kruhy, čtverce, kosočtverce, hvězdy, vlnovky a spirály.

Prvky vzorů byly mezi sebou terminologicky rozlišeny. Motivy listů, obecně nazývané *barg*, se dělily na jednodlisté – *jarka-barg*, dvoulisté – *du-barg* a trojlisté – *se-barg*. Listy se zahnutou špičkou byly označovány *bargi-šulluki* – list-pijavice nebo pouze *šulluki*. Zobrazovaly se také listy smuteční vrby – *bargi-madžnunbed*, keř s květy – *butta*, *buttača* a jiné.

Mezi květy (*gul*) se rozlišoval čtyřlístý květ – *guli-čor-barg*, šestilístý květ – *guli-šiš-barg*, osmilístý květ – *guli-šacht-barg* a tulipán – *lola-gul*. Květy, které měly více než osm okvětních plátků se nazývaly *guli-sad-barg* – stolistý květ nebo *guli-kašgari* – kašgarský květ. Zobrazovala se také chryzantéma – *guli-činni* (čínský květ).<sup>209</sup> Velké motivy květů se označovaly *guli-kosa-gul* nebo *guli-kal-agi*. Mnoho variant měl oblíbený motiv *madochil* (vchod) odvozený z motivu rozety. V poslední třetině 19. století se ve zlaté výšivce objevují velké květy nazývané *guli-kalagi*, jejichž podoba byla převzata ze vzorů ruských továrně vyráběných tkanin.<sup>210</sup>

Bucharští mistři používali ve zlaté výšivce tři základní kompozice – *daukur*, *buttador* a *darcham*, které měly několik variant a plně se prezentovaly především na mužských chalátech. Kompozice *daukur* představovala propracovanou ornamentální borduru, která lemovala veškeré okraje chalátu. Na mužském nebo dětském chalátu a vojenských uniformách byl povinnou součástí této kompozice velký medailon *tauk* s rostlinnou stylizací, který byl umístěn na zádech. Jeho rozměry se pohybovaly od 36 x 45 cm do 48 x 56 cm. Medailon býval po obvodu dekorován lemem *kungra* ze zlatých šňůrek v podobě trojlístků, jenž mnohdy tvořil velmi složitý rostlinný vzor. Horní část medailonu zdobila palmeta, která se obecně nazývala *todži gul* (květinový věnec) nezávisle na její podobě. Naopak dolní motivy medailonu se nazývaly *kabi gul* (váza s květinami) a byly velmi stylizované. Na

<sup>208</sup> Na zlatě vyšívaných ženských čapkách lze nalézt motiv ptáčka.

<sup>209</sup> Názvy *guli-činni* a *guli-kašgari* patrně vypovídají o převzetí těchto motivů z čínského porcelánu, který se dovážel do Střední Asie a během 19. a 20. století byl velmi rozšířen mezi bohatými vrstvami obyvatelstva Buchary.

<sup>210</sup> Гончарова 1986: 28.

vojenských uniformách se v tomto typu kompozice také používal motiv kruhu *nišon* (znak hodnosti), který byl umístěn na předních dílech chalátu v dolních rozích a na hrudi. Na chalátech s kompozicí *daukur* vzor lemu odpovídal vzoru medailonu na zádech. Výjimku v tomto ohledu tvořily vojenské uniformy.

V kompozici *buttador* se kromě lemů vyšívala celá plocha pláště jednotlivými, nejčastěji stejnými motivy, které byly obvykle rozloženy v šachovnicovém pořádku. Vzor sestával z různých rostlinných motivů, například z kytic *butta* nebo párových mandlí *koš-bodom*. Kompozice *buttador* byla rozšířena především od 19. do počátku 20. století a patřila k nejvíce ceněným typům výšivky.<sup>211</sup> Uplatňovala se také v ženském oděvu.

Kompozice *darcham* tvořila nepřerušovaný vzor sestávající z rostlinných prvků sestavených v řadách vertikálně, horizontálně nebo diagonálně. Nejčastěji se zde zobrazovaly motivy *madochil*, *se-barg* a *butta*. Lem obvykle tvořily stejné motivy a doplňovaly jej úzké pásy *obi ponča*. V *darchamu* se nejvíce používala technika *zaminduzi-gulduzi* a plochá nit *sim*. Pláště vyšívané tímto způsobem byly obvykle určeny pro emíra a jeho rodinu. Kromě chalátů se tato kompozice uplatňovala také na obuvi a pokrývkách na koně.

Vzhledem k revitalizaci tradičních řemesel v Uzbekistánu má zlatá výšivka svůj význam i v současnosti. Zlatě vyšívané mužské chaláty tvoří povinnou součást svatebního oděvu ženicha. Nosí se při slavnostních příležitostech a slouží také jako dar pro čestné hosty. Bohatě zdobené jsou i ženské čapky, střevíce, opasky a taštičky. Nejoblíbenějším podkladovým materiálem zůstává samet různých barev, na kterém je zlatá výšivka vysoce efektní. Mezi velmi rozšířené techniky patří *zarduzi-zaminduzi* a *zarduzi-gulduzi*. Na rozdíl od minulosti se nyní tomuto umění věnují převážně ženy.

---

<sup>211</sup> Сидоренко; Артыкова; Раджабов 1981: 46.





Muž s bolinpušem. Uzbekistán, Urgut 2012.



Prodej vyšívaných textilií. Uzbekistán, Urgut 2012.



Karakalpacká dívka vyšívá. Uzbekistán, Nukus, 2012.

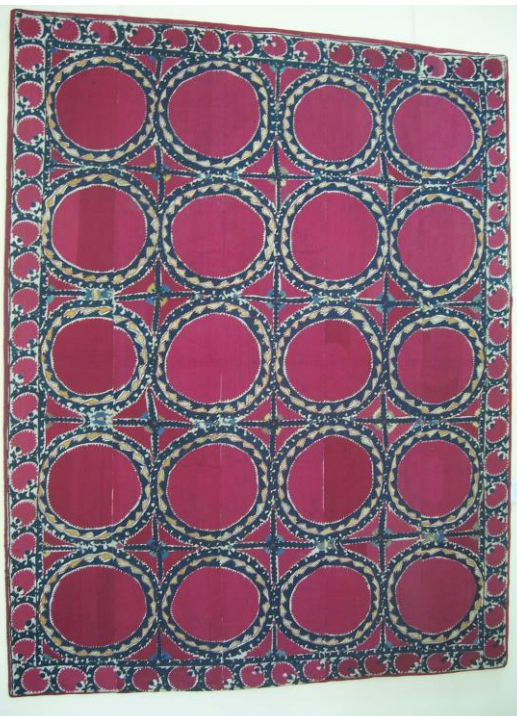


Prodej vyšívaných textilií. Uzbekistán, Urgut 2012.





*Suzani*. Uzbekistán. 19. Století.



*Paljak*. Uzbekistán, Taškent, poč. 20. století.



Prodej výšivek *suzani*. Uzbekistán, Buchara 2012.





Dílna zlaté výšivky. Uzbekistán, Buchara 2012.



Kladení zlaté nitě pomocí *patily*. Uzbekistán, Buchara 2012.





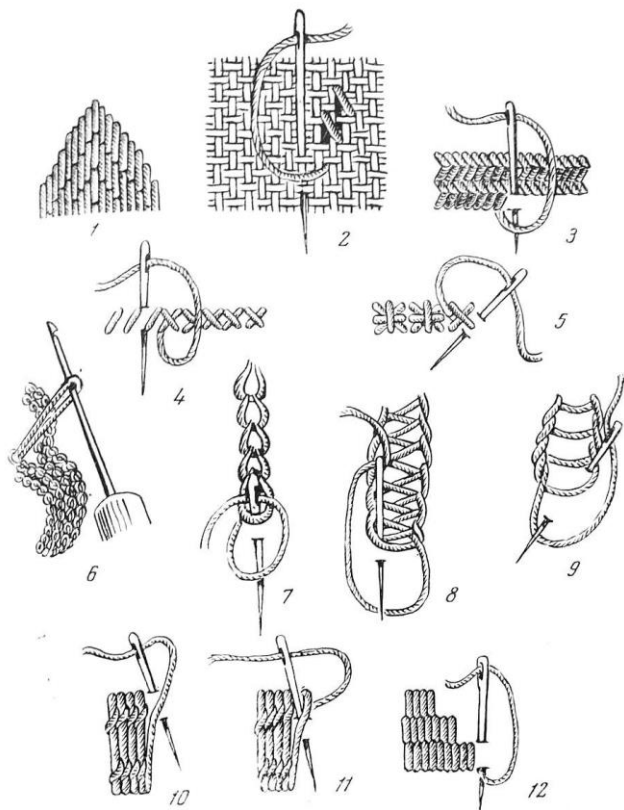
Šablona pro zlatou výšivku. Uzbekistán, Buchara 2012.



Nůžky „velbloudí šije“. Uzbekistán, Buchara 2012.

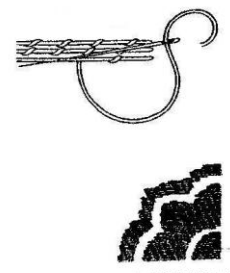


Zlatě vyšívané chaláty. Uzbekistán, Buchara 2012.

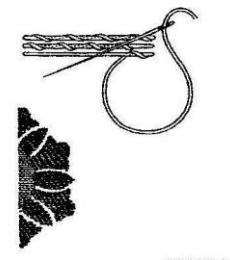


Základní stehy kyrgyzské výšivky

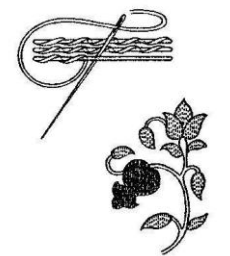
1. ters kajyk, lic 2. ters kajyk, rub 3. polokřížkový steh 4. křížkový steh  
5. bulharský křížkový steh 6. fetizkový steh háčkem 7. fetizkový steh jehlou  
8. ilmedos 9. tuura sajma 10 - 11. basma 12. kopturmo



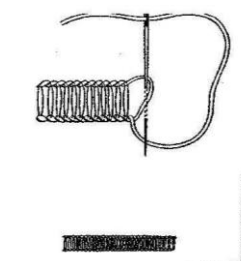
steh "basma"



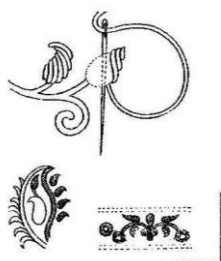
steh "zachmaš daroz"



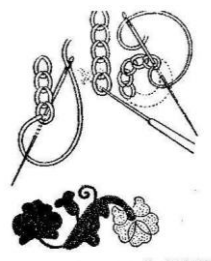
steh "kanda chajol"



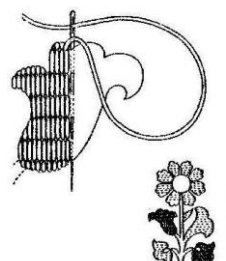
steh "ilmok dutarafa"



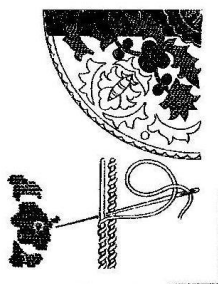
steh "chomduzi"



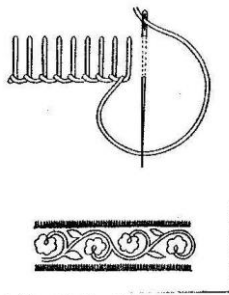
steh "jurma"



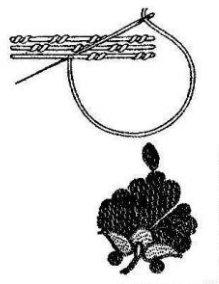
steh "činda chajol"



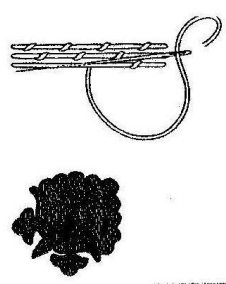
steh "iroki"



steh "ilmok jaktarafa"



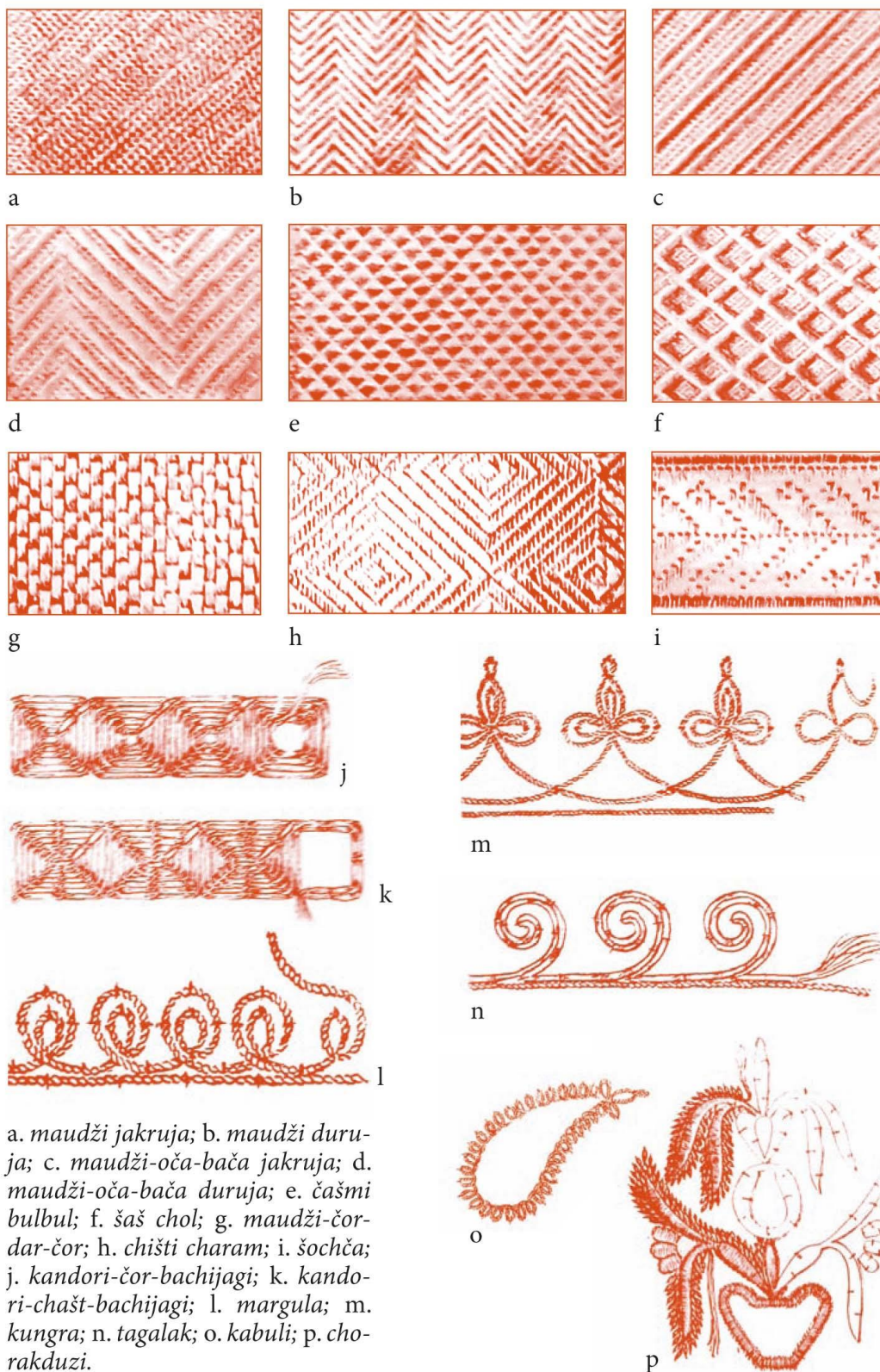
steh "kušma zachm"



steh "zachmaš lunda"

Druhy stehů v kyrgyzské a uzbecké výšivce (zdroj: Иванов; Антипина 1986, Богословская; Левтеева 2006)





Druhy stehů zlaté výšivky (zdroj: Hejzlarová: 2014).

## 5. KOBERCE

Ve Střední Asii byla výroba koberců spojena především s kočovnými a polokočovnými turkickými etniky, k nimž patřili Turkmeni, Kazaši, Kyrgyzové, Karakalpakové a některé skupiny Uzbeků. Kobercové výrobky sloužily k vybavení tradičního nomádského obydlí – jurty a původně se vyráběly především pro vlastní potřebu.

Archeologické nálezy svědčí o výrobě koberců u kočovných etnik hovořících íránskými jazyky (například Skytové, Sarmati), která tvořila původní středoasijské obyvatelstvo. O rozšíření kobercové tvorby mezi starověkými turkickými etniky, jež osídlila oblast Střední Asie už v raném středověku, neexistují prokazatelné doklady. Proto se předpokládá, že právě od íránských nomádů přejala kočovná turkická etnika tuto dovednost.

V souvislosti s koberci je nutné zmínit nejstarší dochovaný koberec z jihosibiřského Pazyryku, jehož stáří se odhaduje přibližně na 2500 let.<sup>212</sup> Jde o velmi kvalitní celovlněný koberec s rozměry 198 x 183 cm, vázaný symetrickým uzlem v hustotě 3600 uzlů na dm<sup>2</sup>. Hlavní motivy tvoří jezci na koních a jeleni, jejichž řady zdobí bordury koberce. Většina badatelů se kloní k názoru, že se však nejedná o tvorbu kočovných Skytů, jelikož vzor odkazuje spíše na achaimenovský Írán. Skytové tak mohli koberec získat například darem či výměnou, ale mohl být také kořistí. Dohady existují i o jeho funkci; patrně sloužil jako ceremoniální předmět při pohřebním rituálu.<sup>213</sup>

V kobercové tvorbě Střední Asie jsou vzhledem k vysoké výtvarné a řemeslné úrovni nejoceňovanější turkmenské koberce. Původní tvorba jednotlivých turkmenských kmenů je rozlišitelná podle typu motivů uspořádaných v pravidelných řadách v centrálním poli. Někteří badatelé je pokládají za kmenové emblémy a jsou známé pod označením *göl*.

Vysokou kvalitou vynikaly především koberce kmene Salor. Do poloviny 19. století Salorové obývali zejména oázu Pende, ale později přesídlili na jih serahské oblasti. Od poloviny 19. století je z Pende začali vytěšňovat Sarykové, kteří přejali úroveň zdejší výroby koberců spolu s původními vzory.<sup>214</sup> Salorský *göl* měl velký vliv také na ornament koberců kmenů Teke a Ersarů. Výroba koberců u Salorů nikdy neměla dílenský charakter. Nejlepší kusy, které se nacházely v turkmenských rodinách, se vysoce cenily, a proto je jen neochotně prodávaly. Patrně z toho důvodu jsou kobercové výrobky Salorů málo zastoupeny v muzejních sbírkách.

---

<sup>212</sup> Jedná se o nejstarší dochovaný celý koberec. V lokalitách západně od Pazyryku byly nalezeny fragmenty přibližně o dvě stě let starší, navíc s vysokou hustotou vazby – 4650 uzlů na dm<sup>2</sup>. In: Jungř 2005: 21.

<sup>213</sup> Jungř 2005: 21.

<sup>214</sup> Мошкова 1970: 120.

Pro svou řemeslnou kvalitu zaujímají jedno z prvních míst koberce kmene Teke, v 18. století nejpočetnějšího a politicky velmi silného kmene. Turkmeni Teke se podle oblasti, kde žili, dělili na achalské a mervské. Achalští Teke si uchovali množství starých tradic v technice zpracování i ve vzorech. V kobercích mervských Teke, v jejichž tvorbě se projevoval vliv sousedních kmenů Salorů a Saryků, se objevily přejaté vzory i techniky. Od druhé poloviny 19. století již měla výroba koberců u Turkmenů Teke dílenský charakter. Ze všech turkmenských koberců, které byly určeny na prodej, tvořila produkce kmene Teke mnohdy i devadesát procent z celkového množství.<sup>215</sup>

Osobitými koberci se vyznačovali turkmenští Jomuti, v 19. století velmi početný kmen žijící poměrně izolovaně. Jomuti nevyráběli koberce jen pro vlastní potřebu, ale také pro trh. Nabízeli zejména tkané koberce a malé výrobky, které vykupovali hlavně kavkazští obchodníci na vývoz do Turecka či Francie. Na počátku 20. století se pro potřeby trhu začaly vyrábět také vázané koberce větších rozměrů (5–10 m<sup>2</sup>). Výrobky malého formátu Jomuti prodávali v rámci místního obchodu také kočovným Kazachům, Karakalpakům a Uzbekům žijícím v severních oblastech Chórezmu.<sup>216</sup>

Kmenový vzor a barevnost si v kobercové tvorbě zachovali Čoudorové, kteří původně žili především na poloostrově Mangyšlak a v oblastech severního Kavkazu. V 18. století přesídlila značná část Čoudorů na jih a východ Zakaspické oblasti. Jejich výrobky tvořily významný obchodní artikl zejména v Chívském a Bucharském chanátu.<sup>217</sup>

Opomenout nelze ani koberce kmene Ersarů, který od počátku 18. století obýval oblast středního toku Amudarji. Kmen Ersarů tvoří čtyři velké rody – Kara, Bekaul, Ulug-tepe a Gunaš. Za nejlepší tvůrce koberců daného území jsou však pokládáni Kyzyl-ajakové, kteří do kmene Ersarů byli zahrnuti v 17. století. Spíše než s nimi však mají více společného s kmenem Teke, s jehož mervskou skupinou se pokládají za příbuzné. Kobercová produkce Ersarů měla již na konci 19. století dílenský charakter. Výroba pro trh tak zapříčinila snížení kvality koberců, přejímání cizích vzorů a mísení stylů. Některé typy původních ersarských koberců jsou proto známy už jen z ilustrací.<sup>218</sup>

Nezanedbatelná je také kobercová tvorba polokočovných Uzbeků, kterou velmi oceňoval již znalec koberců S. M. Dudin: „Mezi uzbeckými kobercovými výrobky není vzácné spatřit exempláře, které svou dekorativní hodnotou, hloubkou a čistotou odstínů, navzdory své jednoduchosti a schematičnosti vzoru, výrazně převyšují mnohé z perských a maloasijských

---

<sup>215</sup> Ibidem: 139.

<sup>216</sup> Ibidem: 160–161.

<sup>217</sup> Ibidem: 184.

<sup>218</sup> Ibidem: 192–193.

*koberců, nemluvě ani o křiklavých a barevných kobercích kavkazských.*“<sup>219</sup> Výroba koberců u polokočovných Uzbeků však nebyla v 19. a na počátku 20. století natolik rozvinutá jako například u Turkmenů. Zabývaly se jí zejména velké kmeny Türk, Ming, Kungrat, Mangit nebo Lakai, obývající oblast Kaškadarji, Surchandarji a Fergany, ale například také kmen Turkman žijící v oblasti Nuraty. Ve Ferganské kotlině byla kobercová tvorba rozvinutější mezi Uzbeky Kypčaky a Kyrgyzy. Produkce uzbeckých polokočovných kmenů sloužila spíše pro vlastní potřebu a jen zanedbatelné množství bylo určeno k prodeji na městských bazarech. Do Uzbekistánu se na prodej dostávaly především turkmenské koberce, zejména velmi levné ersarské, ale také dražší koberce salorské, tekinské či jomutské. Na počátku 20. století byla právě uzbecká města Buchara, Samarkand, Kokand a Andižan nejvýznamnějšími centry středoasijského obchodu s koberci. Kromě středoasijské produkce sem proudily také výrobky z východního Turkestánu a severního Afghánistánu.<sup>220</sup>

Mezi Kyrgyzy byla výroba vázaných koberců rozšířená především v jihozápadních oblastech Kyrgyzstánu, kde sídlili zejména Ičkilikové. Na konci 19. století už Kyrgyzové začali vyrábět koberce také pro trh a nabízely se nejvíce v Uzbekistánu ve městech Ferganské kotliny – Andižanu, Margilanu a Kokandu, v rámci Kyrgyzstánu pak v Oši a Uzgenu.<sup>221</sup>

## 5. 1. KLASIFIKACE KOBERCŮ

Koberce lze rozlišit podle druhu, techniky zpracování a podoby vzoru. Techniku a vzor určovaly tradice jednotlivých oblastí, druhy výrobků byly dány jejich praktickou funkcí.

Základní skupinu tvoří takzvané „hlavní koberce“, které se kladly na zem a bývaly vázané (s vlasem) i tkané (bez vlasu). Tkané vlněné koberce se nazývaly *šolča* nebo *gíliam*, kdežto bavlněné tkané koberce se označovaly termínem *palas*. Názvy vázaných koberců se různily. Kazaši, Karakalpakové a částečně i Uzbeki (v oblasti Fergany, Chórezmu a Samarkandu) vázané koberce s krátkým vlasem nazývali *gíliam*, bucharští Uzbeki *kalyn* a Turkmeni *chaly*. U Uzbeků je známý také vázaný koberec s vysokým vlasem *džulchyr* (*džulchyr*s). Další skupinou jsou malé modlitební koberce *džojnamaz* nebo *namazlyk*,<sup>222</sup> v jejichž vzoru se uplatňoval motiv *míhrábu*.

Zajímavou skupinu tvoří závěsné kobercové výrobky. Zvláště Turkmeni používali vázaný koberec *ensi* na zakrytí vchodu do jurty a nad něj se zpravidla zavěšoval ještě ozdobný

<sup>219</sup> Дудин 1928: 71–72. (Vlastní překlad).

<sup>220</sup> Мошкова 1970: 47.

<sup>221</sup> Иванов; Антипина 1986: 60.

<sup>222</sup> *Namaz* – modlitba.

*kapunuk* (obvykle s početnými střapci) vytvořený stejnou technikou. Prachu a vstupu zvířat bránil malý kobereček *germeč* zavěšený pod *ensi* z vnitřní strany jurty. U Kazachů, Karakalpaků, Kyrgyzů a některých skupin Uzbeků se *ensi* a *germeč* nevyskytovaly a nahrazovaly je mnohdy vzorované rohože ze stepních travin. Podobně ani *kapunuk* nebyl u těchto etnik zvláště rozšířen a častěji býval tkaný než vázaný.

Stejnými technikami se vyráběly také další předměty, díky nízké hmotnosti a skladnosti vhodné pro nomádský způsob života. Lůžkoviny, oděvy a jiné předměty se v jurtách ukládaly do tkaných nebo vázaných tašek. Rozšířené byly zejména trojrozměrné tašky ve tvaru truhlice, které se u zakaspických Turkmenů nazývaly *mafrač*, u Uzbeků samarkandské oblasti *napramač*, u Uzbeků Lakai *mapramač*. Kyrgyzové Ferganské kotliny je označovali termínem *čavadan*, Uzbeki kmene Turkman *karčin* a Karakalpakové *karšin*. Nástěnná taška větších rozměrů spíše obdélníkové formy, která se v jurtě upevňovala na obvodovou mřížku, je u Turkmenů známá jako *čuval*, u Uzbeků *kap* a u Kyrgyzů *koš džabyk*. K uložení drobných předmětů potřebných v domácnosti sloužila nízká obdélníková taška *torba* (u Kyrgyzů *baštyk*) vyznačující se dlouhými třásněmi na dolním okraji.

Další skupinu představují vzorované, tkané i vázané pásy obvykle v délce kolem deseti metrů a šířce kolem padesáti centimetrů, které zpevňovaly konstrukci jurty a zároveň zdobily její interiér. Jejich názvy se liší podle etnika, nazývaly se například *baskur* (Kazaši, Uzbeki) nebo *jolam* (Turkmeni).

Významnou skupinu kobercových výrobků tvoří sedlové tašky *churdžiny* na koně či osly, které se nejčastěji přehazovaly přes speciální dřevěné sedlo a mají dva vaky obrácené proti sobě. Kobercové výrobky také sloužily k ozdobení velblouda, který hrál významnou roli především v turkmenských svatebních obřadech. Boky velblouda vezoucího nevěstu zakrývaly vázané pětiúhelné koberečky *asmalyky* (*asmaldyk*),<sup>223</sup> které bývaly po stranách a zvláště na dolním okraji bohatě zdobené různobarevnými střapci. Hrud' velblouda krášlil kobereček specifického tvaru *duë chalyk* a hlavu malý *duë bašlyk*. Nohy zdobily kobercové stuhy. Rovněž tyto výrobky byly bohatě opatřené mohutnými střapci nebo třásněmi.

Významné uplatnění měly také plstěné koberce, jejichž výroba je známá všem středoasijským kočovným a polokočovným etnikům. Oblíbené byly především u Kazachů a Kyrgyzů. Mezi Turkmeny byly známé především u Jomutů a Saryků, kteří jednobarevné i vzorované plsti na konci 19. století nabízeli na bazarech.<sup>224</sup> Plstěné vzorované koberce se kladly na zem, jako například kyrgyzský *šyrdak*, nebo sloužily jako nástěnná dekorace jurty. Mezi nástěnné

<sup>223</sup> *Asmalyk* se na počátku 20. století používal pouze u Turkmenů Jomutů.

<sup>224</sup> Васильева 1985: 271.



koberce patří zejména kazašský *tus kijiz*. U Turkmenů jsou známé také plstěné modlitební koberce *namazlyky*.

## 5. 2. MATERIÁL A NÁSTROJE

Základním materiálem pro výrobu koberců byla tradičně ovčí vlna. Ostatní druhy srsti (velbloudí a kozí), bavlněná příze či hedvábí se používaly spíše jako pomocný materiál nebo se uplatňovaly při výrobě útkových nití. V Turkmenistánu se kozí srst také někdy přidávala do osnovních nití. Velbloudí srst byla ve Střední Asii velmi ceněná a při tvorbě koberců se tam využívala jen zřídka. Nejčastěji tvořila součást osnovních nití, které se spřádaly společně s ovčí vlnou. Hedvábím se výjimečně vyplňovaly především malé detaily motivů na borduře i v centrálním poli. Při výběru vlny byla pozornost věnována její pevnosti, délce vlákna, hebkosti, barvě a lesku. Upřednostňovala se světlá, nelépe bílá vlna. K výrobě koberců se používala hlavně vlna z jarního stříhu, Turkmeni Jomuti používali rovněž vlnu podzimní. Také jižní Kyrgyzové při výrobě osnovních nití používali podzimní vlnu, kterou obvykle předem vyvářeli. Turkmeni dělili vlnu podle kvality na několik druhů. Hrubší vlna s dlouhým vláknem (*uč*) se používala na osnovu, měkká a vlna se silně zkadeřeným vláknem (*sutama, düp*) byla vhodným materiálem na vlas a útek. Vysokou kvalitou materiálu se vyznačovaly zejména salorské koberce. Na osnovu se používala bělavá jemná vlna, na útek šedá, hnědá nebo obarvená na červeno. Kromě vlny se u Salorů při výrobě koberců uplatňovalo barevné hedvábí a bílá bavlněná příze. Na útkovou nit se také někdy používala srst velbloud'at.<sup>225</sup>

Vlna se obvykle před spřádáním pečlivě promývala ve studené vodě. Česání vlny se provádělo jednoduchým hřebenem se dvěma řadami železných zubů. Vlna se spřádala pomocí malých dřevěných vřetének s dřevěným, kamenným nebo hliněným přeslenem.

Koberce se vyráběly na jednoduchých horizontálních stavech dvou typů: na širokém a na úzkém. Na širokém stavu se vyráběly především hlavní koberce a větší předměty. Úzký stav byl určen k výrobě pásů na zpevnění a dekoraci jurty a úzkých pásů, z nichž se sešivaly *palasy* a další tkané výrobky větších formátů. Útková nit se přirážela pomocí brda ve formě jednoduchého hřebene, což se odráží i v jeho pojmenování – *darak* (hřeben). Uzbeki, Kyrgyzové a Kazaši používali hřebeny vyrobené z jednoho kusu morušového nebo ořechového dřeva, zatímco u Turkmenů měl *darak* železné zuby. Vyráběli jej tamní kováři a prodávali ho také na městských bazarech. Vlas koberce se seřezával speciálním nožem a zarovnával nůžkami domácí výroby.

---

<sup>225</sup> Дудин 1928: 117.

K barvení se používaly místní druhy rostlin, nejčastěji červená mořena (*Rubia tinctorum*), pro žlutou druh ostrožky (*Delphinium semibaratum*), také slupky granátového jablka a zelené oplodí ořechu. Uplatňovala se i košenila (*kyrmyzi*) pro karmínovou a indigo (*nil*), které se dovážely z Indie a z Íránu. V období od konce 19. do počátku 20. století se červené odstíny získávaly především z divoce rostoucí mořeny. Přednost se dávala starším rostlinám, které obsahovaly větší množství barviva. Ve Ferganě, Samarkandu, Buchaře a v Chívě se mořena vedle toho cíleně kultivovala. V polovině 19. století byla její produkce značně vysoká a kromě místního odbytu se exportovala. Mezi lety 1840–1850 se do Ruska vyvezlo sedmdesát pět tisíc pudů.<sup>226</sup>

Od sedmdesátých let 19. století se do Střední Asie začala dovážet umělá barviva, která rychle nahrazovala barviva přírodní, protože byla poměrně laciná a snadno se s nimi pracovalo. Již na konci 19. století se na místních trzích s koberci (Andižan, Samarkand, Buchara, Merv atd.) objevovaly kobercové výrobky barvené syntetickými barvivy, což mělo za následek snížení poptávky za hranicemi Střední Asie. Nejvýrazněji se tato skutečnost projevila na produkci uzbeckých a kyrgyzských koberců. Z turkmenských koberců to byly jomutské, čoudorské a zejména ersarské koberce. U Turkmenů Teke, Salorů a Saryků se na počátku 20. století používání přírodních barviv ještě nevytratilo.<sup>227</sup>

### 5. 3. TECHNOLOGICKÝ POSTUP A DRUHY UZLŮ

Koberce se tkaly a vázaly na jednoduchých horizontálních stavech. Při vázání se uplatňovaly dva druhy uzlů – symetrický (turkmensky *duočitme*) a asymetrický (turkmensky *jaračitme*). Mnoho turkmenských kmenů a také Karakalpakové, Kazaši a Kyrgyzové dávali přednost používání asymetrického uzlu. Symetrickým uzlem vázali Uzbeki koberec *džulchyr*, který měl vysoký vlas. Také ho používali například Turkmeni kmene Saryk, někteří Jomuti a Karakalpakové. V ostatních oblastech Turkmenistánu se symetrický uzel zřídka používal na celou plochu koberce. Konce vlasu se při vázání odřezávali nožem a po dokončení jedné řady ještě zarovnávaly nůžkami. Obvykle se vlas sestříhoval po uvázání jedné řady uzlů, v některých případech až po dvou. Po uvázání celé řady uzlů se osnovou provlékla útková nit, která se upevnila ručním brdem. Existovaly dva způsoby provlékání útku – dvojitý a jednoduchý. Dvojitý útek se používal zejména na počátku 20. století v Turkmenistánu.<sup>228</sup> Při

---

<sup>226</sup> Мошкова 1970: 33.

<sup>227</sup> Ibidem: 33–34.

<sup>228</sup> Ibidem: 38.

výrobě vázaného koberce se pro zpevnění několik prvních a posledních řad jen tkalo, čímž se docílilo hladkého pásu různých šířek.

Charakteristický rysem salorských koberců je asymetrický uzel a dvojitý útek. Symetrický uzel používali hlavně Sarykové, a to je jeden z hlavních rozeznávajících znaků mezi salorskými a saryckými koberci. Hustota vazby je o málo nižší než u nejkvalitnějších koberců kmene Teke. U hlavních koberců se pohybuje od 1460 do 2000 uzlů na  $\text{dm}^2$ , u malých kobercových výrobků mezi 2400 a 4200 uzly na  $\text{dm}^2$ . Vyskytují se však i unikátní malé výrobky, u nichž hustota vazby dosahuje 5000 uzlů. Obecně platí, že čím je koberec hustěji vázaný, tím má kratší vlas. Při hustotě 2000 uzlů vlas nepřevyšuje 6 mm, při vyšší pak 3 až 4 mm.<sup>229</sup>

U Saryků bývá hustota vazby hlavního koberce 1760 až 3400 uzlů na  $\text{dm}^2$ , u *ensi* 1800 až 3600 uzlů na  $\text{dm}^2$ , na *čuvalech* a *torbách* 3100 až 5000 uzlů na  $\text{dm}^2$ . Výrobky s větší hustotou vazby se začaly vázat koncem 19. století. U starších koberců hustota nepřevyšuje 1700 až 1800 uzlů na  $\text{dm}^2$ . Vlas starých koberců je vyšší a dosahuje 6 mm, u *ensi* je výška vlasu 11 mm.<sup>230</sup>

Koberce kmene Teke mají zpravidla stejně silné osnovní a útkové niti. Mervští Teke však na rozdíl od achalských používali při výrobě koberce dvojitý útek. Průměrná hustota vazby hlavních koberců achalské skupiny činila 2500 uzlů na  $\text{dm}^2$ , u malých výrobků se pohybovala od 4512 (*čuvaly*) do 5530 (*torby*) uzlů na  $\text{dm}^2$ , ale některé kusy mohou dosahovat až 8000 uzlů na  $\text{dm}^2$ . Výška vlasu dosahuje na velkých kobercích 6,5 mm, na malých 1,8 až 3,7 mm.<sup>231</sup> Hustota vazby koberců mervské skupiny byla v průměru 2700 uzlů na  $\text{dm}^2$ , na *torbách* se pohybovala od 3600 až 6200 uzlů na  $\text{dm}^2$ . Existují také příklady *namazlyků* a *ensi* s hustotou 7000 uzlů na  $\text{dm}^2$  a *torby* dosahující 9000 uzlů na  $\text{dm}^2$ . Průměrná výška vlasu na starých kobercích dosahuje 4,5 mm, maximálně 6 mm.<sup>232</sup>

Na jomutských kobercích bývá dvojitý útek a uzel se používal jak symetrický, tak asymetrický. Na velkých kobercích určených pro trh převažoval asymetrický uzel, kdežto na tradičních kobercových výrobcích jako byly *ensi*, *asmalyky* a *čuvaly* se častěji uplatňoval uzel symetrický. Jelikož se symetrický uzel objevuje na starších kobercích, je možné předpokládat, že pro Jomuty byl charakteristický zejména tento typ vázání. Někdy se objevují i oba uzly v jednom výrobku a v takovém případě bývá bordura vypracovaná symetrickým

---

<sup>229</sup> Мошкова 1970: 122. Tyto a následující hodnoty uvádí V. G. Moškova. Neplatí obecně, ale mohou pomoci při určování středoaasijských koberců.

<sup>230</sup> Ibidem: 132.

<sup>231</sup> Ibidem: 140.

<sup>232</sup> Ibidem: 157.

uzlem a centrální pole asymetrickým. Hustota vazby hlavních jomutských koberců se pohybuje od 1200 do 2500 uzlů na  $\text{dm}^2$ , výška vlasu nepřevyšuje 7 mm.<sup>233</sup>

Pro koberce Čoudorů a Ersarů byl typičtější asymetrický uzel a dvojitý útek. Na ersarských hlavních kobercích se průměrná hustota pohybovala od 700 do 800 uzlů na  $\text{dm}^2$ , na *torbách*, *kapunucích* a *čuvalech* činila 1000 až 2500 uzlů na  $\text{dm}^2$ .<sup>234</sup>

Uzbecký koberec *džulchyr* s vysokým vlasem má symetrický uzel a jednoduchý útek a tím se odlišuje od ostatních středoasijských vázaných koberců, stejně jako nízkou hustotou vazby. Ta byla pouhých 240 až 250 uzlů na  $\text{dm}^2$ , výška vlasu dosahovala 15 až 20 mm. U ostatních uzbeckých koberců vázaných asymetrickým uzlem a s dvojitým útkem výška vlasu nepřevyšovala 11 mm, minimální byla 3 až 4 mm. Jejich hustota vazby se pohybovala od 400 do 800 uzlů na  $\text{dm}^2$ , na malých předmětech dosahovala 950 uzlů na  $\text{dm}^2$ , ojediněle až 1020 uzlů na  $\text{dm}^2$ .<sup>235</sup>

V období konce 19. a počátku 20. století byly v souvislosti s rozvojem obchodu s koberci vysoce ceněny především starožitné koberce, proto se nové výrobky dále zpracovávaly tak, aby působily staře. Lícová strana se například posypávala pískem nebo se prý koberec položil na cestu, kde byl velký provoz. Obchodníci také koberce z rubu opalovali ohněm.<sup>236</sup>

Kromě vázaných koberců se vyráběly koberce tkané, obecně známé pod označením kilimy. Ve Střední Asii je nazývali podle použitého materiálu (vlněné *šolča*, *gíliam*, bavlněné *palas*). Při tkaní se vzory vytvářely buď pomocí různobarevných osnovních nití, nebo naopak různobarevných útkových nití. K první skupině patří textilie *kochma* (*kokma*), *terme* a *gadžari* vyráběné v dlouhých pásích, které se po utkání příčně rozstříhaly a na dlouhých vertikálních stranách sešily k sobě. Tímto způsobem se vyráběly především různé vaky a tašky, ale také rozměrné pokrývky. *Palasy* typu *kochma* patří k nejjednodušším druhům tkaných koberců. Vzor různobarevných pruhů se vytvářel již při přípravě příze v procesu snování. Ve výsledku se dosáhne pruhované textilie, která má stejný vzor na rubu i na lici.

Složitější je technika *terme*, při níž se používají osnovní nitě různých barev (například horní řadu osnovy tvoří červené nitě, dolní řadu modré), čímž se dosáhne vzoru pruhů s různou barevností na rubové a lícové straně. Pásy se často zdobily oboustranným vytkávaným vzorem s různou barevnou kombinací na každé straně. Technika *terme* se uplatňovala na výrobu koberců, sedlových a závěsných tašek a také pásů na zpevnění a dekoraci jurty. Technika *gadžari* se od předchozí odlišuje jemným vzorem pouze na lícové straně. Textilie vyráběné

---

<sup>233</sup> Ibidem: 162.

<sup>234</sup> Ibidem: 194.

<sup>235</sup> Ibidem: 52–53.

<sup>236</sup> Ibidem: 39.

touto technikou jsou velmi pevné, protože v horní a dolní řadě mají dvojnásobné množství osnovních nití.

Ke druhému způsobu, využívajícímu ke vzorování barevný útek, patřily textilie *beš kešte* (*öjdume*)<sup>237</sup> a *arabi*. Nejsložitější technikou byla *beš kešte*. Vzor se v procesu tkaní vytvářel doplňkovým (vzorovacím) útkem různých barev pomocí háčku nebo jehly. Výsledný reliéfní vzor budí dojem výšivky. Technika se uplatňovala zejména na závěsných taškách, ale také na svatebním závěsu, za kterým sedávala nevěsta v prvních dnech po svatbě. Název *arabi* pro kilimy, které měly barevný vzor patrný z obou stran, se používal z toho důvodu, že touto technikou tkali své koberce středoasijsí Arabové, ale rozšířená je také na severním Kavkazu, na Ukrajině a v Moldavsku. Vzor se vytváří barevnými útkovými nitěmi, takže ve výsledku je na obou stranách stejný a jeho kontury jsou vzhledem ke způsobu tkaní stupňovité. V technice *arabi* se vyráběly zejména koberce.

Středoasijské tkané koberce se zřídka kdy vyráběly pouze jednou technikou. Na uzbeckých *palasech* je například několik barevných pruhů tkáno technikou *beš kešte* nebo *gadžari* a střídají se s tmavými jednoduchými pruhy tkanými způsobem *kochma* nebo *terme*. V jednodušších *palasech* se kombinovala například technika *kochma* a *terme*. Častá byla i kombinace tkaní a vázání v jednom kobercovém výrobku, jak bylo běžné zejména u Turkmenů na malých předmětech; naopak u Uzbeků a Kyrgyzů byla tato kombinace spíše ojedinělá.<sup>238</sup>

Výroba plsti byla obdobná ve všech oblastech Střední Asie. Vlna se nejprve ve vrstvách rozložila na rohož, přičemž spodní vrstvu obvykle tvořila vlna horší kvality. Polila se horkou vodou a zavinula společně s rohoží do role, která se svázala provazy. Ta se pak válela po zemi a valchovala nohama. Poté se rohož rozvinula, vlna znovu polila horkou vodou a opět stočila, tentokrát bez rohože. Následovalo válení rukama, které trvalo tak dlouho, dokud plst nebyla dostatečně pevná.

Při vzorování plstěných koberců se užívaly tři způsoby. Prvním, nejjednodušším způsobem bylo naválení vzoru. U Kazachů, Kyrgyzů a některých Uzbeků se na povrch plstěného podkladu vyskládal zamýšlený vzor z jemné vlny jiné barvy a potom se zaválel do podkladu. Tímto způsobem se vyráběl kazašský koberec *tekemet* a kyrgyzský *ala kijiz*. Naopak Turkmeni, Karakalpakové a také některé skupiny Uzbeků nejdříve na rákosovou rohož

---

<sup>237</sup> Termín *beš kešte* pro danou techniku používali Uzbeki a Kyrgyzové. Turkmeni ji nazývali *öjdume*, středoasijsí Arabové *churboflik*.

<sup>238</sup> Ibidem: 41.

vyskládali vzor a teprve potom ho pokryli dalšími vrstvami vlny, které vytvořily půdu. Turkmeni tímto způsobem zpracovávali například modlitební koberečky *namazlyky*.

Složitější technikou vzorování plsti je aplikace. Na plstěný podklad se našívají vystřižené motivy z plsti, sukna nebo bavlny jiné barvy. Kontury vzoru se ještě obšívají šňůrkou mnohdy ze dvou barevných nití. Tento způsob se uplatňoval především na kazašském nástěnném koberci *tus kijiz* a kyrgyzském koberci *šyrdak*. Třetím způsobem je sešívání různobarevných kousků tenké plsti. Podle šablony se vystřihají stejné motivy, které se uspořádají a sešijí tak, aby se barva půdy jednoho motivu shodovala s barvou motivu druhého. Kontury vzoru se také obšívají barevnou šňůrkou. Tato technika se u Kazachů uplatňovala hlavně na malých čtvercových koberčcích *syrmak*.

#### 5. 4. ORNAMENT A KOMPOZICE

Kompozice středoasijských koberců v různých oblastech se výrazně neodlišovala. Ve středovém poli se motivy většinou opakovaly v podélných nebo příčných řadách. Centrální kompozice, v níž hlavní motiv zaujímal větší část středového pole, se uplatňovala jen někdy na menších výrobcích – *čuvalech*, *churdžinech* a podobně. Odlišné, vlastní kompozice měly koberce *ensi*, *namazlyky* a pásy na zpevnění a ozdobu jurty. Na starých kobercích se ve středových polích nikdy nevyskytovaly vzory, které byly vlastní malým předmětům a naopak, tato tradice však koncem 19. století vymizela. Některé motivy zobrazované na malých předmětech se začaly uplatňovat na velkých kobercích. Koberce také měly původně poměrně úzké bordury. Od poloviny 19. století se bordury začaly rozšiřovat, což vedlo ke zmenšení centrálního pole. Kromě základní bordury měly některé koberce, zvláště turkmenské, na obou kratších stranách ještě doplňkové bordury *elem*. Původně byly tkané a bez vzoru, ale od poloviny 19. století se začaly dělat vázané se vzorem, který se v tomto případě vždy odlišoval od vzoru základní bordury.<sup>239</sup>

Ornament středoasijských koberců se vyznačoval vysokou stylizací a geometrizací, na rozdíl od perských či indických koberců. Nejčastěji používané motivy osmiúhelníků, kosočtverců, trojúhelníků, čtverců a podobně však měly své konkrétní názvy, které mnohdy odkazovaly na reálné předměty, zvířata nebo rostliny. Na kobercích Kazachů, Kyrgyzů a Karakalpaků byl nečastější motiv beraních rohů, který měl mnoho variant. U Turkmenů měl každý kmen vlastní základní *göl* zobrazovaný na hlavních kobercích, který se nazýval buď podle kmene, například *Teke göl*, *saryk göl*, *salor göl*, nebo podle podoby – u Jomutů to byl *kepse göl*,

---

<sup>239</sup> Ibidem: 42–44.

*dyrnak göl*, u Ersarů *güli göl*, *onurga* nebo *temirdžin göl*, u Čoudorů *ortmen* a u kmene Arabači *tovuk nusga*. Některé kmeny či skupiny však přejímaly *göly* sousedních kmenů, například kmeny Alieli a Nochurli používaly *Teke göl*.<sup>240</sup>

Na hlavních kobercích Turkmenů Salorů hrál podstatnou roli vzor středového pole, který byl lemován jednodušší bordurou. Hlavní motivy středového pole tvoří velké medailony salorských *göľü*, uspořádané v horizontálních a vertikálních řadách. Mezi hlavními medailony jsou rozmístěny menší medailonky jiného tvaru. Salorský *göl*, stejně jako mnoho jiných medailonů středoasijských koberců, má tvar osmiúhelníka, do něhož je umístěn druhý medailon stejného tvaru. Plochu mezi nimi vyplňuje vzor *gelin barmak*, obvykle ve stejné barvě jako půda koberce nebo o odstín světlejší; jeho kontury bývají bílé. Mezi vzorem *gelin barmak* a konturou vnějšího osmiúhelníku bývá v některých salorských kobercích ještě vzor *ala džip* sestávající z bílé, tmavě modré nebo tmavě šedé barvy. K doplňkovým motivům středového pole patří medailony dvou typů – stupňovitý osmiúhelník známý pod názvem *čuval göl* a stupňovitý kosočtverec. Bordura bývá obvykle sestavena ze tří pásů. Prostřední široký bordurový pás vyplňují motivy *kodžanak*, vnitřní a vnější pás zdobí drobné geometrické motivy, které jsou jinak časté na malých předmětech.

Vzory malých předmětů se u Salorů jen mírně odlišují od tvorby ostatních turkmenských kmenů, zejména kmene Teke. Typickým motivem závěsných tašek *čuvalů* je zejména *čuval göl* rozdělený na čtyři části s týmiž vzory v různých barevných kombinacích. V každé čtvrtině jsou vždy dvě vysoce stylizovaná zvířata, nejčastěji ptáci. Doplňkovým motivem *čuval göľü* je motiv *čemče*. Vzory salorských *torb*, menších závěsných tašek, byly ve srovnání se vzory *čuvalů* variabilnější. Hlavní část vzoru vyplňovala horní část, v dolní části navazovala široká doplňková bordura. Některé salorské *torby* mají vzor rozložen ve tvaru písmene T. *Kapunuky* se tvarem i vzory výrazně podobají tvorbě kmene Teke.

Středové pole hlavních koberců Saryků vyplňovaly řady motivu označovaného dnes *saryk göl*; na konci 19. století známý také pod názvem *pende göl*. Je téměř shodný s motivem označovaným *čuval göl*, je běžným na malých předmětech všech turkmenských kmenů, ale na středovém poli hlavních koberců se vyskytoval pouze u Saryků, kteří ho nazývají *majda göl*, *kiči göl* nebo *sary göl* v protikladu k salorskému *gara göl*. *Sary göl* se od *gara göľü* odlišuje barvou kontury, která je u Salorů černá a u Saryků červená. Od motivu *pende göl* na salorských kobercích, ale především na *čuvalech*, se sarycký odlišuje jen drobnými detaily. Na okrajích medailonu se vyskytuje motiv *kuš* nebo *gaz ajak*. Doplňkové motivy tvoří varianty *čuval göľü*, *čemče göľü* a *majda göľü*. Téměř všechny sarycké koberce z počátku 20.

---

<sup>240</sup> Ibidem: 228.



století mají ve vzoru *salor göl* nebo *gara göl* a modifikovaný *sary göl*, který představuje doplňkový motiv.<sup>241</sup> Bordurový vzor na novějších saryckých hlavních kobercích tvoří především řady motivu *naldag*. Doplňkové příčné bordury *elem* se na starých saryckých kobercích nevyskytují.

Vzor koberců achalských a mervských Teke byl téměř totožný a odlišoval se pouze malými detaily. Na starých tekinských kobercích se nevyskytovala doplňková vzorovaná bordura *elem*, původně bývaly jednobarevné, obvykle červené, tkané i vázané a jejich šířka dosahovala až 50 cm. Základním motivem středového pole hlavních koberců byl *teke göl*. U achalských Teke medailony rozmístěné v řadách protínaly po horizontálách i vertikálách úzké tmavě modré linie, které naopak chybějí na hlavních kobercích mervských Teke. Mezi medailony kmene Teke jsou vedlejší motivy *gurbaka* a křížový *čemče göl*, méně často se jako vedlejší motiv středového pole objevuje také *čuval göl*. Na kobercích kmene Teke z počátku 20. století se vyskytuje motiv připomínající salorský *čuval göl* – ve středovém poli hlavních koberců achalských Teke se objevuje jako vedlejší motiv.<sup>242</sup> Na kobercích mervských Teke se používal v omezené míře rovněž, ale častěji byl na starších kobercích. Na počátku 20. století se dochoval na taškách *čuvalech* a *churdžinech*. Bordura hlavních koberců byla obvykle složena ze tří pásů, prostředního širokého a úzkých postranních. Základním motivem bordury achalských Teke je typický *šelpa*. Středová bordura měla různorodé motivy a vzory, pro něž chybí analogie na ostatních turkmenských kobercích a připomínají ornamentiku pásů *jolamů*. Úzké postranní bordurové pásy vyplňovaly drobné vzory. Rozšířený byl zejména motiv *gyjak*, *syčan ize* a *erre göl*. Na novějších kobercích je bordurový systém širší a objevuje se doplňková vzorovaná bordura *elem*.

Nejoblíbenější kompozici středového pole jomutských hlavních koberců tvořily medailony v podélných nebo příčných řadách. Motivy vzoru lze rozdělit do dvou skupin: medailony a motivy lineárního charakteru. Na starších jomutských kobercích jsou motivy realističtější než na kobercích z počátku 20. století.<sup>243</sup> Nejčastějším motivem jomutských hlavních koberců je kosočtverečný *dyrnak göl*. Mezi jeho různými variantami je nejzajímavější medailon se stylizovaným ptákem s roztaženými křídly. Rozšířený je také příčně protáhlý medailon *kepe göl* a *sekiz gočak*. *Sekiz gočak* má rovněž mnoho variant, které se od sebe liší velikostí a drobnými detaily. Někdy se na jednom koberci vyskytují dvě varianty těchto medailonů. Na některých kobercích se medailon *sekiz gočak* kombinuje s dalšími velmi drobnými motivy,

---

<sup>241</sup> Ibidem: 133.

<sup>242</sup> Дудин 1928: 160, tab. II, obr. 21.

<sup>243</sup> Мошкова 1970: 162.

například *ašyk* nebo *gočak*. Mezi rozšířené motivy středového pole jomutských koberců patří medailony, které jsou typické pro Salory a Saryky. Salorský medailon se u Jomutů nazývá *teke nagyš* nebo *džaparbaj göl*. Salorské a sarycké medailony mají na jomutských kobercích řadu zvláštností v malých detailech a barevnosti. Na mnoha jomutských kobercových výrobcích se objevuje starobylý motiv *dogadžyk*, který se uplatňuje i na kobercích jiných turkmenských kmenů. U Ersarů se tento motiv nazývá *zerbab*, u kmene Teke je známý jako *ašyk*.

Bordura hlavních jomutských koberců byla obvykle tvořena třemi pásy s tím, že prostřední byla opět nejširší. Na jomutských kobercích lze nalézt také borduru sestavenou ze čtyř pásů a v první polovině 20. století se vyskytovaly bordury složené až z deseti pásů.<sup>244</sup> Vzory bordur byly velmi originální. Nejzajímavější je zcela jistě široká bordura s bílou půdou *ak gyra*, která bývala bohatě vzorovaná. Oblíbený byl vzor *islimi*, na jomutských kobercích nazývaný *ovadan*. Na starých kobercích se objevují poměrně realistická vyobrazení ptáků. Ve středových širokých pásech bordury se uplatňují motivy *tomyschan gyra*, *gyzlar* a *tekbent* na červené půdě. Ve vzorech úzkých bordurových pásů se objevují motivy *alty basar*, *ok gözi*, *syngyrma*, *čakmak göl* či *sollat*. Mezi převzaté motivy, zejména od kmenů Teke a Salor, patří například *gelin barmak*.

V ornamentu čoudorských hlavních koberců hrál důležitou roli zejména motiv *ortmen*, který měl mít význam kmenového emblému. Na středovém poli byl rozložen v šachovnicovém uspořádání a nekombinoval se s vedlejšími motivy. Charakteristickým rysem medailonu *ortmen* jsou drobné stupňovité kontury a motiv beraních rohů na obou protilehlých stranách. Postupem času se *ortmen* přestal vázat na hlavních kobercích a uchoval se pouze na malých předmětech. Na hlavních čoudorských kobercích, které byly určeny pro trh, se objevují přejaté motivy zejména od kmenů Ersarů a Arabači. Mnohdy se na čoudorských kobercích objevoval také jomutský *dyrnak göl*. Není bez zajímavosti, že tento motiv nazývali Uzbeki kmene Turkman *čoudor mujiz*.<sup>245</sup> Borduru tvořily obvykle tři pásy s jednoduchým vzorem (*algam*, *gyjak* atp.). Originálním rysem čoudorských koberců je dvojité bordura *elem*, jedna tkaná a jedna vázaná.

Pro hlavní koberce Ersarů byly charakteristické především velké medailony ve středovém poli, rozmístěné v rovných pravidelných řadách. Měly několik variant, například *güli göl*, *onurga göl*, *köne göl*. Medailon *güli göl*, který je považován za ersarský kmenový emblém, má tvar osmiúhelníka a vyplněného nejčastěji motivem rozety *čarch palak*. Na kobercích

---

<sup>244</sup> Ibidem.

<sup>245</sup> Ibidem: 185.

z počátku 20. století jsou medailony *güli göl* už značně pozměněné a označují se *dört gül*.<sup>246</sup> Vedlejší motivy nejčastěji tvořily *dyrnak*, *čarch palak* nebo *pudak*.

V současnosti se ve vzorech turkmenských koberců objevují rovněž portréty hlavních politických představitelů, stejně jako tomu bylo v éře Sovětského svazu, kdy se na kobercích objevoval například J. V. Stalin či V. I. Lenin. Nyní turkmenské koberce kromě tradičních vzorů nesou podobizny bývalého prezidenta S. Nijazova neboli Turkmenbašiho a pochopitelně i současného prezidenta G. Berdymuhamedova, nejčastěji vyobrazeného sedícího na achaltekinském koni. Koberce s těmito obrazovými náměty se ale dnes vyrábějí strojově.

## 5. 5. BAREVNOST

Barevnost středoasijských koberců byla založena zejména na různých odstínech červené. Další barvy, modrá, černá, bílá a oranžová, hrály spíše vedlejší roli. Barevné spektrum tvořilo většinou čtyři až pět, maximálně sedm až osm barev. Základní červená barva mívala dva až tři odstíny (nejčastěji cihlová červeně, malinová červeně a jasná červená). Působivého barevného efektu se dosahovalo různobarevností jednotlivých detailů vzoru a barvou pozadí.

Turkmeni Salorové pracovali především s přírodními barvivy. V malém množství používali také barviva umělá, anilin pro jasně červenou a rozalin, vždy v kombinaci s mořenou, pro získání červené malinového odstínu. Barevnou škálu salorských koberců tvořily dva odstíny červené, tmavě modrá, tmavě zelená a oranžová. V malých detailech se někdy uplatňovala také žlutá, bílá, černá a hnědá barva. Odstíny červené se většinou kombinovaly podle určitého pořádku – tmavě červená s jasně červenou, cihlově červená s malinovou nebo jasně červenou.

Na starých kobercích Saryků bývala červená barva dvou obdobných odstínů a některé detaily vzoru z tyrkysového a žlutého hedvábí, tato barevnost však zanikla již v posledním desetiletí 19. století.<sup>247</sup> Na pozdějších kobercích se uplatňovala hlavně cihlově červená získávaná z mořeny, jasně červená anilinová a světle malinová za použití rozalínu. Modrá barva v novějších kobercích bývá velmi tmavá až černá.

Barevnou škálu na kobercích kmene Teke tvořily obvykle dva odstíny červené, modrá, oranžová, šedá, hnědá, černá a bílá. Kontury motivů bývaly z vnější strany modré a uvnitř

---

<sup>246</sup> Ibidem: 202.

<sup>247</sup> Ibidem: 133.

šedé. Motivy na červené půdě měly tmavě šedé kontury, ale v zelených a modrých částech středového pole byla kontura oranžovočervená.

Barevná škála u kvalitních jomutských koberců dosahovala osmi až dvanácti odstínů. Jednalo se o dva až tři modré, dva oranžovožluté, červený, černý, hnědý, šedý a bílý. Uplatňovala se převážně rostlinná barviva. Umělá barviva se používala pouze pro dosažení jasně červeného odstínu. Kolorit jomutských koberců tvořily především vínově červené a skořicové odstíny, dominantní byl tmavě skořicový nebo višňově červený. V barevném spektru zaujímaly hlavní místo odstíny červené získané z mořeny, dále světle karmínová (studená a teplá), modrá různých odstínů a tmavě žlutá, světle žlutá se používala jen ojediněle. Uplatňovala se také bílá, černá a oranžová. Bílá barva se vyskytovala hlavně jako půda středového bordurového pásu, což je typický znak jomutských koberců. Na některých předmětech bílá barva převažuje nad modrou a skořicovou, v jiných zase modrá zcela chybí. Pro jomutské koberce je charakteristické také nepoužívání černých kontur ve vzoru středového pole.

Pro čoudorské koberce je typická skořicově červená nebo tmavě višňová půda. Na rozdíl od jomutských koberců se zde uplatňuje více odstínů modré – tmavě a světle modré a zelenomodré. Množství modrých odstínů se objevuje v prvcích vzoru i konturách motivů. Bílá se uplatňovala v konturách motivů, jen zřídka lze spatřit kontury černé.

Ersarové původně používali přírodní barviva, z dovážených indigo a košenilu. Zejména ve dvacátých letech 20. století začali používat syntetickou žlutou, fialovou a zelenou. Na kobercích pocházejících z dvacátých a třicátých let 20. století je v barevnosti patrný velký úpadek.<sup>248</sup>

V současnosti se v Turkmenistánu k barvení vlny na výrobu koberců ve velké míře používají syntetická barviva, což je způsobeno hlavně jejich snadnou přípravou a procesem barvení. Koberce, které se sice stále vážou ručně, tak mají velmi jasné barvy. Jiná situace je v Uzbekistánu, kde je používání přírodních barviv obecně věnována velká pozornost, a to i pokud jde o výrobu koberců.

---

<sup>248</sup> Ibidem: 194.

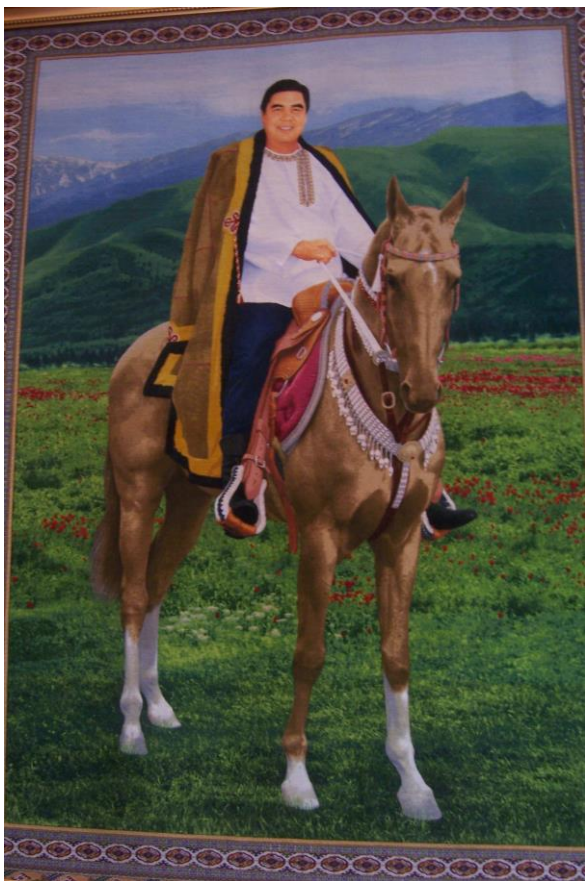


Vázání koberce na horizontálním stavu. Turkmenistán, Ašchabad, 2012.



Vázání koberce na vertikálním stavu. Turkmenistán, Ašchabad, 2012.





Koberec se současným turkmenským prezidentem.



Vázání koberce. Uzbekistán, Margilan, 2011.



Sedlová taška. Uzbekistán.



Kobercová dílna. Turkmenistán, Ašchabad, 2012.





Restaurování koberců. Uzbekistán, Buchara, 2012.



Prodej starých kobercových výrobků. Uzbekistán, Buchara, 2012.



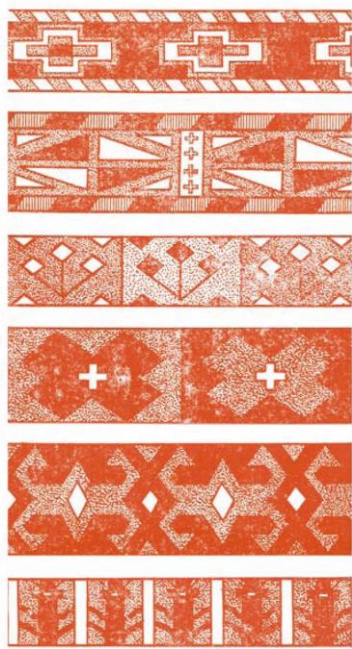


Prodej motlitebních koberců *namazlyk* z plsti. Turkmenistán, 2012.

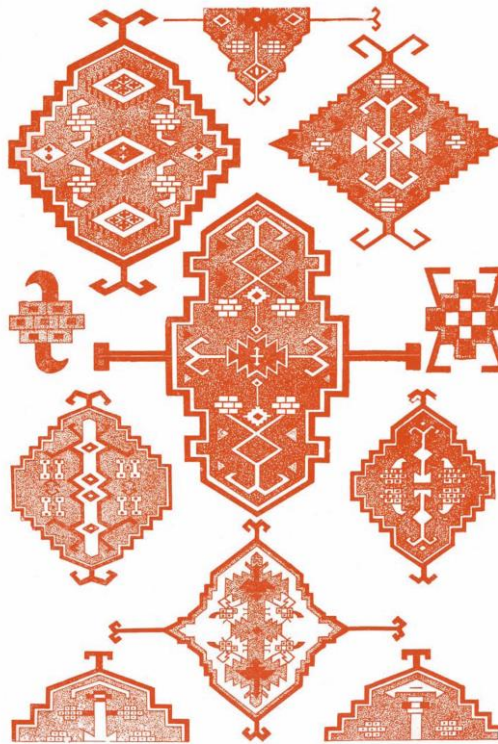


Prodej koberců. Turkmenistán, 2012.

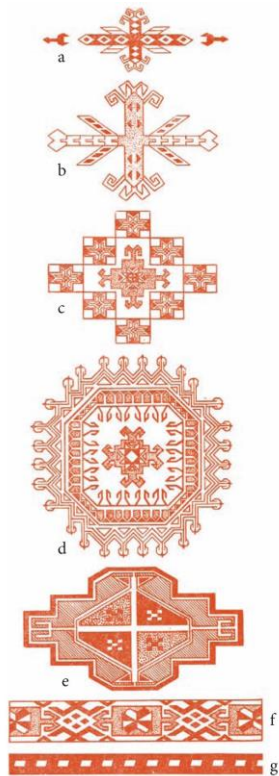




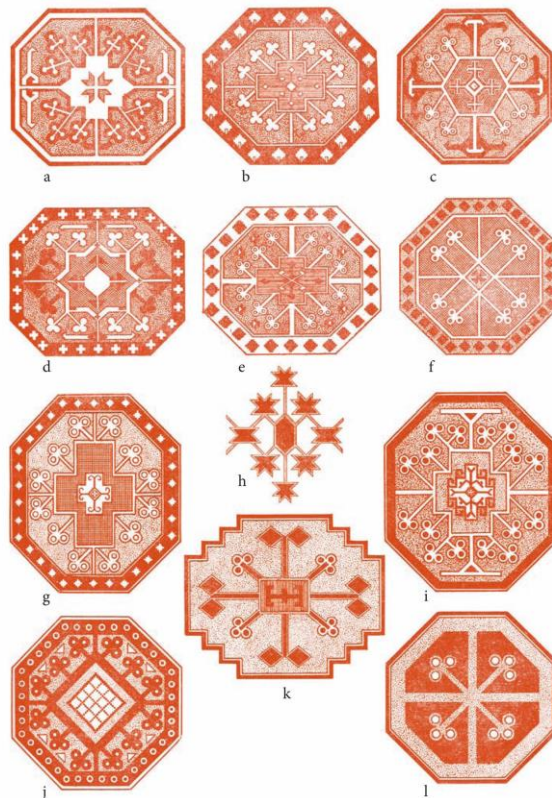
Motivy na bordurách čoudorských koberců.



Motivy na čoudorských kobercích: varianty ortmen gölü.



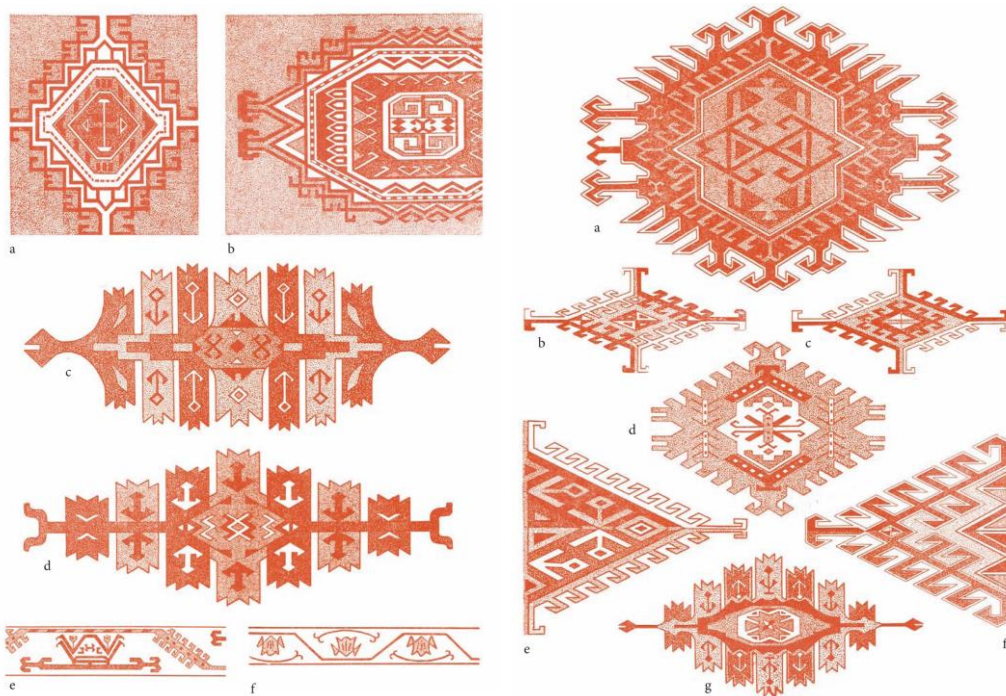
Motivy na salorských kobercích: a, b. *čemče* (na *čuvalech*); c. *gelin barkak*; d. *salor göl*; e. *čuväl göl*; f. *kodžanak*; g. *ala džip*.



Motivy na ersarských kobercích: a. *guli göl* (s motivem *čarch palak*); b. *guli göl* (konec 19. a počátek 20. století); c, d. *guli göl*; e, f. *guli göl* (konec 19. a počátek 20. století); g. *guli göl*; h. vedlejší motiv středového pole; i, j, k. *guli göl*; l. *dört göl*.

Zdroj: Hejzlarová: 2014.





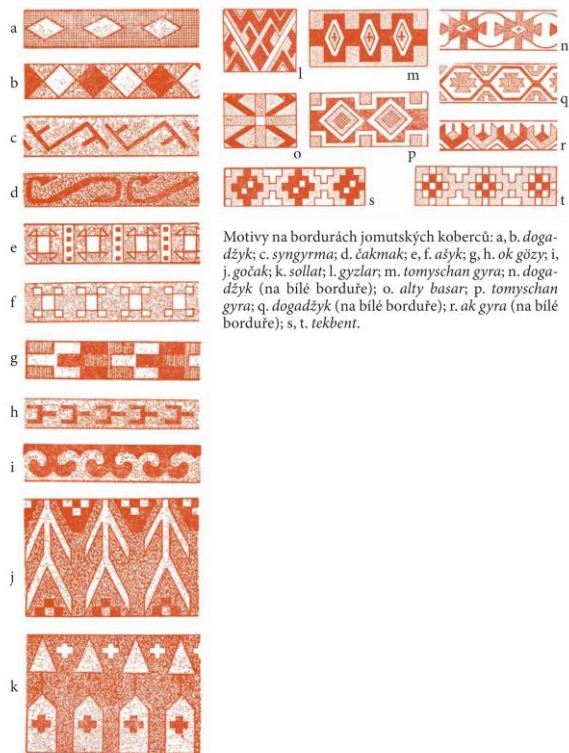
Motivy na jomutských kobercích: a. *sekiz goçak*; b. *džapar baj göl*; c, d. *kepse göl*.  
Motivy na bílých bordurách: e, f. *ovadan*.

Motivy na jomutských kobercích: a.–f. varianty *dyrnak gölü*; g. *kepse göl*.

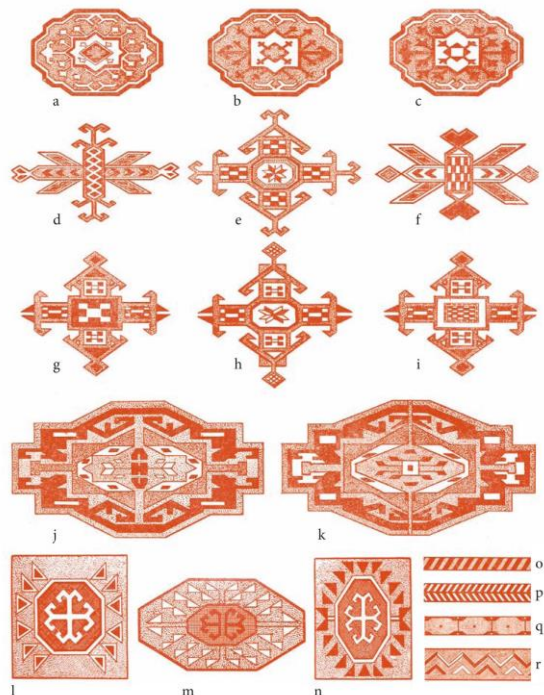


Motivy na saryckých kobercích: a. *sary göl (pende göl)*; b, c. *majda göl*; d. *čuval göl*; e. *sary göl (detail)* s motivy *kuš* a *gaz ajak*; f. *čemče göl*; g. *sary göl (detail)* s motivy *kuš* a *gaz ajak*; h. *kodžanak*; i. *naldag*; j, k. *kodžanak*; l. *naldag*; m. *ašyk*.

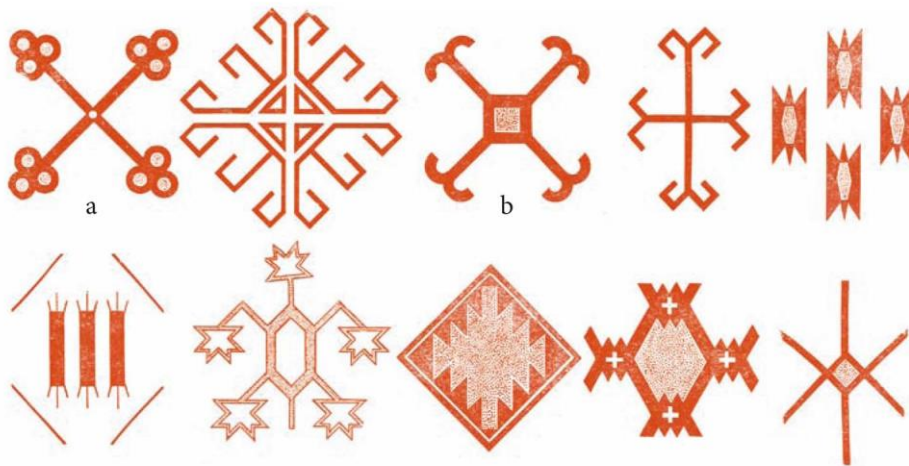
Zdroj: Hejzlarová: 2014.



Motivy na bordurách jomutských koberců: a, b. *dogadžyk*; c. *syngyrma*; d. *čakmak*; e, f. *ašyk*; g, h. *ok gözy*; i, j. *gočak*; k. *sollat*; l. *gyzlar*; m. *tomyschan gyra*; n. *dogadžyk* (na bílé borduře); o. *alty basar*; p. *tomyschan gyra*; q. *dogadžyk* (na bílé borduře); r. *ak gyra* (na bílé borduře); s, t. *tekbent*.



Motivy na tekinských kobercích: a, b, c. *teke göh*; d. *čemče*; e. *gurbaka*; f. *čemče*; g, h, i. *gurbaka*; j, k. *čuval göh*; l, m, n. *šelpa*. Motivy na bordurách: o, p. *gyjak*; q. *syčan izy*; r. *erre göh*.



Vedlejší motivy středového pole na ersarských kobercích. a, b. *pudak*.

Zdroj: Hejzlarová: 2014.

## 6. ŠPERK

Šperky hrály významnou úlohu zejména v životě středoasijských dívek a žen. Neměly totiž pouze funkci estetickou, ale připisovaly se jim také magické vlastnosti. Početnost a druhy ozdob ukazovaly rovněž na sociální status nositelky. Ženy se zdobily šperky nejen při slavnostních příležitostech, ale i ve všedních dnech. Běžně nošené minimum tvořily prsteny, náušnice a náramky. Během slavností byl komplet šperků pochopitelně bohatší a zahrnoval navíc nejrůznější typy diadémů, náhrdelníků, náhrudních šperků a podobně. Jejich množství záviselo na bohatství rodiny, ale i ty nejchudší se je snažily pro své ženy obstarat, což výstižně popisuje český geograf a cestovatel Emanuel Fait (1854–1929): „*Mnohem více než svého zevnějšku dbá Tekinec<sup>249</sup> o svou ženu, aby se vyšňořila. Nakoupí jí stříbrných prstenů, náramků, náhrdelníků i přívěsků do kadeří, pokud skrovné duchody mu vůbec dovolují.*“<sup>250</sup> Šperky se však nejen kupovaly, ale také dědily, takže souprava mnohdy sestávala z komponentů různého stáří. Nejbohatší soubor šperků, který u Turkmenů mohl vážit až kolem dvaceti kilogramů, nosila nevěsta.<sup>251</sup> Dokonce se říkalo, že nejlepší a nejkrásnější nevěsta je taková, která se pod jejich tíhou nemůže zvednout ze země.<sup>252</sup>

Souprava šperků se v závislosti na věku a sociálním postavení postupně měnila. Mladá matka si po narození prvního potomka šperky pomalu ubírala a plný soubor nosila pouze při svátečních příležitostech. Kolem čtyřicátého roku věku ženy již nebylo vhodné nosit větší počet ozdob, přípustné byly pouze prsteny a náušnice jednodušších typů. Šperky se rovněž v určitých etapách života snímaly úplně. V některých oblastech mezi taková období patřilo čtyřicet dní po narození prvního dítěte. Hlavním důvodem odložení šperků však bylo úmrtí manžela nebo úmrtí samotné ženy. Období bez šperků v případě odvodění mohlo trvat po skonu manžela až jeden rok a šperky nesměla nosit nejen vdova, ale ani blízké příbuzné. Ačkoli by podle islámského práva *šari'a* mělo být tělo před pohřbem čisté a ničím nezatížené, přesto se zemřelým ženám v mnoha případech ponechávaly náušnice a mužům prsteny.<sup>253</sup>

Drobné ozdoby, které plnily výhradně funkci ochranného amuletu, se nosily od útlého dětství. Miminku se již několik dní či měsíců po narození navlékaly na ručky malé náramky z černobílých korálků. Jindy tyto korálky navlečené na nitce sloužily jako náušnice nebo se přišívaly na čepičku či košilku dítěte. U Turkmenů bylo také zvykem dávat novorozencům

---

<sup>249</sup> Turkmen z kmene Teke.

<sup>250</sup> Fait 1910: 104.

<sup>251</sup> Храмов 2003: 27.

<sup>252</sup> Фахретдинова 1988: 162.

<sup>253</sup> Тохтабаева 1991: 101. Фахретдинова 1988: 159.



chlapcům na nožku stříbrné kruhy s rolničkami. Více šperků začaly dívky nosit přibližně mezi devátým a dvanáctým rokem, protože v tomto věku byly v minulosti chápány jako potenciální nevěsty a v řadě případů už skutečně byly provdávány. U mužů se nošení klasických šperků omezovalo pouze na prsteny, ale šperkařskými technikami se zdobily rovněž mužské opasky a zbraně. Pozornost byla věnována i výzdobě koňských postrojů.

Středoasijské šperky lze rozdělit do dvou základních skupin. První tvoří šperky usedlých obyvatel, které se vyznačují složitějšími formami a jemnějším zpracováním. Druhou skupinu představují šperky kočovníků, poutající pozornost především svou mohutností a elegantním, převážně geometrickým ornamentem.

Výrobou šperků se v prostředí usedlých obyvatel zabývali zejména tádžičtí a uzbeckí mistři, ale spolu s nimi zde pracovali rovněž řemeslníci z Indie, Afghánistánu, Persie, Dagestánu a Ázerbájdžánu. Šperkaři pracovali na zakázku pro městské i kočovné obyvatelstvo a také pro obchodníky, kteří se zabývali vývozem zboží.<sup>254</sup> Ve šperkařské dílně bylo možné objednat výrobu jednoho šperku i celé soupravy, koupit už hotové dílo z nabídky nebo jen obnovit starý šperk. Pro aristokracii byly určeny šperky z nejdražších materiálů – zlata a drahých kamenů, například rubínů, berylů a perel. U střední vrstvy obyvatelstva převládaly stříbrné a zlacené šperky s barevným sklem a s méně kvalitními či dostupnějšími drahými kameny, zejména karneolem, tyrkysem a korálem. Nemajetní lidé obvykle nosili šperky z mědi, bronzu a skla. Mistr nejčastěji pracoval ve své domácí dílně, kde mu s drobnými pracemi vypomáhala žena i děti, ale někdy se mohl objednaný šperk vyrábět u zákazníka. Odměna za zhotovení zakázky se vyplácela nejen ve formě peněz, ale také v naturáliích, například v podobě skotu nebo obilí. Mistr si většinou, aby se vyhnul konkurenci, dlouho nebral do své dílny žádného učedníka. Obvykle až na sklonku života začal učit svého syna nebo blízkého příbuzného.<sup>255</sup> Pokračování v profesi otce vnímal syn jako morální a náboženskou povinnost a jako službu patronu řemesla.<sup>256</sup>

V 19. století udávala módní styl především uzbecká města Buchara, Kokand a Chíva. V Chívě se navíc mezi lety 1830–1840 řadilo šperkařství mezi hlavní řemesla. Buchara byla kromě samotné výroby šperků proslulá také ulicemi s řadami stánků, kde se nabízely drahé kameny, například tyrkysy z Persie nebo rubíny z Badachšánu a Arábie. Prvenství v počtu šperkařů získalo v roce 1890 město Kokand, kde se vytvářely hlavně prsteny, náušnice, náramky a náhrdelníky.<sup>257</sup> V Uzbekistánu existovaly rovněž specializované vesnice šperkařů (*zargarči*),

<sup>254</sup> Фахретдинова 1988: 72–73.

<sup>255</sup> Чвыр 1977: 71.

<sup>256</sup> Фахретдинова 1988: 73.

<sup>257</sup> Ibidem: 71–72.

kteří lze identifikovat už podle jejich názvů – například vesnice Zargarlik poblíž Džizaku, Zargar poblíž Denau (Surchandarja) nebo Zargaron v blízkosti Gižduvanu.<sup>258</sup>

V každé oblasti lze v soupravách šperků nalézt vedle společných rysů lokální odlišnosti, které se odrážely ve formě, způsobu dekorování nebo upřednostňování té či oné techniky. Mnoho společných rysů měly například filigránové šperky Samarkandu, Taškentu a Buchary. Osobitostí se vyznačují především šperky z oblasti Chórezmu, kterým jsou připisovány původní starobylé formy. V Tádžikistánu patřila mezi nejvýznamnější šperkařská centra města Chodžent a Ura-Tübe na severu země. Právě šperky severního Tádžikistánu měly mnoho společných rysů s tvorbou usedlého obyvatelstva Uzbekistánu, kdežto šperky jižního Tádžikistánu jsou blízké tvorbě polokočovných Uzbeků.<sup>259</sup>

Mezi nomádkou produkcí vynikají vysokou uměleckou úrovní především šperky turkmenské. Vyznačují se mohutností spjatou s vytříbenou formou, kombinací charakteristických materiálů a osobitými technikami. Masivní stříbrné šperky byly typické pro většinu turkmenských kmenů (Teke, Jomut, Saryk, Salor, Čoudor, Ersari, Nochurli a další), pouze pro malé kmeny a některé rodové skupiny v oblasti kolem Čardžou a delty střední Amudarji byly běžnější ozdoby z korálek a mincí.<sup>260</sup>

Karakalpacké šperky vykazují některé totožné rysy s turkmenskými, stejně jako s kazašskými a kyrgyzskými, mezi nimiž lze rovněž nalézt podobné typy vypracované stejnou technikou. Ve šperkařské tvorbě Kyrgyzů jsou patrné některé odlišnosti mezi severem a jihem. Specifickou skupinu tvoří šperky západního Kazachstánu, vyznačující se mnoha stylistickými zvláštnostmi. Někteří badatelé nacházejí analogie tvorby této oblasti se šperky hunské éry, a to zejména v dekoru a technologii zpracování.<sup>261</sup>

Podoba šperků i způsob jejich nošení se vzhledem ke kulturním změnám na konci 19. a počátku 20. století postupně měnily. Některé šperky zcela vymizely, jiné se naopak výrazně rozšířily. V současnosti však v zemích Střední Asie působí šperkaři, kteří se navracejí k původně používaným materiálům, technologiím a formám. Množství tradičních šperků nosí i dnes hlavně nevěsty. Například majetnější turkmenské rodiny obvykle nevěstu vybaví tradičním oděvem a soupravou šperků, jejichž cena údajně může dosahovat až pětadvaceti tisíc dolarů. Rodiny, které si nemohou dovolit tak velké výdaje, mají možnost si šperky vypůjčit. Nevěsta celý komplet nosí po dobu deseti až čtyřiceti dní, kdy probíhá svatební

---

<sup>258</sup> Ibidem: 71.

<sup>259</sup> Чвыр 1977: 38.

<sup>260</sup> Васильева 1973: 91.

<sup>261</sup> Мынжасарова 1978: 106.

veselí a přichází mnoho hostů. S dívkami bohatě ozdobenými tradičními šperky se lze setkat při národních slavnostech, ale také v každodenním životě, kdy se však většinou omezují na náušnice nebo spony výstřihu šatů.

## 6. 1. KLASIFIKACE ŠPERKŮ

Podle způsobu nošení lze středoasijské šperky rozdělit do čtyř základních skupin. První tvoří šperky zdobící hlavu, k nimž patří ozdoby na pokrývky hlavy, čelenky, přívěsky na spánky, ozdoby copů, náušnice a nosní kruhy. Do druhé skupiny patří šperky nošené na krku a trupu, a to nákrčníky, náhrdelníky, šperky nošené na zátylku, náhrudní šperky, šperky zdobící oděv a jeho součásti, tedy spony, opaskové spony a šperky přišívané na oděv. Třetí skupina zahrnuje šperky nošené na rukou – prsteny a náramky. Čtvrtou, zvláštní skupinu tvoří schránky na amulety, které se nosily téměř na všech částech těla a oděvu. Každý šperk měl svůj samostatný název, jenž se ale mnohdy lokálně lišil. Pojmenování se mohlo odvíjet od způsobu nošení, tvaru, použitého materiálu, ale třeba také od zvuku, který vydával.

Do skupiny šperků zdobících hlavu patří zejména turkmenská stříbrná kupolka *gupba* nošená na vrcholu čapky *tubetějky* svobodných dívek. Podobný šperk plní stejnou funkci je také uzbecká *takja tuzi*, kterou nosily nevěsty v Chórezmu, a rovněž karakalpacký *tobelek* zdobící svatební pokrývku hlavy *saukele*. *Gupba*, *takja tuzi* i *tobelek* bývaly bohatě zdobené různými šperkařskými technikami, drahými kameny a pohyblivými přívěsky. V centru šperku často bývala stříbrná objímka určená pro svazek ptačího peří, pokládaného za významný ochranný amulet. Tyto ozdoby pokrývek hlavy interpretují někteří odborníci jako pozůstatek ženské helmy s otvorem pro copy.<sup>262</sup>

Součástí turkmenské *gupby* byly také dlouhé postranní přívěsky *čekelik* a čelenka *sünsüle*, kterou od konce 19. do počátku 20. století nosily především dívky z kmenů Teke, Salor a Saryk; neznámá byla naopak západním a severním Jomutům. U některých turkmenských kmenů (například Ersari, Nochurli) byla *sünsüle* šperkem vdaných žen.<sup>263</sup> Přívěsky *čekelik* byly sestaveny z několika stříbrných medailonů různých tvarů zdobených rytým ornamentem, zlacením a karneoly a spojeny řadami řetízků.<sup>264</sup> Čelenka *sünsüle* byla řešená podobně.

<sup>262</sup> Jedním z argumentů této domněnky je archeologický nález z Kara-Tepe v Turkmenistánu, kde byla objevena terakotová hlavička z 3. tisíciletí př. n. l. s helmou a copem, který vychází z vršku helmy. In: Фахретдинова 1988: 81. Obraz ženy bojovnice se objevuje v eposech turkických etnik, např. v Oghuznáme, Alpatyš či Kyrk kyz. Všeobecně známé jsou také Herodotovy popisy bojovných Amazonek.

<sup>263</sup> Васильева 1979: 180–181.

<sup>264</sup> Podobné přívěsky se vyskytují rovněž u západních Kazachů (*šekelik*) a chórezmských Uzbeků (*čakkalik*), mají však odlišné tvary a dekor.

Obvykle sestávala z jedné nebo několika horizontálních řad stříbrných ražených plíšků různých tvarů a dolní část zdobily kosočtvercové přívěsky.<sup>265</sup> Mladé turkmenské ženy zpravidla nosily vysoké pokrývky hlavy dosahující až čtyřiceti centimetrů, které se u některých kmenů celoplošně pošívaly stříbrnými medailonky nebo mincemi. Bohatě zdobená byla zejména jomutská *chasava*, k níž patřily dlouhé stříbrné postranní přívěsky *adamlyk*. Ženy z kmene Teke si na podobnou pokrývku hlavy připevňovaly masivní stříbrnou destičku *egme* osázenou karneoly, oblíbenou zejména ve dvacátých letech 20. století.<sup>266</sup> U severních Kyrgyzů nosily bohaté ženy kolem speciálně uvázaného turbanu *eleček* masivní čelenku *kumuš kyrgak* sestavenou z řady stříbrných destiček s raženým vzorem, v dolní části se stříbrnými přívěsky s korály. Zajímavou ozdobou pokrývky hlavy byl také kazašský šperk *uki ajak*.<sup>267</sup> Jak jeho název napovídá, jednalo se o skutečnou nohu výra, která byla vsazena do stříbrné objímky doplněné mincemi a korálky.<sup>268</sup>

U uzbeckých a tádžických žen se těšily oblibě zejména různé typy jemně vypracovaných diadémů, mezi něž patří *tilla bargak* (zlatý lístek).<sup>269</sup> Nejznámější *tilla bargak* pocházely ze Samarkandu a Taškentu a sestávaly z řady zlacených čtvercových destiček ze stříbra s raženým dekorem květů. Dolní část lemovala řada drobných pohyblivých přívěsků tvaru kosočtverců a lístků. Destičky i přívěsky se doplňovaly tyrkysem a červeným korálem. K diádemu patřily také přívěsky ve tvaru půlměsíce *mochi tillo* (zlatá luna),<sup>270</sup> které se nejčastěji nosily v páru zavěšené na spáncích nebo jednotlivě nad čelem. Velmi rozšířené byly zejména v Buchaře, Šahrisabzu a také v Samarkandu, kde vynikaly filigránovým provedením. *Mochi tillo* je tvarem a způsobem nošení blízké chórezmskému přívěsku *bodom oj* (mandle-luna). Základ šperku tvoří půlměsíc, k němuž jsou připevněny tři medailonky ve tvaru mandle. Velice zdobné byly diadémy *tilla koš* (zlaté obočí),<sup>271</sup> populární zejména v první čtvrtině 20. století mezi Tádžičkami a Uzbečkami v Samarkandu, Chodžentu, Taškentu a Kokandu.<sup>272</sup>

---

<sup>265</sup> Obdobná, ale jemněji zpracovaná čelenka nazývaná *sinsila*, *saraki* nebo *kasaba* se objevuje také v souboru šperků jižního Tádžikistánu.

<sup>266</sup> Васильева 1973: 95.

<sup>267</sup> *Uki* – výr, *ajak* – noha.

<sup>268</sup> Podobnou ozdobu *bottun tunnak* nosily také chórezmské nevěsty a mladé ženy. U zeravšánských Uzbeků se takový šperk připevňoval na dětskou čapku a sloužil jako ochranný amulet proti uhranutí. In: Борозна 1975: 284.

<sup>269</sup> Chórezmskou variantou byla čelenka *manglaj tuzi*, která byla masivnější a více zdobená.

<sup>270</sup> Motiv luny patrně odkazuje na atribut bohyně matky spojované s plodností žen. Šperk měl tedy své nositelce zaručit četné potomstvo. *Mochi tillo* mělo také jiné lokální názvy – *at tuegi* (koňské kopyto) nebo *bibišak* (*bibi* – paní, matka, hospodyně, *šo*ch – může být královna, nebo roh, což by odkazovalo na motiv beraních rohů. In: Фахретдинова 1988: 96.

<sup>271</sup> Lze se setkat také s názvem *koštillo*.

<sup>272</sup> Чвыр 1977: 17. *Sitora* je označení pro medailony, které se našivaly na stuhu. Medailonky *sitora* se v jižním Tádžikistánu našivaly například také na šaty.

Diadém *tilla koš* měl stříbrný základ kopírující tvar obočí.<sup>273</sup> Dolní část zdobily drobné ražené přívěsky, které splývaly na čelo, horní část tvořil ornamentální prolamovaný vzor s množstvím drobných tyrkysových muglí a barevných kamínků různých velikostí. Méně známou variantou byla bucharská čelenka *bolo abru* se stejným základním tvarem jako *tilla koš*, ale bez horní části a s bohatšími přívěsky. Diadém *tilla koš* byl součástí soupravy šperků v jednotném stylu nošených na hlavě a krku, mezi něž patřila čelenka *tilla bargak*, párové přívěsky ve tvaru mandle *gažak*, náušnice *zirak* a náhrdelník *zebi gardon*.

Ozdoby copů měly mnoho variant. Nejrozšířenější typ, obvykle nazývaný *soč popuk* nebo *čač papuk*, tvořily černé hedvábné nebo bavlněné šňůry zakončené velkými střapci vsazenými do stříbrných objímek s medailony a korálky. Obdobným typem rozšířeným hlavně v Buchaře byla ozdoba copů *tuf* v podobě několika desítek šňůr zdobených střapci. Šňůry se v horní části přišívaly na stuhu, která se připevňovala na účes z drobných copánků. Konce copů zdobil také *čolband* ve formě střapců vytvořených z různobarevné hedvábné příze, které bývaly obšité různobarevnými korálky. Tento typ ozdoby copů byl rozšířen především u jižních Tádžiků a polokočovných Uzbeků. Zejména v tádžických městech Karateginu a Kuljabu se na copech nosila *sitora* (hvězda), což byla 2–3 cm široká stuha pošitá stříbrnými medailonky s raženým dekorem nebo bílými perleťovými knoflíky.<sup>274</sup> Pro oblast Ura-Tübe byla typická ozdoba copů ze stříbrných mincí nazývaná *zarkokul* (zlatá lokna). Horní část tvořily tři vertikálně spojené velké mince, v nichž dole vycházely dvě vertikální řady drobných mincí. Podobné stříbrné šperky dekorující copy se vyskytovaly také u Kazachů (*šolpy*) a Kyrgyzů (*čolpu*) a bývaly zdobeny drahými kameny a různými šperkařskými technikami, především rytím a černěním. Jejich délka se pohybovala kolem třiceti centimetrů. U severních Kyrgyzů byly oblíbené také dlouhé závěsy do copů (více než 60 cm) *čač uštuk* nebo *čač mončok*, které tvořilo několik řad navlečených korálků z korálu. Dolní část zdobilo ještě několik mincí nebo stříbrných medailonků. Součástí tohoto šperku bylo pouzdro na copy *čač kap* z černého sametu. Na něj se přišívala masivní obdélníková stříbrná destička *arkalyk* zdobená ražením, smaltem a drahými kameny.<sup>275</sup> Ve druhé polovině 19. století byla u Kazachů obdobnou ozdobou vlasů široká stuha *šašpau* pošitá stříbrnými mincemi, vertikálně zavěšovaná na copy tak, že je zakrývala.<sup>276</sup> Karakalpacké ženy si stuhy *šašbau*, které zde byly široké přibližně dva

<sup>273</sup> Tvaru diadému *tilla koš* bývá připisováno také zobrazení letícího ptáčka. Tuto domněnku lze podpořit pojmenováním chórezmského diadému stejného typu, který se nazývá *osma tuzi* nebo *kanot osma* – „přívěsek-křídla“, jenž je považován za původní formu tohoto šperku. In: Фахретдинова 1988: 97.

<sup>274</sup> Чвыр 1977: 22.

<sup>275</sup> Иванов; Антипина 1986: 111.

<sup>276</sup> Захарова; Ходжаева 1964: 132.



centimetry, vplétaly přímo do copů. Stuhly se zdobily mincemi, korálky, zvonky a střapci. *Šašbau* nosily zejména karakalpacké nevěsty.

Zcela zvláštní ozdobou copů byl turkmenský šperk *asyk*, pro nějž je typický srdcovitý tvar. *Asyk* se připevňoval na copy splývající po zádech a představoval tak důležitý amulet zaštiťující zadní stranu těla. Severní Jomutky obvykle nosily jeden mohutný *asyk*, ženy západních Jomutů naopak dva *asyky* menších rozměrů. U kmenů Teke a Saryk měl formu dvou nebo tří srdcovitých přívěsků, které byly mezi sebou pevně spojeny. Tento šperk býval bohatě zdoben prolamováním, filigránem, rytým a zlaceným ornamentem a oblíbenými karneoly.

Náušnice, obecně nazývané *isirga*, patřily mezi šperky, které nosily dívky a ženy nejen při slavnostních příležitostech, ale i v každodenním životě.<sup>277</sup> Pojmenování náušnic se odvíjelo především od jejich tvaru (například *chalka* – kruh), počtu přívěsků (například *uč ajak*<sup>278</sup> – s třemi přívěsky, *beš ajak* – s pěti přívěsky), ale také od techniky zpracování či materiálu, ze kterého byly zhotoveny. Majetné ženy demonstrovaly své bohatství nošením několika náušnic současně. Těžší náušnice se proto přišívaly na stuhu, která se pak kladla přes hlavu.

Náušnice mívaly rozmanité formy od velmi jednoduchých a drobných po bohatě zdobené s množstvím přívěsků. Výrazným typem drobných náušnic zdobených filigránem a granulací byly *kozik isirga*<sup>279</sup> – „náušnice kolíčky“ vyráběné především šperkaři v Buchaře. Sestávaly ze stříbrné prolamované kuličky se vsazenými tyrkysy a korálek z červeného korálu. Zejména mezi Uzbeky a Tádžiky byly velmi rozšířené složitě, ale jemně vypracované náušnice obvykle nazývané *chalka*. Horní část tvořil kruh z větší části vyplněný filigránovým ornamentem, na nějž navazovaly bohaté přívěsky z řetízků a korálek ze stříbra, červeného korálu, barevného skla nebo perliček. Ke zvláště oblíbeným kruhovým náušnicím bez přívěsků patřily stříbrné nebo zlaté *kašgar boldok* (kašgarské náušnice), na nichž se precizní výzdoba granulací a filigránem soustředila v dolní části. Tento typ náušnic byl rozšířený téměř u všech etnik Střední Asie.

Zvláštní skupinu tvoří náušnice *kafasi* se základním kupolovitým tvarem, na nějž navazovaly početné přívěsky na řetízcích. Nosily se zejména v jižním Tádžikistánu a mezi polokočovnými Uzbeky kmene Lakai.<sup>280</sup> Mezi turkmenskými náušnicemi vynikaly zvláště jomutské kruhové náušnice (*gulak chalka*) dosahující v průměru až dvanácti centimetrů.

<sup>277</sup> Podle dochovaných zpráv byly v 19. století náušnice také znakem otroctví. Například v Buchaře se otrokům dával stříbrný kroužek do pravého ucha a otrokyním do nosní přepážky. In: Фахретдинова 1988: 118.

<sup>278</sup> Doslova „s třemi nožičkami“.

<sup>279</sup> Tento název byl rozšířen v oblasti Surhandarji.

<sup>280</sup> Чвыр 1977: 24–25.

Typově byly blízké náušnicím *kašgar boldok*, ale lišily se od nich mohutností a užitím jiných šperkařských technik. Součástí věna nevěsty v severním Kyrgyzstánu byly stříbrné náušnice *söikö dželburööč* kónické formy, na jejichž širším okraji bylo připevněno množství řetízku s korály a drobnými plíšky ve tvaru lístků s raženým dekorem. Náušnice ještě spojoval řetízek, do jehož středu se zavěšovala trojúhelníková nebo obdélníková amuletní schránka (*tumar*). Podobné náušnice nosily také kazašské a karakalpacké ženy.

Nosní kruhy byly rozšířené u většiny Uzbekek, Tádžiček, Karakalpaček a také Kazašek žijících blíže k čínským hranicím. U Turkmenů je nosily zejména ženy z kmenů Ersari, Čoudor, Salor a Arabači.<sup>281</sup> Obecně se nazývaly *arabek*, což bývá připisováno arabskému původu tohoto šperku. Nosní kruhy byly dvou základních typů. První typ představoval kruh ve spodní části zdobený několika většími korálky. Mezi ně se mnohdy vkládal ještě čtyřhranný zelený skleněný korálek nazývaný *latva toš* – ochranný kámen.<sup>282</sup> Spodní část kruhu mohla být zdobena také zlatým diskem s raženým vzorem, symbolizujícím patrně Slunce, nebo spirálou. Druhý typ měl tvar kruhové knopky obvykle s raženým motivem hvězdy a středovým vsazeným tyrkysem. Tento druh měl mnoho lokálních názvů, například *latibini, cholbini, burun buloki, burun chalka*.

Mezi šperky zdobícími krk upoutají pozornost především turkmenské nákrčníky nazývané obvykle *bukau* (nebo *bojun tovuk*), které nosily pouze dívky z kmenů Teke, Jomut a Saryk, a to nejčastěji v den svatby. *Bukau* většinou tvořila široká půlkruhová obruč, v jejíž přední části byla připevněna stříbrná obdélníková destička osazená řadou či řadami karneolů. Spodní část zdobily řetízky s raženými přívěsky a rolničkami. Nejmasivnější a nejzdobnější podobu měl *bukau* u kmene Teke, kde by mohl být označen již jako náhrudní šperk. Naopak u Jomutů měly tyto nákrčníky prostší zdobení a subtilnější formy. Ženy z kmene Teke si k nákrčníku také připevňovaly velký a těžký náhrudní šperk *göndžük* ve tvaru kosočtverce nebo šestiúhelníkový šperk *gursakča*, oba dekorované stejně jako *bukau*. Vzhled nákrčníků se u jednotlivých etnik velmi různil. V Akt'ubinské oblasti nosily kazašské ženy nákrčník *tamakša* v podobě stuhy se dvěma spojenými stříbrnými medailony přibližně pěticentimetrového průměru. Mezi jižními Tádžiky, polokočovnými Uzbeky a některými skupinami Turkmenů byly rozšířené především nákrčníky nazývané mnohdy *chafaband*,<sup>283</sup> které byly spleteny z řad různobarevných korálků vytvářejících různé vzory.

---

<sup>281</sup> Васильева 1973: 98.

<sup>282</sup> Фахретдинова 1988: 127.

<sup>283</sup> Stejným názvem (*chafa* – hoře, žal, *band* – páska, stuha) byly označovány i šperky spletené z navlečených korálků, které pokrývaly celou hrud', nebo naopak také „obojky“ z kovových komponentů. Srovnej: Фахретдинова 1988: 132, Чвыр 1977:125, 129, 140, Васильева 1973: 94, obr. č. 3.

Pozoruhodným šperkem, který zdobil krk, byl *uk ěj* (luk, šíp), jež nosily nevěsty v Chórezmu. *Uk ěj* se připevňoval na zátylek na zadní stranu pokrývky hlavy. Základní tvar šperku připomíná luk s napnutou tětivou a přiloženým šípem uprostřed. Na konci 19. století se však *uk ěj* začal nosit jako náhrudní šperk.<sup>284</sup> Podobnou formu luku a šípu měl turkmenský stříbrný amulet *ok jaj* nošený převážně malými chlapci.<sup>285</sup>

Zejména u usedlých Uzbeků a Tádžiků byly velmi oblíbené různé druhy náhrdelníků. Nejjednodušší bývaly sestaveny z jednoho či více druhů navlečených korálků, které se často také kombinovaly s jinými materiály. Zámožné ženy nosily zpravidla náhrdelníky, jejichž základ tvořily perly doplňované drahými kameny, ulitami *kauri*, mincemi a podobně. Ženy ze střední vrstvy měly v oblibě především náhrdelníky z červeného korálu (*mardžon*), sestavené někdy až z několika desítek řad.<sup>286</sup> Mezi chudšími ženami našly uplatnění náhrdelníky vyrobené z barevných skleněných korálků. Rozšířené byly náhrdelníky ze stříbra, v jejichž zpracování se uplatňovaly nejrůznější šperkařské techniky. Z hlediska tvaru a výzdoby variovaly od prostých po velmi komplikované. Mezi oblíbené a vzhledově velmi podobné náhrdelníky vyrobené z kovových komponentů patří zejména *nozi gardan* a *zebi gardan*, které vytvářeli především šperkaři v Taškentu, Samarkandu a ve Ferganské kotlině. Oba náhrdelníky tvořilo obvykle sedm medailonů různých tvarů, navzájem spojených několika řadami řetízku. Středový medailon se od postranních lišil tvarem, u *zebi gardanu* byl větší a komplikovanější z hlediska formy i výzdoby a zpravidla byl bohatě osazen barevnými, převážně průsvitnými kameny. Obě strany *zebi gardanu* byly navíc spojeny řetízky se středovým medailonkem, do něhož byl vsazen větší drahý kámen. *Zebi gardan* a *nozi gardan* byly zpracovány různými šperkařskými technikami, nejčastěji však rytím, ražením a filigránem. V Buchaře se v 19. století uplatňoval ve výzdobě *nozi gardanu* hlavně smalt.<sup>287</sup> Skromnější výzdobou a specifickou formou se vyznačoval náhrdelník *tavk* (holub) tvořený řadou stříbrných plíšků ve tvaru stylizovaných ptáčků se zavěšenými mincemi nebo přívěsky tvaru lístků. *Tavk* patřil do souboru šperků severních Tádžiků a usedlých Uzbeků.<sup>288</sup> V Buchaře měl tento náhrdelník poněkud odlišnou formu, tvořila jej řada čtverhranných

<sup>284</sup> Фахретдинова 1988: 126.

<sup>285</sup> Zobrazení luku a šípu bylo spojeno s kultem ženského božstva Umaj, ochránkyní dětí. Podle rozšířené představy střílí Umaj z luku na zlého ducha, který by se chtěl přiblížit k dítěti. U některých skupin Tádžiků se napodobenina luku a šípu zavěšovala v pokoji rodičky. Motivy luků a šípů se objevovaly také na dětských kolébkách sibiřských etnik (například u Altajců, Burjatů), kde plnily stejnou funkci. Kovové přívěsky ve tvaru luků a šípů tvořily také běžnou součást rituálního oděvu sibiřských šamanů a jsou obvykle vysvětlovány jako šamanova zbroj používaná k boji se zlými duchy. In: Hejzlarová 2010: 10, 12.

<sup>286</sup> Tendence nosit korálkové náhrdelníky s velkým počtem řad spočívala ve zvyku zakrývat co největší část ženského těla z důvodu ochrany proti zlým silám.

<sup>287</sup> Ibidem: 134.

<sup>288</sup> Чвыр 1977: 26.

destiček s raženým rostlinným vzorem a středový medailon ve tvaru připomínajícím rozetu. Spodní části se ještě zdobily několika přívěsky z korálků.

Mezi náhrudními šperky vynikají mohutné šperky původně nomádských etnik. Především u Turkmenů z kmene Teke byl oblíbený *dagdan* zvláštního tvaru s rytým geometrickým ornamentem, zlacením, karneoly a přívěsky. Výrazným náhrudním šperkem byla také kruhová *šelpeli guljaka* dosahující v průměru až sedmnácti centimetrů, kterou nosily Turkmenky z kmene Teke v oblasti Murgabu. Původně však byla *guljaka* menší a používala se k sepnutí oděvu. Na konci 19. století byla známá pouze u západních a severních Jomutů, později ji začali vyrábět také šperkaři z kmene Goklen, od nichž se hlavně ve dvacátých letech 20. století rozšířila do oblastí obývaných Turkmeny Teke. V padesátých letech se nosila již na celém území Turkmenistánu.<sup>289</sup> *Guljaka* malých rozměrů (přibližně 5 cm v průměru) je i v současnosti v Turkmenistánu velmi rozšířenou sponou výstřihu šatů a běžně ji nosí hlavně ženy středního věku. Ke spínání oděvu, přesněji svrchního pláště, sloužila u Turkmenů také spona *čanga* tvořená párem stříbrných destiček ve tvaru kosočtverce s přívěsky ve spodní části. *Čanga* připomíná náhrudní šperk *göndžük*, od něhož se však liší především menší velikostí a skromnější šperkařskou výzdobou. Mohutností a velikostí se turkmenským náhrudním šperkům vyrovná především kazašský *oniržiek*, který se nosil pouze ve stepích západního Kazachstánu přibližně do dvacátých až třicátých let 20. století.<sup>290</sup> Tvořily jej obvykle tři těžké medailony vertikálně spojené několika silnými řetízky (obvykle čtyřmi). Horní dva medailony bývaly obdélníkové, dolní medailon tvořil pětiúhelník zdobený stříbrnými raženými přívěsky a rolničkami. Také horní medailony se po stranách dekorovaly rolničkami zavěšenými na řetízcích. Ve výzdobě se uplatňovala především granulace, filigrán, ražení, červený smalt nebo karneol.

Oblíbenými náhrudními ozdobami, které měly i ryze praktický účel, byly šperky obsahující kosmetické náčiní na čištění zubů, uší, nehtů, flakonky na parfémy, pinzety a podobně. V Uzbekistánu byl tento šperk znám pod názvem *pešavez* a tvořila jej nejčastěji stříbrná pozlacená kupolka po obvodu osazená drobnými tyrkysy, na níž bylo drobné kosmetické náčiní jednotlivě zavěšeno na řetízcích.<sup>291</sup> *Pešavez* se obvykle nosil na barevné vzorované stužce. Obdobné, i když méně zdobné náhrudní šperky s kosmetickým náčiním byly rozšířeny

---

<sup>289</sup> Васильева 1973: 98.

<sup>290</sup> Сычева 1984: 124.

<sup>291</sup> Typologicky blízkým šperkem byla také chórezmská *pešichalta*, která namísto kosmetického náčiní měla na řetízcích připevněné klíčky.

mezi staršími ženami i muži v severním, středním a východním Kazachstánu, ale také u Kyrgyzů v oblasti Sin-Ťiangu.<sup>292</sup>

Není bez zajímavosti, že karakalpacké ženy nosily na opasku zavěšený šperk *ongirmonšak* velmi podobný *pešavezu*. Lišil se pouze přívěsky, jimiž u Karakalpaků nebylo kosmetické náčiní, ale rolničky. Opasky vyráběné nejčastěji z kůže a barevného sametu krásily především přezky a medailony různých tvarů bohatě vypracované nejrůznějšími šperkařskými technikami. Do skupiny šperků zdobících oděv patří stříbrné knoflíky a nejrůznější medailonky. Zejména u Turkmenů a jižních Tádžiků se lemy svrchních plášťů a přední strany šatů pošívaly množstvím mincí nebo stříbrných medailonků různých tvarů (*sitora*), nejčastěji s raženým vzorem. Podobně dekorované bývaly také textilní náhrudníky, které nosily především nevěsty u Kazachů (*alka*, *onirše*). Stříbrné šperky a drahé kameny se významně uplatňovaly také ve výzdobě svatebních pokrývek hlavy, například v kazašském a karakalpackém *saukele* či v kyrgyzském *šökulö*.

Hlavní ozdobou rukou byly prsteny a náramky. Prsteny nosily ženy i muži. Pro ženy bylo nošení prstenů dokonce povinné při přípravě pokrmu, jenž by se jinak považoval za nečistý. Mezi muži byly rozšířené především pečetní prsteny, které v 18. a 19. století nosili nejvíce vojenští a úředníčtí hodnostáři, duchovenstvo a aristokracie. Obsahovaly obvykle jméno majitele a jeho otce, profesi, datum a verše z koránu. Pro emíry a chány představoval prsten také symbol moci. V jiných případech mohly prsteny sloužit jako znak profese. Například lidé zabývající se omýváním těl zemřelých měli povinnost nosit na prostředníčku stříbrný prsten.<sup>293</sup> Prsteny středoasijských etnik měly rozmanité tvary, často je zdobily drahé kameny, především karneol, tyrkys, korál, lazurit nebo rubín. Složitějšími šperkařskými technikami se vyznačovaly prsteny usedlých obyvatel. Nomádské prsteny byly působivé zejména svou velikostí. Oblíbené byly také prsteny s dutou kovovou hlavou, do které se vkládaly drobné kamínky. Při pohybu ruky pak takový prstýnek chrastil, což mělo zahánět zlé duchy. Ze stejného důvodu se také k prstenům připevňovaly rolničky. Především u Turkmenů se nosil šperk složený z pěti prstenů spojených řetízky (*kökenli uzuk*), které byly připevněné ke stříbrnému medailonu a tvořily součást náramku. Obrovskými rozměry se vyznačují zejména prsteny (*žuzik*) ze souboru šperků západního Kazachstánu. Tvořily je masivní ploché medailony, nejčastěji oválné nebo kruhové, zakrývající značnou část ruky. Vzhledem ke své velikosti měly prsteny dva kroužky, takže se navlékaly na dva prsty.

---

<sup>292</sup> Захарова; Ходжаева 1964: 140.

<sup>293</sup> Фахретдинова 1988: 159.



Ve Střední Asii byly oblíbené především kovové náramky.<sup>294</sup> Vyráběly se obvykle v páru a nosily se, většinou po více kusech, na obou rukách. Jejich tvar a výzdoba variovaly od úzkých hladkých náramků po široké a bohatě zdobené různými šperkařskými technikami a drahými kameny. Tyto šperky lze z hlediska typu rozdělit do dvou základních skupin. První tvoří uzavřené náramky se závlačkou, do druhé skupiny patří náramky s otevřenými konci, typické především pro kočovné obyvatelstvo. Mezi nevýraznější náramky druhé skupiny patří bezpochyby turkmenské *bileziky*, velmi masivní a široké, zdobené několika řadami karneolů. Některé z nich sahaly od zápěstí až k lokti (*jedigošma bilezik*). Náramky usedlých obyvatel se vyznačovaly větší rozmanitostí. Precizním šperkařským zpracováním vynikají hlavně uzavřené filigránové náramky zdobené granulací (*dastponai pandžare*), které se vyráběly v Buchaře, Samarkandu a Taškentu. Nejvíce se cenily filigránové náramky vyráběné bucharskými šperkaři. Z dětských náramků stojí za zmínku stříbrný náramek s otevřenými konci, k němuž byl pomocí řetízku připevněn stříbrný nebo zlatý dudlík s dírkovanou odklápěcí kupolkou, do níž se vkládala sladkost. Dudlíky tohoto typu se běžně používaly až do počátku 20. století.<sup>295</sup>

Do souboru šperků Střední Asie neodmyslitelně patří kovové schránky na amulety, známé pod obecným termínem *tumar*, které byly na konci 19. a počátkem 20. století velmi oblíbenou ozdobou žen i dětí. V uvedeném období měl *tumar* podobu stříbrného nebo pozlaceného pouzdra, kam se vkládal amulet ochraňující proti zlým silám, zejména proti uhranutí, nemocem a neplodnosti. Arabské slovo „*tumar*“<sup>296</sup> znamená modlitbu psanou na papíře. Modlitby z koránu, které také nejčastěji plnily funkci amuletu vkládaného do kovového pouzdra, obvykle za malý poplatek psali *mullové*.<sup>297</sup> Kromě modliteb a různých zaklínacích formulek se do schránek vkládaly i jiné předměty, jimž byly přisuzovány magické významy (například mince, sůl, uhlí).

Schránky byly nejčastěji trojúhelníkové, obdélníkové nebo cylindrické, opatřené nejrůznějšími kovovými přívěsky, řetízky a korálky. Připevňovaly se k pokrývkám hlavy, k oděvu, nosily se jednotlivě i v párech na krku, na zádech, na pažích, na hrudi i v podpaží, tedy na takových místech, která se v dané situaci nacházela v největším nebezpečí nebo byla nejvíce zranitelná. Výjimkou nebyly *tumary* sestavené ze všech tří základních tvarů. V Chórezmu se takové amuletní schránky nazývaly *duo tuzi* (modlitba – přívěsek nebo

---

<sup>294</sup> Náramky z korálků zde nebyly příliš rozšířené. Takové náramky nosily především děti.

<sup>295</sup> Ibidem: 153.

<sup>296</sup> Ve staroturečtině se amulet nazýval *bitik*. Toto pojmenování se ve formě *beti* dochovalo do 19. století u Tatarů. In: Фахретдинова 1988: 141.

<sup>297</sup> Сухарева 1982: 108.

modlitba – ozdoba). Střed tohoto bohatě dekorovaného *tumaru* tvořila obdélníková schránka, horní část zdobil trojúhelník a dole byl umístěn cylindrický *tumar* s množstvím přívěsků. Všechny tři části se spojovaly tak, aby byly pohyblivé. *Duo tuzi* se nosil v páru na spáncích, ale také po obou stranách hrudi – pak se nazýval *kukrak tuzi*.<sup>298</sup>

*Tumar* tvořil nedílnou součást dětského oděvu a svatební výbavy nevěsty. Výbava obvykle obsahovala několik amuletních schránek, především trojúhelníkových a cylindrických, které měly zajistit zejména plodnost nevěsty. Ženy nosily tyto amulety do narození prvního, někdy i druhého dítěte. V případě častého úmrtí novorozenat byly *tumary* nošeny trvale.<sup>299</sup>

Jelikož tento šperk plnil kromě magické funkce také funkci estetickou, byla přirozeně věnována pozornost jeho šperkařskému zpracování. Výběr materiálu na zhotovení amuletní schránky i její ornamentika však zároveň směřovaly k zajištění ochrany majitele před zlými silami.

*Tumary* se odlišovaly nejen tvarem, ale také místem, kde byly nošeny, jejich umístění na těle se však postupem času měnilo. V 19. století se již nedodržovalo přesně vymezené místo pro amuletní schránku, naopak bylo dovoleno zavěsit ji tam, kam bylo v dané situaci zapotřebí.<sup>300</sup>

Původně se rozlišovalo několik základních typů *tumarů*. Vymezovaly se schránky nošené na krku, na hrudi, v podpaží či *tumary* párové. V terminologii jednotlivých středoasijských etnik i skupin však nalezneme určité rozdíly v názvech stejného typu amuletních schránek, či naopak stejné pojmenování pro odlišné typy *tumarů*.

U Uzbeků se nákrční amulet nazýval *bujin tumor* (*bujin* – krk).<sup>301</sup> Schránka měla formu pravoúhlého trojúhelníku, který byl často na vrcholu zakončen motivem beraních rohů, zde nazývaným *ikki šochlik* (dvourohý). V dolní části bývaly zavěšené řetízky s různými přívěsky, které tvořily především korálky z perleti nebo korálu a malé kovové detaily. Mezi kovovými přívěsky se objevovaly například mince a drobné jehličky nazývané *zilzila* – „zemětřesení“, před kterým měly pravděpodobně ochraňovat. Oblíbenými přívěsky zejména masivnějších *tumarů* Turkmenů a Karakalpaků byly také rolničky. Trojúhelníkové amulety v 19. století nesloužily pouze jako ozdoba krku. Nosily se také na čapkách, spáncích, hrudi a zádech. Na krku se nosily rovněž obdélníkové a cylindrické amuletní schránky.

Náhrudní amulet u Uzbeků nazývaný *kukrak tumor* (*kukrak* – hrud') sestával z obdélníkového a cylindrického pouzdra. Taškentstí a samarkandsstí klenotníci vyráběli také párový *kuš tumor*

---

<sup>298</sup> Фахретдинова 1988: 150.

<sup>299</sup> Борозна 1975: 291.

<sup>300</sup> Фахретдинова 1988:144.

<sup>301</sup> U Kazachů se obvykle termínem *bojtumor* nazýval *tumar* cylindrického tvaru, trojúhelníkový *tumorša* a obdélníkový *koltykša* nošený v podpaží.

v podobě obdélníkových schránek se zaoblenými rohy, které byly spojeny řetízky. *Kuš tumor* se nosil nejen na hrudi, ale také jako ozdoba copů.

Amuletní schránka nošená v podpaží (nejčastěji zavěšená na řetízcích umístěných přes rameno) se u Uzbeků nazývala *kultik (kultuk) tumor (kultik – podpaží)*. Tento *tumar* taškentských a kokandských klenotníků představoval širší obdélníkovou krabičku podobného tvaru jako *kuš tumor*. Stejně jako jiné amuletní schránky se rovněž *kultik tumor* nosil také na hrudi. *Tumary* nošené přes rameno měly za úkol ochraňovat lidskou duši, která právě skrze podpaží opouští tělo. Tuto představu je možné spojovat také s našíváním zdobených textilních klínků do podpaží oděvů, které se například u Tádžiků nazývaly *kulfak – „zámeček“*.<sup>302</sup>

Mezi amuletní schránky, mající u různých etnik různé podoby, patří *chajkel (chajkal)*. U Uzbeků kmene Lakai a Turkmenů to byla nejčastěji kovová, kožená nebo textilní taštička většinou čtvercová a nosila se přes rameno. Turkmeni přední část koženého *chajkelu* zdobili masivní stříbrnou destičkou s rytým rostlinným ornamentem, zlacením a karneoly a podobným způsobem se zdobil i kožený pás připevněný k taštičce. Takový *chajkel* sloužil k uložení koránu. Mnoho badatelů se domnívá, že se v tomto pouzdře původně uchovával amulet v podobě figurky božstva, jejíž nošení později eliminoval islám. K názoru odkazuje význam samotného slova *chajkel* v perštině znamenající „socha“. U horských Tádžiků existuje také termín *chajkaldon* označující „schránku pro sošku“. Ještě na počátku 20. století nosily tádžické ženy jako amulet vyobrazení ženského démona *albasty* na papíře. U pamírských Kyrgyzů se vyskytuje ornamentální motiv *kajkalak* v podobě zešikmeného kříže, který bývá interpretován jako stylizace lidské postavy s končetinami roztaženými do čtyř světových stran.<sup>303</sup> O používání figurek božstev jako amuletů se zmiňují i písemné prameny. Například Muhammad Naršáhí (10. stol.) hovoří o každodenním prodeji idolů na bazaru v Buchaře.<sup>304</sup> U Karakalpaků je *chajkel* znám v podobě masivního náhrudního *tumaru* ze stříbra, jehož základem je cylindrické pouzdro. V horní, trojúhelníkové části je obvykle umístěn motiv beraních rohů. *Chajkel* patřil do souboru šperků, které nosila nevěsta. Velmi rozšířenými amuletními schránkami byly cylindrické *tumary* u Uzbeků a Tádžiků nazývané *bozuband*.<sup>305</sup> Jedná se o horizontálně nošený „váleček“ zakončený po obou stranách

---

<sup>302</sup> Ibidem.

<sup>303</sup> Сухарева 1982: 123.

<sup>304</sup> Сухарева 1975: 32.

<sup>305</sup> V Indii se však termínem *bazuband* označuje náramek nošený na paži v místě pod ramenem, obvykle složený ze tří navzájem spojených částí. Zlatý, detailně propracovaný *bazuband* je znakem vznešenosti. Rovněž v Íránu byl *bazuband* (*bazu* – paže, rameno, *band* – páska, stuha) v podobě náramku běžnou ozdobou. In: Untracht 1997: 250–251, 354. Vzhledem ke tvaru a názvu středoasijských cylindrických *tumarů* existují domněnky, že tyto amuletní schránky vznikly z náramků původně nošených na paži. Fachretdinova zde připojuje další teorii k tématu cylindrických *tumarů*, které podle jejího mínění měly původně utilitární funkci – vznikly jako imitace

kupolkami, z nichž jedna tvoří uzávěr schránky. *Bozuband* byl připevněn na krátkém řetízku opatřeném háčkem k upevnění na oděv nebo k zavěšení do jiného šperku. Amuletní schránky v této podobě se nosily na pažích, na hrudi, na pokrývkách hlavy a v podpaží. Termínem *bozuband* se však ve Střední Asii neoznačovaly pouze cylindrické *tumary*. V 19. století se tak nazývaly také nepříliš rozšířené bucharské amulety v podobě medailonu, vyráběné z karneolu s rytými kaligrafickými nápisy. Takto zdobené karneoly se osazovaly do stříbra a nosily se na hrudi či na zádech.<sup>306</sup> U Turkmenů kmene Teke a Salor měl *bezbent* podobu velké kruhové ozdoby ze stříbra, uprostřed zdobené karneolem a upevňoval se na zadní díl svátečního pláště. Někdy se také k tomuto typu *bezbentu* připevňovaly dva cylindrické *tumary*.<sup>307</sup> U Turkmenů jsou rovněž známé párové kruhové *bezbenty*, které se připevňují na zadní část ramen. Pro Turkmeny byly typické také masivní amuletní schránky *orkučli tumar* nošené na hrudi, jejichž základnu tvoří cylindrické pouzdro, horní část trojúhelník a dole je připevněno množství přívěsků a rolniček. Malé *tumary* stejného typu se u Turkmenů kmene Saryk a mervských Teke nazývaly *tumarčaly dogadžik* a připevňovaly se na dětský oděv.<sup>308</sup> Variantou cylindrického *tumaru* je také uzbecký *oltyn tumor* (zlatý *tumar*), sestavený ze dvou až čtyř šestihranných válečků s kupolkami po stranách. Později se *tumary* začaly vyrábět bez víčka, čímž ztratily svůj původní význam schránky na uložení amuletu.

## 6. 2. MATERIÁL A NÁSTROJE

V tvorbě středoasijských šperkařů se nejvíce uplatňovalo stříbro (a jeho slitiny), které zde bylo vnímáno jako kov s magickými vlastnostmi. Zlato se vzhledem k vysoké ceně používalo méně, ale především na konci 19. století byla široce využívána technika zlacení.<sup>309</sup> Bucharští a nuratští šperkaři k výrobě šperků používali také tzv. „mléčné zlato“, slitinu složenou ze 4/5 stříbra a 1/5 zlata.<sup>310</sup> V chudších vrstvách obyvatelstva se šperky vyráběly obvykle z postříbřené mědi, mosazi nebo z cínu a olova. Především kazašští a kyrgyzští kočovníci používali ve šperkařské tvorbě také železo. Drahé i obecné kovy se díky čilému obchodu uplatňovaly především v městských centrech. Nomádští šperkaři využívali hlavně stříbrné nebo zlaté mince, a to zejména čínské a ruské. V publikaci *Обзор Семипалатинской*

---

dutých zvířecích kostí, v nichž se uchovávaly jehly a sloužily tedy jako jehelníky. Také samotná jehla se považovala za amulet. In: Фахретдинова 1988: 148.

<sup>306</sup> Фахретдинова 1988: 149.

<sup>307</sup> Васильева 1986: 186–187.

<sup>308</sup> Ibidem: 184.

<sup>309</sup> Фахретдинова 1988: 74.

<sup>310</sup> Сухарева 1971: 163.

области за 1895, 1896 гг. se píše: „Аçколив се стříбрнá а златá минце достане до степи, так николив jako предмет мѣны. Коçовници жи používají jako ozdoby, jako øperk.“<sup>311</sup> Podobně hovoří i záznam německého etnologa Richarda Karutze (1867–1945) z roku 1910: „Stříbrný rubl míří spíše do ženských copů než do truhlice, spíše do tavícího tyglíku koçovného øperkaře dělajícího z něho prsteny, opasky a vřetena než do mužova měšce.“<sup>312</sup>

Důležitou součástí øperků tvořily drahé kameny nebo jejich imitace. Mezi nejpoužívanější patřily zejména tyrkys (*firuz*, *peruze*) a karneol (*akik*, *chakyk*), dále lazurit, granát, rubín a beryl. Pro øperky Tádžiků a Uzbeků byl nejcharakterističtější tyrkys, zasazovaný do øperků většinou v podobě drobných muglí. Naopak mezi Turkmény, Karakalpaky a Kazachy se těšil velké oblibě karneol ve formě větších, plochých oválů. Středoasijské øperky běžně zdobily korálky z červeného korálu (*marðzon*), využívaly se rovněž perly a ulity *kauri*.<sup>313</sup> Dostupnou imitaci drahých kamenů představovalo barevné sklo, zejména červené, zelené a modré, které tak nahrazovalo drahý rubín, smaragd a safír. Převážně na konci 19. století bylo velmi rozšířené používání bleděmodrého neprůhledného skla sloužícího jako imitace oblíbeného tyrkysu.<sup>314</sup> Do øperků se zasazovaly rovněž kousky zrcadla a transparentní sklo, které se podkládalo barevnou fólií.

Drahé kameny jsou tradičně vnímány jako předměty nadané léčebnými a ochrannými vlastnostmi, přičítá se jim vliv na osud člověka. Samotný kamínek zasazený do øperku se například u Kazachů nazývá *kěz* – oko, chápané tedy jako střežící a vševidoucí.<sup>315</sup> V 19. století byla tyrkysu přisuzována moc posilovat srdce, tišit strach či ochránit před uškntutím. Karneol bránil uhranutí, stejně jako ulity *kauri*. Nejvíce se cenily tygrované ulity, takzvané „velbloudí oči“. Kazaši *kauri* nazývali *žylan basy* – „hadí hlavička“.<sup>316</sup>

Granát zamezoval duševním chorobám, podporoval zrak, zastavoval krvácení, pomáhal od bolesti hlavy. Podobné vlastnosti měl rovněž korál, lazurit a další. Do øperků se vsazoval také velmi vzácný a ceněný „kouzelný“ kámen *jad-taš* (*jada*, *džada*),<sup>317</sup> který mohl mít zelenou, modrou, bílou, žlutou nebo červenou barvu. Podle místní víry bylo možné tento kámen nalézt ve zvířecím žaludku, játrech, močovém měchýři nebo na těžko přístupných místech v horách. Záznamy o kameni *jada* se objevují již u Mahmmúda al-Kašgářiho (11. století), který o něm

<sup>311</sup> Обзор Семипалатинской области за 1895, 1896 гг., s. 44. Cit. dle: Масанов 1961: 158. (Vlastní překlad)

<sup>312</sup> Карутц, Р. Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке. СПб., 1911, s. 43 (v originálu *Unter Kirgisen und Turkmenen*. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1911). Cit. dle: Масанов 1961: 158. (Vlastní překlad).

<sup>313</sup> Zavintec penízkový (*Супраа монета*).

<sup>314</sup> Фахретдинова 1988: 74.

<sup>315</sup> Тохтабаева 1991: 91.

<sup>316</sup> Борозна 1975: 288.

<sup>317</sup> V. N. Basilov hledá původ slova *džada* v avestském nebo novoperském jazyce, kde znamenalo „kouzlo“, „věštbu“. In: Башилов 1992: 18.



hovoří jako o kameni se schopností přivolávat déšť.<sup>318</sup> Ke stejnému účelu jej využívali také středoasijské šamani.<sup>319</sup> Zasazený do šperku pak *jad-taš* sloužil jako amulet.

Šperkařská dílna byla vybavena hliněnou pecí, koženými měchy, železnými kleštěmi na uhlí, nádobou na odlévání roztaveného kovu, kovadlinkou rohatkou, důležitou zejména při výrobě prstenů, dmuchavkou neboli kovovou trubicí ke vhánění vzduchu do plamene a tyglíky z ohnivzdorné hlíny nebo železa na tavení kovů. Kazašští šperkaři tavili kov nejen v tyglících, ale také na ovčích lopatkách a v prohlubních dřevěného uhlí. V tyglících tavili stříbro určené na šperky vyráběné technikou lití, na lopatkách a v uhlí se taval kov na šperky vyráběné kováním.<sup>320</sup> Mezi další šperkařské nástroje patřila železná nebo ocelová deska s průvlaky různých průměrů (přibližně od 4 mm do 0,1 mm) na výrobu drátů, kovové matrice k ražení dekoru, bronzová formovací jamkovnice s polokulovými důlky odstupňovanými velikostí k vytloukání dutých dílů šperku pomocí sady polokulových tlouků, dále čakany a ocelová rydla s různými profily, tepací kladívka, kleště, nůžky na stříhání plechu, pilníky, brousky a železný podnos, do kterého se při práci zachycovaly zbytky materiálu.

### 6. 3. TECHNOLOGICKÝ POSTUP

Středoasijské šperkaři (*zargarči*) používali ve své tvorbě tradiční techniky. Šperky byly nejčastěji kované, odlévané a montované. Mezi hlavní dekorační techniky patřil filigrán a granulace, smalt, černění, ražení, rytí a tepání, tausování, prolamování, zlacení, stříbření a fasování drahých kamenů.

Ve středoasijském šperkařství měla široké uplatnění především technika ražení. Pro rozličné samostatné komponenty šperků se vyráběly kovové matrice, nejčastěji s rostlinnými, geometrickými a zoomorfními vzory. Tenký kovový plátek se položil na formu, kde se pomocí přiloženého plátku olova a kladívka vbíjel do prohlubní matrice, až se celý vzor otiskl a získal plasticitu. Technika ražení se využívala také ke zdobení celých korpusů šperků. Mnohé ozdoby se vyráběly pouze z tenkého kovového pláště vyplněného tmelem, čímž šperk působil masivněji. Pro ražení reliéfních geometrických vzorů se používaly také čakany, jejichž razicí plošky měly různé vzory. Nejčastěji byly v podobě kroužků, spirál, křížků,

<sup>318</sup> Фахретдинова 1988: 74.

<sup>319</sup> S. M. Abramzon uvádí, že při obřadu s kamenem *džada* kyrgyzský *žajčy* (specialista na vyvolání deště) používal arabsko-perské formulky, jimž ani on sám nerozuměl. Rituál vyvolání deště spočíval v mnohonásobném opakování tohoto zaklínání nad čtyřiceti proutky, které se poté vhodily do vody. Další fází bylo vyhození hlíny z hrobu do vzduchu. Potom si *žajčy* sedl do vody a opět čtyřicetkrát pronesl magickou formuli. In: Абрамзон 1971: 249. S. E. Malov ve své stati o kameni *jada* přímo hovoří jako o šamanském kameni. In: Малов 1947: 153.

<sup>320</sup> Масанов 1961: 158.

hvězdiček, půlměsíců nebo klikatek. Ražením za pomoci jamkovnice a tlouků se vytvářely duté kupolky a kuličky. Kuličky byly sestaveny ze dvou odděleně ražených polokoulí, které se spájely. Tato technika byla oblíbená především u nomádských šperkařů. V prostředí usedlých kultur ji upřednostňovali hlavně bucharští a chórezmští šperkaři.<sup>321</sup>

V dekorování kovu se výrazně uplatňovalo rovněž rytí v nízkém reliéfu. Vzor se nanášel bez použití šablon pouze rákosovým perkem nebo šídlem, jimiž se vyznačily jen základní linie. Propracovanost a malebnost ornamentu pak záležela jen na talentu samotného řemeslníka. Zejména na kazašských a kyrgyzských špercích se rytý ornament na světlém stříbře zvýrazňoval černěním (*niello, tula*). Ve Střední Asii je známo několik variant této techniky. Jedním z postupů, který praktikovali Kyrgyzové z Čujské kotliny, bylo roztavení pěti dílů olova, jednoho dílu síry a jednoho dílu stříbra. Ze slitiny se po vychladnutí pomocí pilníku získal prášek, jenž se nasypal do připravených prohlubní dekoru vymazaného kličem. Šperk se následně držel nad rozžhaveným uhlím, aby se směs roztavila. Hotový výrobek se ještě dopracovával pilníkem, leštil kovovým prachem a čistil plstí.<sup>322</sup> Ťanšanští Kyrgyzové<sup>323</sup> a Kazaši zase používali směs z jednoho dílu stříbra, jednoho dílu mědi a půl dílu olova. Síra se přidávala „od oka“ podle potřeby. Kromě vysypávání získaného prášku do prohlubní vzoru a jeho opětovného tavení uplatňovali kazašští šperkaři ještě druhý způsob, kdy roztavenou černou hmotou přímo pokrývali vyrytý dekor.<sup>324</sup>

Šperky často zdobil také filigrán a granulace. Z granulek se skládaly i různé motivy, například trojúhelníky, kosočtverce a pásy, ale také trojrozměrné pyramidky zakončující náušnice nebo přívěsky. Středoasijsí šperkaři využívali při výrobě granulek oba známé postupy, tedy tavení drobných kousků drahého kovu pomocí uhelného prachu i tavení na uhlu a následné vlití do studené vody. Celofiligránové šperky vytvářeli především uzbečtí a tádžičtí šperkaři. U nomádů se filigrán obvykle přitavoval na kovovou základnu. S tímto typem zpracování se setkáváme hlavně u západokazašských šperků. Filigrán a granulace byly typické také pro jihokyrgyzské šperky.<sup>325</sup>

Turkmenští šperkaři dávali přednost rytí a ražení, filigrán se uplatňoval v menší míře.<sup>326</sup> Rytý rostlinný nebo geometrický ornament se na stříbrném podkladu obvykle zvýrazňoval zlacením. Výjimku tvořili Jomuti, kteří ornament vytvářeli pomocí tenkých zlatých plátek

---

<sup>321</sup> Фахретдинова 1988: 163.

<sup>322</sup> Иванов; Антипина 1986: 99.

<sup>323</sup> Ibidem.

<sup>324</sup> Масанов 1961: 160.

<sup>325</sup> Иванов; Антипина 1986: 99.

<sup>326</sup> Васильева 1973: 90.

různých tvarů zdobených raženými vzory, jež se přitavovaly na stříbrný základ. Vedle toho turkmenské šperky často zdobily prolamované vzory.

Mezi Kazachy a Kyrgyzy byla nejrozšířenější technika vykládání kovu kovem neboli tausování (kazašsky *šappaši*). Hlavním materiálem bylo železo, které se vykládalo stříbrem, ojediněle i zlatem, ale tausovala se také mosaz a olovo. Technika se používala především při výzdobě opaskových spon a kovových dekorací koňského postroje.

Technika smaltu buňkového (*cloisonné*) i jamkového (*champlevé*) se uplatňovala převážně na špercích usedlých obyvatel. Nejoblíbenější byla kombinace smaltu bílé, zelené a hlavně modré barvy, která variovala od blankytných až po velmi tmavé odstíny. Mezi kočovníky byl nejrozšířenější bleděmodrý smalt, kterým zejména Kazaši a Kyrgyzové doplňovali stříbrné ozdoby koňských postrojů. Pro západokazašské šperky byl zase typický červený smalt.

Rozšířenou technikou bucharských šperkařů, především v 19. století, byl způsob buňkové inkrustace, zde nazývané *taknišin*.<sup>327</sup> Od techniky buňkového smaltu se *taknišin* liší výplní. Zatímco u smaltu se buňky vysypou smaltovým práškem, který se následně taví a dokonale vyplní určenou plochu, při technice *taknišin* se do buněk vkládají tvarově přizpůsobené tyrkysy. Na hladkém povrchu kovového šperku se pomocí stříbrného zploštělého drátku o síle 1–1,5 mm vytvořily buňky podobné plástvím, do nichž se vsadily drobné tyrkysy, upevněné ještě pomocí tmelu. Vzor připomínající rybí šupiny (*pušti balyk*) se nakonec dohladka zbrousil a vyleštil. Doklady této techniky na území Střední Asie pocházejí již z 5. – 3. století př. n. l.<sup>328</sup>

K nejčastěji používaným a oblíbeným technikám středoasijských šperkařů bezpochyby patřilo zlacení. Tradičním způsobem bylo pokovování v ohni, které zajišťovalo silnější a odolnější vrstvu zlata. Šperky usedlých Uzbeků a Tádžiků bývaly obvykle zlacené celoplošně, naopak pro šperky Turkmenů, především z kmene Teke, a pro náhrudní šperky Karakalpaků bylo typické pouze zlacení vyrytého ornamentu.

#### **6. 4. ORNAMENT A KOMPOZICE**

V ornamentu středoasijských šperků převládaly rostlinné motivy kombinované s motivy geometrickými a zoomorfními. Uplatnily se také nápisy z koránu, verše, blahopřejné formulky či jména významných osob. V rostlinných motivech převládaly nejrůznější stylizované květy, lístky, výhonky vinné révy nebo svlačce. Z plodů se zobrazovala

<sup>327</sup> Persky *tahnišan* (nebo *tehnišan*) – v překladu *tah* (*teh*) – „pod“, „dole“, „dno“, „vyrovnání podkladu“, *nišan* (*nešan*) – „znak“, „otisk“. In: Pospíšilová 2001. V indickém kontextu ve smyslu vykládání kovu kovem, nejčastěji stříbrem, popřípadě zlatem. Hlavním znakem této techniky je, že nevytváří reliéf.

<sup>328</sup> Фахретдинова 1988: 77.

především oblíbená mandle a granátové jablko. Mezi obvyklé geometrické motivy patřil kruh, trojúhelník, čtverec, kosočtverec, kříž, hvězda, půlměsíc, vlnka, spirála, esovitý motiv nebo klikatka. Zoomorfni motivy se nejčastěji zobrazovaly podle principu *pars pro toto*, výjimkou však nebylo ani realistické pojetí celého zvířete. Nejoblíbenějším zoomorfni motivem na špercích usedlých obyvatel byl pták, který se těšil velké popularitě zejména u kokandských šperkařů.<sup>329</sup> Pár trojrozměrných ptáčků obvykle tvořil výzdobu centrálního medailonu náhrdelníku *nozi gardan* či amuletní schránky bucharských šperkařů. Ptáci a jejich symboly zdobili především šperky určené k nošení na hlavě, což mělo nevěstě zajistit štěstí v rodinném životě.<sup>330</sup> Víra v jejich ochrannou moc je patrná v používání ptačího peří jako významného amuletu, proto bylo součástí mnoha šperků.<sup>331</sup> V ornamentu se uplatňoval také oblíbený motiv beraních rohů, který se objevuje především na špercích kočovného obyvatelstva. Beraní rohy v různých variantách dekorovaly například kazašské náramky. Důležitý prvek pak představovaly na karakalpackých a turkmenských *tumarech*. Plátky kostí z berana zdobené řezbou, které sloužily jako amulet, se také našivaly na ženské a dětské pokrývky hlavy.<sup>332</sup> Dalším zoomorfni motivem byl had, přesněji motiv *ilon izi* (hadí stopa), který nalezneme například na turkmenském šperku *bez bentu*. Velmi realistickou podobu měla ve středoasijských špercích žabka. Setkáme se s ní nejčastěji na mužských prstenech z 19. století. Její symbolika bývá spojována s vodou, štěstím a bohatstvím.<sup>333</sup>

Kompozice se většinou plně podřizovala tvaru konkrétního šperku. Obvykle ji tvořilo středové pole, které mohlo být rozděleno na několik částí, a bordura sestavená mnohdy z několika řad. Středové pole pokrýval ornament, někdy dozdobený drahými kameny. Jejich rozložení záviselo na tvaru šperku. Například na náramcích tvořily horizontální řadu či řady, na medailonech nejčastěji zdobily střed nebo se jimi vytvářely konkrétní motivy, například květiny, kruhy a podobně.

---

<sup>329</sup> Борозна 1975: 283.

<sup>330</sup> Ibidem.

<sup>331</sup> Mezi uctívané ptáky v prostředí usedlých obyvatel patřil především bažant, kohout, páv a holub, u nomádů to byl výr, orel, sokol a jestřáb.

<sup>332</sup> Ibidem: 282.

<sup>333</sup> Богословская, И. Зооморфные мотивы каракалпакского орнаментального искусства. *San'at* [online]. 2009, no. 2 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-09/irina\\_bogoslovskaya.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-09/irina_bogoslovskaya.shtml)>, také Фахретдинова1988: 77.





Prodej šperků. Turkmenistán, Ašchabad, 2012.



Dívka s gubou a čekeliky. Turkmenistán, 2012.



Šperkař Murat Sachatov s nákrčníkem *bukau*. Turkmenistán, Ašchabad, 2012.





Turkmenská nevěsta. Ašchabad, 2012.



Turkmenské studentky při nákupu šperků, 2012.

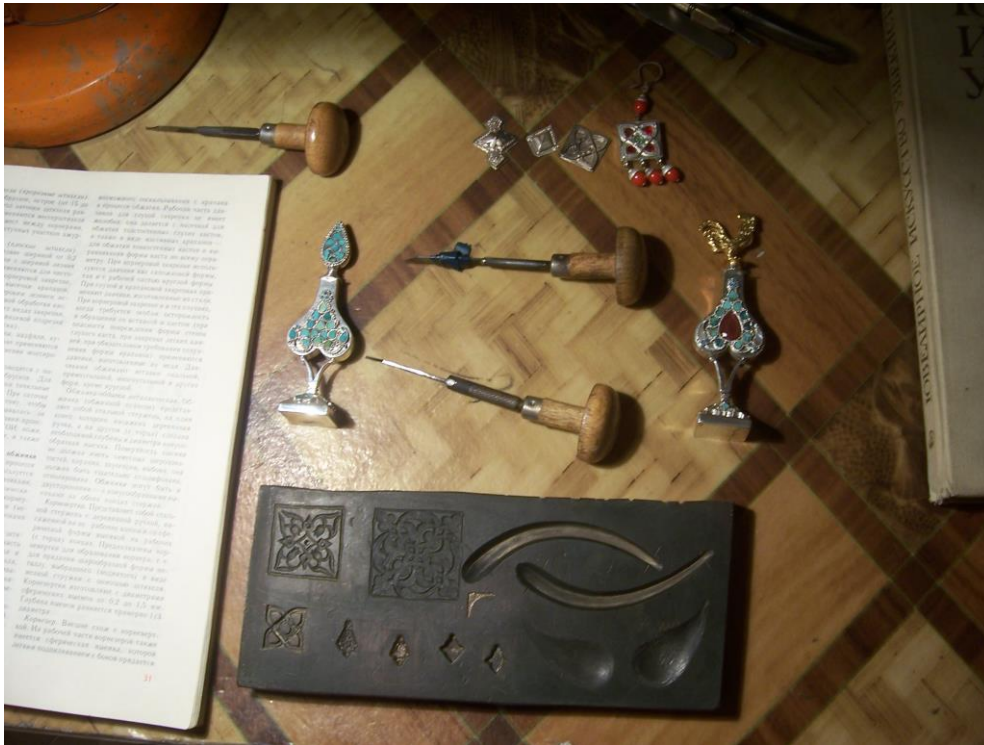


Šperkařská dílna. Turkmenistán, Ašchabad, 2012.



Komponenty šperků. Dílna v Buchaře, 2012.

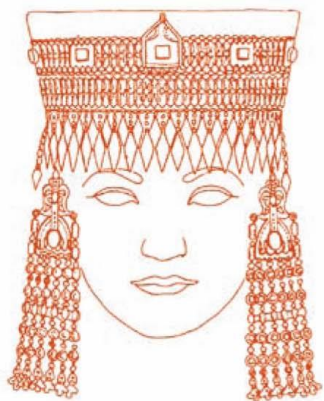




Matrice na ražení vzoru, rydla a flakonky. Dílna tádžického šperkaře, Buchara, 2012.



Ukázka vytváření prolamovaného vzoru. Dílna tádžického šperkaře, Buchara, 2012.



a



b

Způsob nošení a. *sünsüle* a *adamlyku*; b. *egme*; c. *asyku*.



c



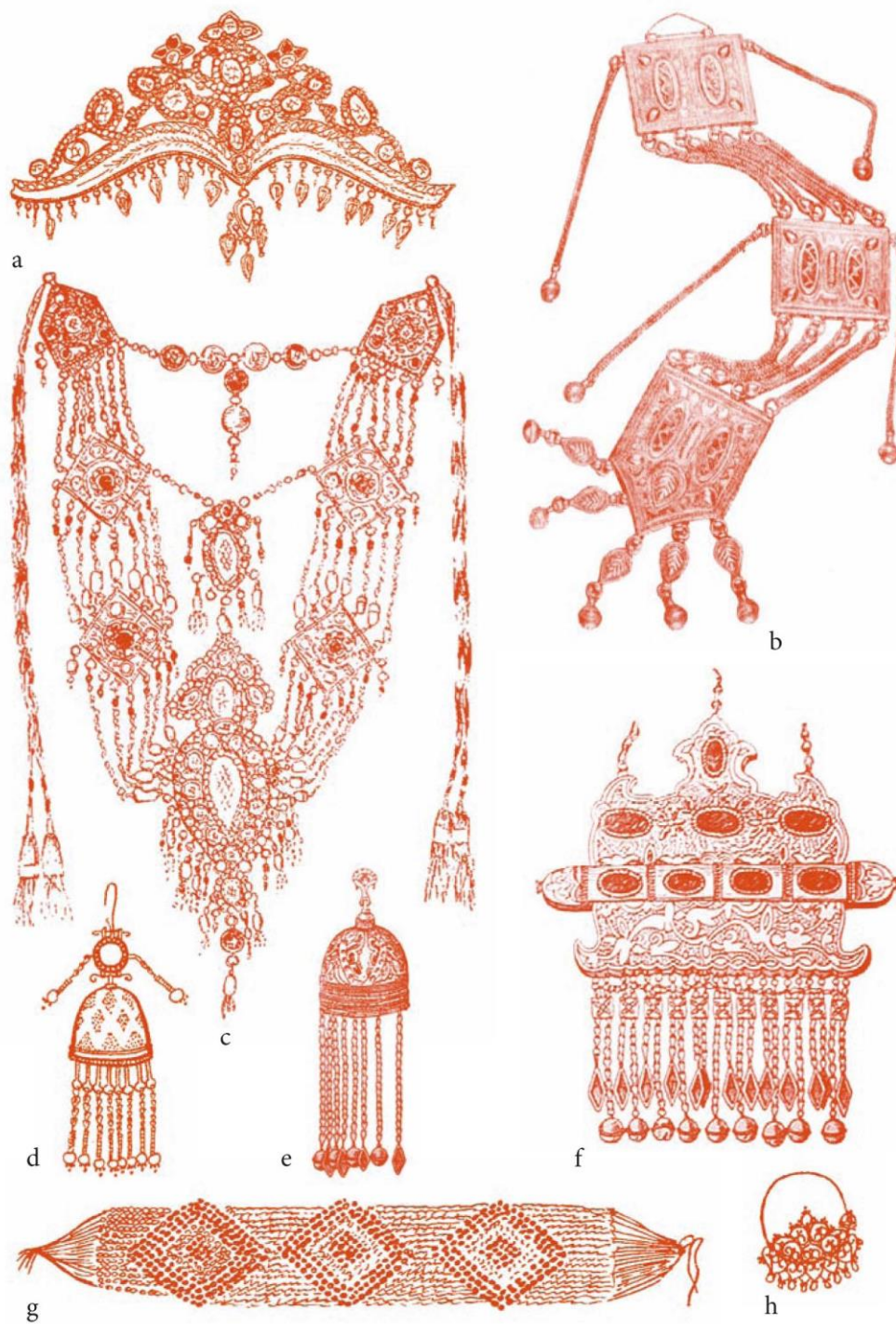
Ozdoba copů *asyk* (foto autorka).



Ozdoba copů *čolband*.

Zdroj: Hejzlarová: 2014.





a. diadém *tilla koš*; b. náhrudní šperk *oniržiek*; c. náhrdelník *zebi gardan*; ; d. náušnice *kafasi*; e. *ongirmonšak*; f. *čajkel*; g. nákrčník *chafaband*; h. náušnice *kašgar boldok*.

Zdroj: Hejzlarová: 2014.

## 7. KERAMIKA

Výroba keramiky zaujímala mezi uměleckým řemeslem Střední Asie velmi významné místo. Keramické nádoby neměly pouze užitkový význam, ale oceňovaly se také jejich dekorativní kvalitou. Pestře malované keramické nádoby sloužilo k výzdobě interiéru a zejména v městském prostředí bylo také neoddělitelnou součástí svatebního daru.

Nejvýznamnější centra keramické produkce se nacházela především v Uzbekistánu a Tádžikistánu. V odlehlejších oblastech, například v horských zónách Tádžikistánu, se uplatňovala především neglazovaná keramika vyráběná bez použití hrnčířského kruhu. Zdejší produkce se zaměřovala na domácí výrobu pro vlastní potřeby a jejími nositelkami byly ženy. Výroba glazované keramiky, sloužící také k obchodu, se soustředila hlavně v městských centrech a jejími výrobci byli muži. Zde se pracovalo převážně s hrnčířským kruhem. Keramici vyráběli především jídelní soupravy a obvykle se každý mistr specializoval na určitý typ nádob. Mezi proslulá centra glazované keramiky patří Samarkand, Buchara, Šahrisabz, Rištan, Chórezm, Fergana, Urgenč, Chíva, Katta-Kurgan, Gižduvan v Uzbekistánu a Chodžent, Kanibadam, Ura-Tübe a Karatag v Tádžikistánu. V období na konci 19. a počátku 20. století bylo nejslavnějším producentem vysoce kvalitní keramiky město Rištan.<sup>334</sup> Forma nádob a kompozice dekoru se lokálně jen málo odlišovala, ale motivika a provedení ornamentu si zachovaly jisté rozdíly až do současnosti. V případě Turkmenistánu byla keramická produkce soustředěna především v oblasti Dašoguzu. Zde se však výrobou keramiky zabývali místní Uzbeki. V jejich tvorbě je patrný vliv ornamentiky uplatňující se ve zdejších kobercích.<sup>335</sup>

### 7. 1. KLASIFIKACE KERAMIKY

Tradiční keramické výrobky se podle typu dělily na dvě skupiny – *kosagarlik* a *kuzagarlik*. Do první skupiny patří nádoby plochých forem, jako jsou talíře, velké mísy i malé mističky. Druhou skupinu tvoří vysoké nádoby různých rozměrů a druhů, například nádoby na uchování potravin a vody nebo vázy na květiny. Keramické výrobky ze skupiny *kosagarlik* se vždy glazovaly, nádoby typu *kuzagarlik* mohly být i neglazované. Nejvíce rozšířeným druhem plochých nádob byly talíře (*lagan*) a mísy (*badija*) různých rozměrů.<sup>336</sup> Velké

---

<sup>334</sup> Дрöчëâ 1961: 82.

<sup>335</sup> Дервиз; Жадова; Жданко 1974: 40.

<sup>336</sup> Jednotlivé druhy nádob se terminologicky lokálně odlišovaly. V závorkách jsou uvedeny nejčastěji používané názvy konkrétních nádob v uzbeckém jazyce.



slavnostní talíře mohly dosahovat v průměru až padesáti centimetrů. Mezi běžné keramické nádoby patřily také misky *kosa* na kruhovém podstavci, různých rozměrů, určené na řídké pokrmy, například na polévky a malé mističky na čaj *piala*. V nádobě *čorguš* se čtyřmi rukojeti, jejíž součástí bylo víčko, se uchovávaly nejčastěji mléčné produkty, ale též cukr. Podobná nádoba se dvěma nebo čtyřmi rukojeti *churma* bez víčka se používala na přípravu kyselého mléka. Tato forma byla nejvíce rozšířená ve Ferganské kotlině, zejména v tádžické oblasti. Tádžičtí hrnčíři nazývali vysoké nádoby tohoto typu *koškulok*.<sup>337</sup> Mezi glazovanou keramiku patří i velké džbány (*chum*) starobylých forem s jednou nebo dvěma rukojeti, ve kterých se obvykle uchovávalo víno nebo olej. Tyto džbány byly z praktických důvodů glazované pouze uvnitř.

Kromě různých druhů keramických nádob byla ve Střední Asii velmi rozšířená také drobná keramická plastika, kterou reprezentují především figurální píšťalky, které vyráběli především Tádžikové. Píšťalky (*chuštak*) původně vyráběli muži, ale též ženy při příležitosti jarních oslav nového roku (*Nauruz*) a prodávaly se v tomto období na bazarech. Píšťalky měly obvykle podobu reálných i fantastických zvířat, například ptáků či draků. V průběhu svátečních dní je kupovaly zejména děti, které na ně během slavností pískaly. Mezi tádžickým a uzbeckým obyvatelstvem byla rozšířená víra, že pískáním na píšťalky je možné vyvolat vítr a spolu s ním i déšť. Píšťalky v podobě draků či hadů tak patrně vystupovaly jako ochránci a pánové vody, která hrála zásadní úlohu v životě obyvatel zabývajících se zemědělstvím.<sup>338</sup> Jednoduché malé píšťalky v podobě různých zvířat se ve druhé polovině 20. století prodávaly především na bazarech v Ura-Tübe, Karatagu, Samarkandu a Ubě poblíž Buchary.<sup>339</sup> Píšťalky se vyráběly většinou neglazované, malované engobou dvou až tří odstínů, většinou modré, červené a zelené, jednoduchým vzorem v podobě pruhů či teček.<sup>340</sup>

## 7. 2. MATERIÁL A NÁSTROJE

Hrnčíři používali k výrobě keramických nádob především místní suroviny a materiály. K základním hrnčířským hlínám (*kulol tuprok*) patřily žáruvzdorné hlíny (*gilvata*) a železité hlíny (*žuša*). Kromě nich byly důležitými surovinami také křemen (*ok toš*) a křemenitý písek (*ok kum*). Uzbečtí hrnčíři dělili hlínu podle jejích vlastností na dva druhy – měkkou, dobře zpracovatelnou hlínu *širalik loj* používaly pro výrobu vysokých nádob. Z tužší hlíny *širasiz* se

---

<sup>337</sup> Ibidem: 16.

<sup>338</sup> Пещерева1959: 108.

<sup>339</sup> Дервиз; Жадова; Жданко 1974: 27.

<sup>340</sup> Мезурнова 1985: 252.

vyráběly nádoby plochých forem.<sup>341</sup> Jako pojivo se do hlíny přidávala stébla a kořínky stepních travin a zvířecí srst.

Hlavním materiálem pro výrobu bílé a barevné engoby (uzb. *gilvatalaš*, tádž. *astara*) se používaly žáruvzdorné hlíny (bílá engoba) a různé barevné, především železité hlíny (barevná engoba).

Na přípravu glazury (*sir*) se používaly různé oxidy kovů, například olova, ale též drahých kovů, křemičitý písek a potaš (*iškor*), získávaný z pryskyřice, která vznikala při výpalu určitých divoce rostoucích rostlin. Glazura mohla být krycí, transparentní, barevná či bezbarvá. Ve Střední Asii byla rozšířená především transparentní glazura, a to zejména alkalická a olovnatá. Nádoby s alkalickou glazurou se vypalovaly při teplotě 980 – 1000 °C. Po druhém výpalu tento typ glazury získává nazelenalou barvu. Nádoby s olovnatou glazurou se vypalovaly při teplotě 800 – 920 °C.<sup>342</sup> Na výrobu barev se používaly různé oxidy kovů. Červená, cihlová i žlutá barva se získávala za použití oxidu železa, na výrobu černé, růžové a fialové barvy se používal oxid manganu, na odstíny zelené a tyrkysové oxid mědi a na modré spektrum barev oxid kobaltu.

Keramické nádoby se vyráběly dvěma způsoby – ručně a za použití hrnčířského kruhu. První způsob byl typický především pro horské oblasti, kde byla keramika vyráběna pro vlastní potřebu. Na prodej se ručně vytvářely pouze zoomorfnní píšťalky. Na hrnčířském kruhu (*čarch*) se vyráběly nádoby určené na prodej, ručně se tvarovaly pouze některé detaily, například ucha nádob.

Nástroje keramiků byly velmi jednoduché, vyrobené většinou ze dřeva a z kovu. Dřevo, které bylo určeno na výrobu nástrojů, muselo být dostatečně vysušené. Z tohoto materiálu se vyráběly především různé druhy různě tvarovaných nožů používaných k tvarování nádob v procesu točení na hrnčířském kruhu (*mola*, *katta mola*, *kičkina mola*). Na dekorační techniky se používaly nástroje sestávající z dřevěné rukojeti a vsazené železné jehly nebo jehlami s tupým koncem (*kalami charoš*). Nádoby se zdobily také ražením pomocí drobných patric (*kakšin kolip*) většinou kruhového tvaru, které se vyřezávaly například z tykve, dřeva nebo se vyráběly z pálené hlíny. K malbě se používaly různé druhy štětců, které se vyráběly například ze srsti vlků nebo syslů.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Рахимов 1961: 32.

<sup>342</sup> Ibidem: 64.

<sup>343</sup> Ibidem: 40.

### 7. 3. TECHNOLOGICKÝ POSTUP

Nádoby se na hrnčířském kruhu vytáčely klasickým způsobem. Po vytočení na kruhu se výrobek pokrýval engobou a po jejím zaschnutí se nádoba dekorovala různými způsoby. Nakonec se výrobek glazoval a vypaloval v peci. Nádoby se vyráběly také pomocí hliněných, sádrových nebo dřevěných forem (*kolip*). Jednalo se o takové druhy nádob, které nebylo možné vytočit na hrnčířském kruhu vzhledem k atypičnosti jejich forem, které mívaly figurální charakter. Zvláště v Chívě a Rištanu byly rozšířené nádoby ve tvaru stylizovaných ptáků vyráběné touto technikou.<sup>344</sup>

Na dekorování keramických výrobků se používalo několik tradičních technologických postupů, kterými byly *charoš*, *čizma*, *basma* a *kalami*. Technikou *charoš* se zdobily především neglazované hospodářské nádoby velkých rozměrů. Vzor v podobě klikatek (*morpeč*), jedné rovné linie (*chat*) nebo dvou paralelních linií (*košchat*) se nanášel především na horní části nádoby. Vzor se vyrýval do ještě vlhkého povrchu dřevěným nebo kovovým nástrojem ve formě hřebene (*tarok*). Na konci 19. a počátku 20. století se hojně uplatňovala zejména technika rytí *čizma*, která byla ale mnohem složitější než technika *charoš*. Před rytím se povrch nádoby pokrýval nejprve tenkou vrstvou engoby cihlového odstínu (*magil*) a potom silnou vrstvou engoby bílé barvy (*gilvata*). Engoba se nanášela pomocí štětce nebo se jí nádoba polévala. Ornament se vyrýval do takové hloubky, aby byla vidět spodní vrstva cihlové engoby. K rytí jemných vzorů, získaných touto technikou, se používal nástroj *kalami charoš* s jednou tupou jehlou. Pro získání linií v paralelních řadách mohl *kalami charoš* sestávat také z více jehel. Rozšířená technika *basma* se vytvářela za pomoci patric. Jejich základním motivem byl kruh (*davra*) různých rozměrů. Existovaly také patrice s velmi jemným a složitým vzorem, který vytvářeli profesionální řezbáři. Nejvíce rozšířenou výzdobnou technikou byla malba z volné ruky *kalami*. Vzory se nanášely obvykle před glazováním různými druhy štětců.

### 7. 4. ORNAMENT A KOMPOZICE

Keramické nádoby se zdobily především rostlinnými a geometrickými motivy. Kromě těchto motivů se mnohdy zobrazovaly předměty každodenního života, jako byly například nože a nádoby. K nejjednodušším geometrickým motivům patřily rovné i lomené linie, které obvykle dělily jednotlivé bordurové pásy. Vlnité linie nebo klikatky (*ilon izi*) zdobily hlavně okraje a

---

<sup>344</sup> Ibidem: 47.

hrdla nádob. Mezi bohatými rostlinnými motivy se nejvíce uplatňovala zobrazení rozet, různých druhů květin a plodů. Kompozice se řídila formou nádoby. Okraje plochých nádob se zpravidla zdobily bordurami různé šíře, které tvořily většinou několik řad. Centrální pole se obvykle dělilo na čtyři části, které zdobily motivy jednoho typu, například kruhy, květiny, nebo sestávalo pouze z jednoho hlavního motivu. Vysoké nádoby bývaly zpravidla rozdělené bordurovými pásy do několika částí, které dekorovaly především hrdlo. Hlavní výzdoba se pak soustředila na těle nádoby, která mnohdy sestávala z rovnoměrně rozložených motivů stejného typu.

## 7. 5. BAREVNOST

Glazovanou keramiku lze podle barevnosti rozdělit do dvou základních skupin. První skupinu tvoří keramika zelených, hnědých, žlutých a cihlových barev, kterou reprezentují především města Gižduvan, Katta-Kurgan, Samarkand, Buchara, Taškent a Šahrisabz, kde se uplatňovala především olovnatá glazura. Druhá skupina sestává z keramiky modrých a tyrkysových odstínů v kombinaci s bílým podkladem. Toto barevné spektrum je charakteristické zejména pro Ferganskou kotlinu a oblast Chórezmu, kde se používala zejména alkalická glazura (*iškor*).

Za proslulé centrum s dlouhou tradicí je považována především Ferganská kotlina, kde se uplatňovala především malba kombinovaná s technikou *basma*. V uzbecké části Ferganské kotliny byl od 19. století do počátku 20. století považován za nejlepšího producenta místní keramiky Rištan. I v současnosti je toto město symbolem tradiční uzbecké keramiky. V tádžické části vynikal zejména Kanibadam, jehož keramická produkce se vyznačovala mohutným malovaným dekorem. V minulosti se kanibadamští hrnčíři učili řemeslu v Rištanu, ale i rištanští mistři se zdokonalovali v Kanibadamu.<sup>345</sup> Motivika Rištanu ovlivnila také vzory samarkandské keramiky, především se jedná o motiv keře s třemi granátovými jablky. Podobnost s rištanskou keramikou lze nalézt také ve způsobu dekorace povrchu nádoby. Malba se nanášela na bílou engobu, mající krémově žlutý nádech. Charakteristická je i oblíbenost modrého barevného spektra, ačkoli modrá barva se v samarkandské malbě kombinovala se zelenou, žlutou a cihlovou barvou. Keramika Samarkandu, ale též Buchary a Taškentu se odlišuje nejen zbarvením, ale i technikou malby. Zde je oblíbená výzdoba tečkováním ve žlutozelené barvě a rostlinný ornament malovaný silnějšími liniemi. Nádoby dekorované skvrnami žlutozelené barvy se v bucharské oblasti nazývá *abr* (oblak),

---

<sup>345</sup> Дервиз; Жадова; Жданко 1974: 22.

v Samarkandu a Šahrisabzu *abribachor* (jarní oblak). Charakteristickým rysem šahrisabzské keramiky je cihlová barva. Ornament se navíc zvýrazňoval tmavě hnědou, žlutou, bílou, méně pak zelenou konturou. Celé barevné spektrum tak sestávalo především z červenooranžových odstínů. Motivy vzoru byly mohutné a jednoduché, nanášené z volné ruky. Ornament šahrisabzské keramiky ovlivnil i motivy na samarkandských nádobách, Kompozice sestávala z velkých různobarevných kruhů nebo motivů *bodom* (mandle), které bývaly rozloženy po celé ploše nádoby.<sup>346</sup>

Keramika Chórezmu je založena na kontrastu modré a tyrkysové barvy na bílém podkladu. Ačkoliv toto spektrum barev bylo typické také pro Ferganskou kotlinu, chórezmská škola představuje zcela osobitý styl, který se od ostatních oblastí odlišuje především svým ornamentem, čerpajícím inspiraci z místní architektury. Chórezmští keramici používaly především geometrické a vysoce stylizované rostlinné motivy. Zde se na rozdíl od ostatních oblastí dochoval ornament mající charakter arabesky. Keramika této oblasti měla vliv také na výtvarný styl dašoguzské oblasti v Turkmenistánu, kde působili hrnčíři z Chívy.<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> Жадова 1963: 92.

<sup>347</sup> Дервиз; Жадова; Жданко 1974: 37.





Keramická dílna. Uzbekistán, Rištan, 2011.



Keramická dílna. Uzbekistán, Rištan, 2011.





Mističky na čaj *pialy*. Keramická dílna. Uzbekistán, Rištan, 2011.



Keramická dílna, sušení kermaických výrobků. Uzbekistán, Rištan, 2011.



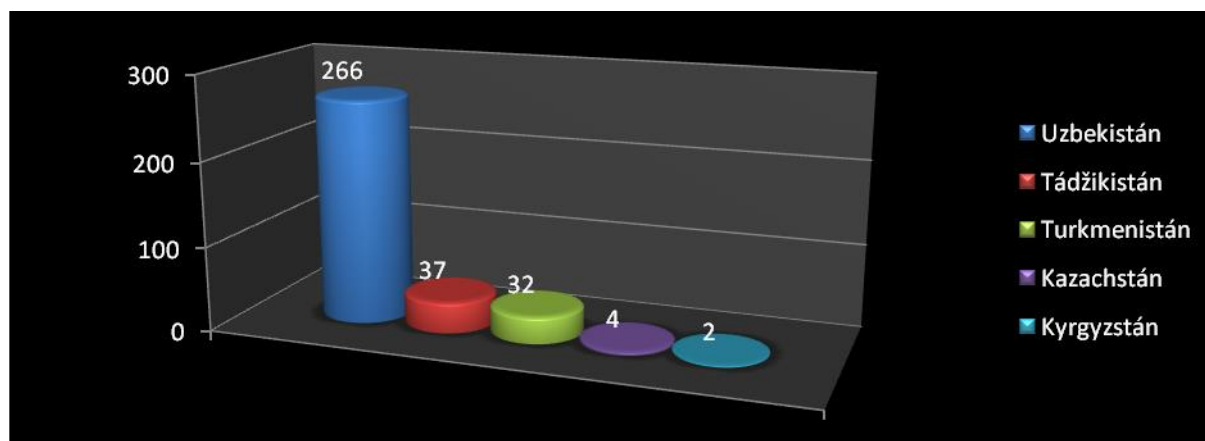


Keramická produkce – misky *kosa*, *badija*, talíř *lagan*, hliněné pišťalky *chuštak*. Keramická dílna.  
Uzbekistán, Rištan, 2011.

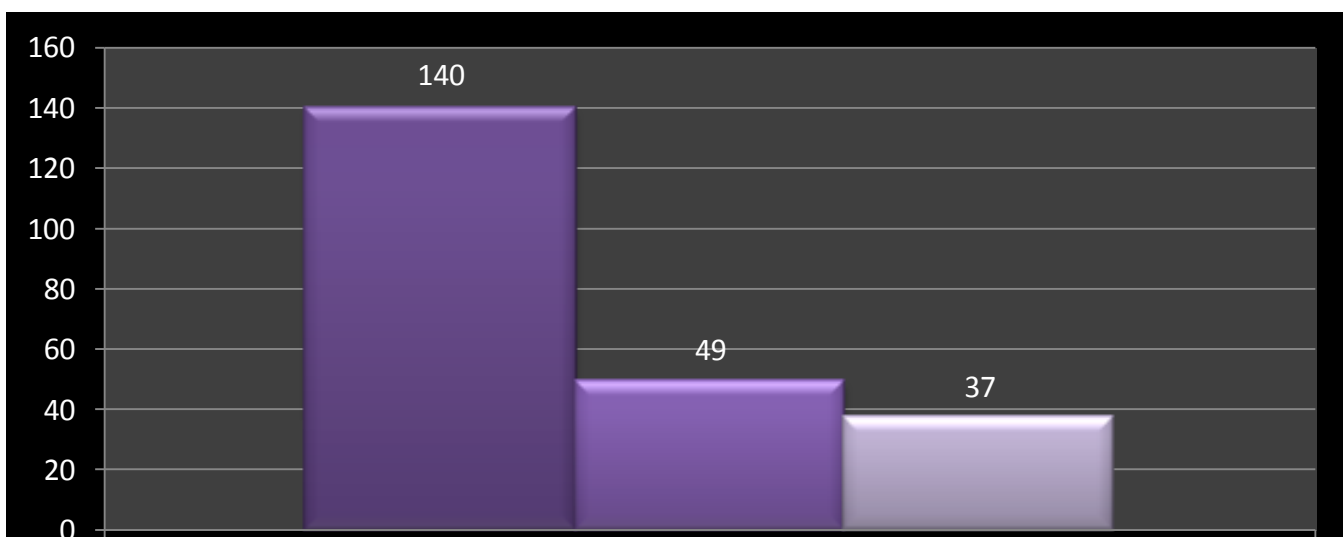
## 8. SBÍRKA STŘEDNÍ ASIE Z FONDU NÁPRSTKOVA MUZEA

Sbírka Střední Asie z fondu Náprstkova muzea obsahuje ukázky celého spektra předmětů uměleckého řemesla a věcí každodenního života. V současnosti sbírka obsahuje tři sta sedmdesát dva inventárních čísel. Větší část sbírky tvoří především textil, který je prezentován sto čtyřiceti předměty. Po textilu je nejpočetněji zastoupená keramika, a to čtyřiceti devíti předměty. Za keramikou následuje šperk zastoupený třiceti sedmi předměty. Sbírka dále obsahuje soubor sto dvou keramických, kamenných a skleněných stěpů, dvaceti dvou předmětů každodenní potřeby, deseti kovových nádob a devíti hudebních nástrojů. Z geografického hlediska je nejvíce zastoupen Uzbekistán, prokazatelně prezentovaný dvě stě šedesáti šesti předměty, po něm následuje Tádžikistán s třiceti sedmi předměty, dále Turkmenistán s třiceti dvěma předměty. Kazachstán je prokazatelně prezentovaný pouze čtyřmi předměty a Kyrgyzstán dvěma předměty. V rámci Uzbekistánu pocházejí sbírkové předměty zejména ze Samarkandu, Buchary, Taškentu a Kokandu, zastoupena jsou také města Margilan, Šahrisabz, Chíva, Nurata a Rištan. V případě Tádžikistánu se jedná o uměleckořemeslnou tvorbu měst Kuljab, Kanibadam, Ura-Tübe a Darvaz. Předměty z Turkmenistánu pocházejí převážně od kmenů Teke a Jomut, v jednotlivostech také od kmenů Salor a Ersari. V případě Kazachstánu a Kyrgyzstánu nebyla užitá lokalita prokazatelná. Pouze v jednom případě, týkajícího se kazašského předmětu, byla z muzejní dokumentace zjištěna lokalita Betpak-Dala (tzv. Hladová step).

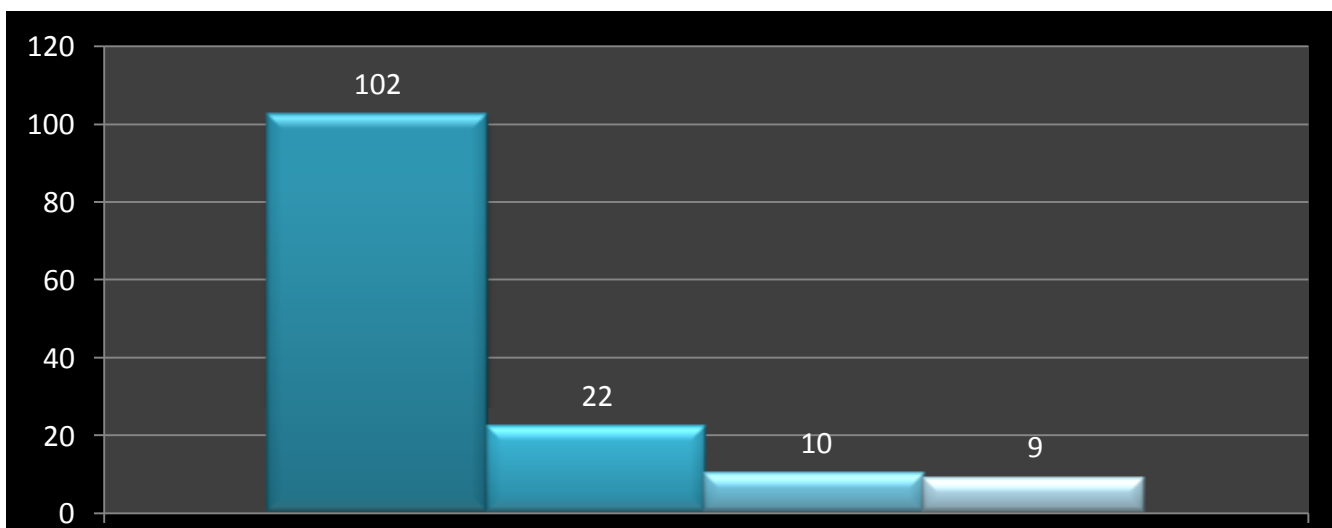
Hodnota sbírky spočívá především v dokumentaci uměleckořemeslné tvorby Střední Asie v poměrně dlouhém časovém úseku – od poloviny 19. století do současnosti. Na souborech z jednotlivých historických etap tak lze sledovat umělecký vývoj oblasti s jeho proměnami v používaném materiálu, ornamentice a technologii zpracování.



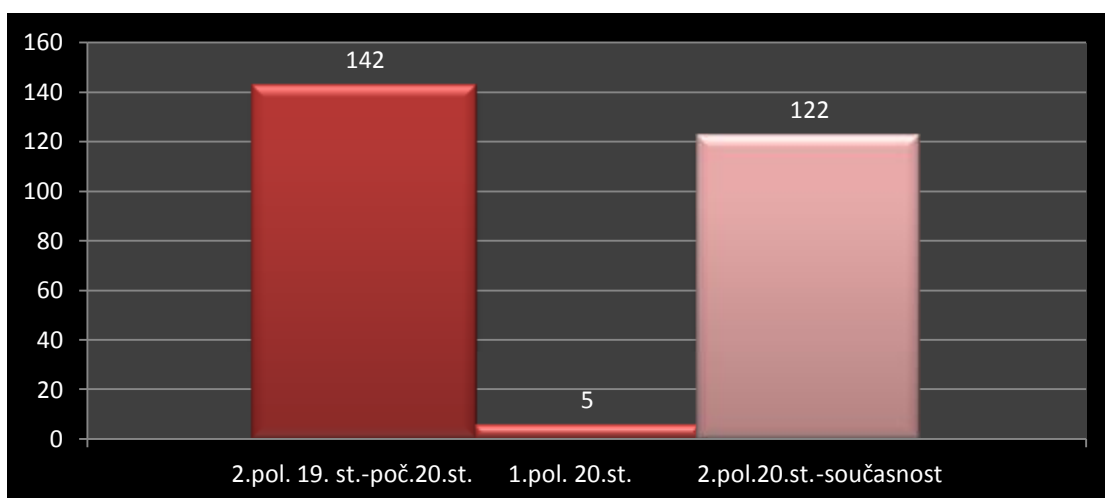
GRAF I. OBSAH SBÍRKY – GEOGRAFICKÉ ZASTOUPENÍ PŘEDMĚTŮ A JEJICH POČET



**GRAF II. OBSAH SBÍRKY – NEJVÍCE ZASTOUPENÉ PŘEDMĚTY A JEJICH POČET**



**GRAF III. OBSAH SBÍRKY – OSTATNÍ ZASTOUPENÉ PŘEDMĚTY A JEJICH POČET**



**GRAF IV. DATACE PŘEDMĚTŮ A JEJICH POČET**



## 8. 1. PŮVOD SBÍRKY

První předměty se do muzea dostaly ve druhé polovině 19. století prostřednictvím českých a dnes už polozapomenutých osobností, které z důvodů pracovních, badatelských či cestovatelských navštívily Střední Asii a svými sběry přispěly do nově založeného Průmyslového muzea Vojty Náprstka, dnešního Náprstkova muzea. Právě tito čeští sběratelé významně přispěli k formování sbírky Střední Asie.

Sbírkové předměty přicházely do muzea nepravidelně. Z druhé poloviny 19. století se dochovalo čtyřicet devět sbírkových předmětů. Jednalo se o dary od osob, které v dané oblasti pracovaly. Byly to inženýři, profesoři a hudebníci v ruských službách, jako E. Meergans, M. Škorpil, V. Kračmer, J. Seifert a Fr. Hanek. O většině z nich nevíme téměř nic, ani osobní data narození a úmrtí, pouze funkci, jakou ve své službě zastávali, a kterou lze vyčíst z původních inventárních knih (Historické inventáře).

Z období prvních dvaceti let 20. století pochází pouhých dvanáct předmětů, ze třicátých let tři předměty, stejně jako z let čtyřicátých. Od padesátých let 20. století se sbírka kontinuálně rozvíjela a to nejen dary, ale také, a to velmi významně, nákupy především z antikvárních obchodů (Starožitnosti, Klenoty). Z padesátých let pochází dvanáct darovaných předmětů. V šedesátých letech se do muzea dostalo sto pět předmětů, z nichž sto dva bylo převedeno z Historického oddělení Národního muzea. V sedmdesátých letech se sbírky rozrostly o dalších čtyřicet jedna předmětů, a to dary, nákupy a převody. V osmdesátých letech 20. století došlo k dalšímu velkému přírůstku, a to devadesát jedna předmětů, nákupem přes podnik Starožitnosti. V tomto případě známe i původce sbírky, jímž byl významný český vědec Jiří Bečka,<sup>348</sup> který svoje sbírky postupně do muzea prodával od padesátých let 20. století. V devadesátých letech a v prvním období 21. století došlo k poklesu v počtu předmětů, které muzeum získalo. V devadesátých letech to bylo pouhých osm předmětů a za posledních dvanáct let, mezi lety 2000–2012, se jednalo o třicet devět předmětů. Od padesátých let 20. století až do současnosti převládají ukázky uměleckého řemesla pocházející z daných období. Výjimku tvoří v roce 1950 dar pozůstalosti po E. Faitovi, který podnikl koncem 19. století řadu výzkumných cest, mimo jiné i do Střední Asie. Ze soukromé sbírky, která se do muzea dostala v roce 1987, pochází předměty sebrané v letech 1915–1917 v Uzbekistánu. Dále

---

<sup>348</sup> Jiří Bečka - český íránista, historik a překladatel (1915–2004), dlouholetý pracovník Orientálního ústavu ČSAV, který se zaměřoval na výzkum dějin tádžické literatury, na analýzu děl perských, tádžických a afghánských literátů. Zabýval se též dějinami české a slovenské íránistiky.

pozůstalost po Vincenci Schierovi,<sup>349</sup> kapelníku carské armády v Mervu, kde působil od roku 1890 do roku 1905, kterou do muzea v roce 2000 darovala jeho vnučka a v roce 2007 jeden předmět z pozůstalosti MUDr. Vlasty Káralové di Lotti pocházející z dvacátých let 20. století, kdy pobývala v Bagdádu (1925–1933). U deseti předmětů se původce, datum a způsob akvizice nepodařilo dohledat.

Nejstarší předměty ze Střední Asie pocházejí od Natalie Petrovny (před rokem 1863) a Františka Krátkého,<sup>350</sup> ovšem do Náprstkova muzea se dostaly až v roce 1921 převodem poměrně rozsáhlé sbírky tzv. cizího národopisu ze Zemského muzea (nyní Národního muzea).<sup>351</sup> V počátečním období muzea mezi nejranější sbírky z této oblasti patřilo několik předmětů od Julia Zeyera.<sup>352</sup> Znamý český prozaik, dramatik a básník Julius Zeyer (1841–1901) patřil mezi nejbližší přátele manželů Náprstkových. Zeyer procestoval mnoho zemí a pobýval také jako vychovatel a společník ve šlechtických rodinách v Rusku (1873 a 1880–1881). Julius Zeyer přispěl do středoasijské sbírky čtyřmi předměty. Po návratu z Ruska daroval Náprstkovu muzeu předměty z Uzbekistánu – pár střevíců (inv. č. 89ab) a na sklonku svého života v roce 1899 modlitební podložku *džojnamaz* (inv. č. 57 364) a interiérovou výšivku *suzani* (inv. č. A 11 435). V rámci Zeyerova odkazu se do muzea v roce 1930 dostala také uzbecká kovová konvice (inv. č. 4 569).

V roce 1883 se dostal do muzea soubor dvaceti šesti předmětů od Emanuela Meerganse, inženýra v ruské službě ve Střední Asii.<sup>353</sup> Jednalo se hlavně o předměty z uzbeckého města Margilan, a to o stříbrné šperky, obuv, psací potřeby, desky na knihy, oděv a peněženky. Všechny předměty z tohoto souboru se nedochovaly. V roce 1892 byly čtyři předměty vráceny paní Mandrové (?), Meergansově sestře, pět jich bylo v šedesátých letech 20. století skartováno<sup>354</sup> a dalších šest předmětů nebylo dohledáno. V roce 1887 daroval muzeu několik předmětů M. Škorpil (1856–1931), inženýr působící v Mervu.<sup>355</sup> Jedním předmětem přispěl v roce 1889 do sbírky A. Zámečník, kaplan z Nechanic. Z roku 1891 a následně pak z roku 1902 pochází soubor od Václava Kračmera, gymnaziálního profesora v ruské službě ve

---

<sup>349</sup> Vincenc Schier (1863 –?), kapelník 3. záložního jízdního pluku, se kterým několikrát měnil dislokaci. Sloužil tak v Kirsanově v Tambovské gubernii a ve Střední Asii. Okolo roku 1900 žil s rodinou v oáze Merv na okraji pouště Karakum. Koncem 19. století se Merv skládal z pouze několika „evropských“ domů, kde žili důstojníci s rodinami. S plukem se dostal také do Ašchabadu a Buchary (informace z dopisu vnučky Ing. Evy Schierové, ze dne 6. 6. 2000, Náprstkovo muzeum, administrativní dokumentace, složka V. Schier).

<sup>350</sup> František Krátký (? – 1895), lesní inženýr, který pracoval v ruských službách na Kavkaze (Nekrolog, Hlas národa, 27. 1. 1895. In: Scrapbook, Životopisy, 6 [301], s. 264).

<sup>351</sup> Zahradníček 1985: 25.

<sup>352</sup> Historický inventář I: 142, 393.

<sup>353</sup> Historický inventář II: 34–35.

<sup>354</sup> Více ke skartovaným předmětům: Zahradníček 1985: 25–27.

<sup>355</sup> Historický inventář II: 267.

Věrném.<sup>356</sup> Kromě čínských předmětů dovezl váček na peníze z Taškentu (inv. č. 142) a náušnice ze Samarkandu (inv. č. 43 816 ab). Později, spolu s celým souborem cizího národopisu, se do Náprstkova muzea dostaly další předměty od V. Kračmera, a to stříbrné náušnice (inv. č. 21 229 a 21 230), vyšívání svršek bot (inv. č. 21 232) a fragment výšivky na sametu (inv. č. 21 233). Z roku 1892 pochází dar od Josefa Seiferta, profesora na konzervatoři v Petrohradu, a to dvou bubínků *nagora* z Taškentu. Později byla do muzea převedena v rámci sbírky cizího národopisu jedna tamburína *doira*. Nedohledána zůstala dýmka, která měla být též součástí převodu.

Mezi první tvůrce středoasijské sbírky Náprstkova muzea patří také František Hanek, vojenský kapelník 8. pluku v turkmenském Mervu a uzbeckém Katta Kurganu. O jeho osobě toho mnoho nevíme. V archivu Náprstkova muzea se dochoval pouze jeden jeho dopis adresovaný manželům Náprstkovým z 6. července 1894, ve kterém mimo jiné potvrzuje přijatý dopis a balíček z 22. května téhož roku. Součástí dopisu je také jeho podobizna a tři fotografie ze Střední Asie.<sup>357</sup> Dopis Františka Hanka je však sám o sobě velmi cenným dokladem dobových reálií tehdejšího Bucharského emirátu,<sup>358</sup> kde v té době panoval emír Abdulachad (1885–1911) z uzbecké dynastie Mangitů. Hanek v dopise velmi barvitě líčí své dojmy i každodenní život v emirátu na konci 19. století: *„Katta-Kurgán nalézá se mezi městem Bucharou a Samarkandem, do onoho čítá se as 160 a do tohoto 67 verst. Město samo čítá jenom 1200 ruského obyvatelstva, kdežto domorodců k 15000. Sartovský národ jest nevzdělaný a v ničem nevyniká. V hospodářství mnoho zanedbají, ačkoliv jest zde úrodná krajina. Nejvíce pěstujou tabák a chlópok [...] Buchara, kterouž jsem nedávno navštívil, jest ohromné asijské město z hlíny vystavěnými domky, s úzkými uličkami, plný písku a nečistoty, cholera číhá z každého kouta. Laskavostí mého dobře známého bucharského ministra p. Murberdaleva, byl mně vstup do žalářů i do hradu emíra dovolen. Útrpnost v každém by se probudila, když by uviděl ony hladem strhané ubožáky. V jedné celi v kruhu na zemi sedělo as 20 Sartů, těžkým řetězem okolo krku, na nohách i rukách přikovány. Tázal jsem se jednoho jak dlouho a proč zde sedí, tu lámanou ruštinou odpověděl: Ja zdělal agoň, tēper ja zdēs bolše kak dēsjat godů – prošu daj dēngi, golod, golod! (Já založil oheň, nyní jsem zde více než deset let, pane prosím dej peníze, hlad, hlad!) A takto probudou celý svůj život, jestli nepřijde někdo z příbuzných, který by je penězi vykoupil. Ve středu města nalézá se emírův zimní palác*

<sup>356</sup> Historický inventář II: 504–506.

<sup>357</sup> Náprstkovo muzeum – Sběrka historických fotografií 7/103, 10/84.

<sup>358</sup> Bucharský chanát existoval od konce 16. století. Pod názvem Bucharský emirát od roku 1747 fungoval do roku 1920, ale již v roce 1868 byl ruským protektorátem. Jeho hranice se v průběhu času měnily. Zahrnoval přibližně oblasti dnešních centrálních oblastí Uzbekistánu, jihozápadní Tádžikistán, východní Turkmenistán. Jeho území také často sahalo až do Afghánistánu a Íránu.

*a o něco dále vysoká bašňa (věž) odkud se deliquenti dolu házejí, kde je strašná smrt očekává. Z tohoto hrůzyplného místa jeli jsme do letního hradu emíra as 3 versty za Bucharou. Komnaty, kterých tam bude dle mého zdání k 300, nádherou se sice nehonosí, avšak jsou vkusně zařízeny. Ve velkém přijímacím sále jest vidět zlatý trůn od ruského cara darovaný, dále drahé obrovské koberce a na malém stolku – ariston. Emír nalézá se nyní ve svém druhém letním sídle v Kermenu. Bratr emírův jest důstojníkem v rusk. vojsku a syn v Kadetní škole v Petrohradě. Co se týče lidového umění, znají bucharské ženy znamenitě vyšívati – příležitostně budu hleděti, bych Vaši žádosti vyhověl. V Katta-Kurgánu jsem Čech jediný, tak zajisté uznáte, že se jednomu tím více zasteskne po naší drahé vlasti.*<sup>359</sup>

František Hanek daroval Náprstkovu muzeu celkem dvacet pět předmětů pocházejících především z Uzbekistánu, zastoupen je také Turkmenistán. Podle záznamů v Historickém inventáři Náprstkova muzea<sup>360</sup> se první předměty z Hankovy sbírky dostaly do muzea již v roce 1896 a menší soubor přibyl ještě v roce 1899. Sbíрка obsahuje především součásti oděvu a drobné šperky. Ani v případě tohoto dárce se nepodařilo všechny předměty dohledat. Mezi cenné soubory, které dokládají uměleckořemeslnou produkci konce 19. a počátku 20. století, patří předměty přivezené českým geografem a cestovatelem dr. Emanuelem Faitem (1854–1929), který podnikl do oblasti Střední Asie dvě cesty.<sup>361</sup> První jeho putování v roce 1889 směřovalo do Turkmenistánu, při kterém využil tehdy novou Zakaspickou dráhu. Přes Kyzyl Arvat, Ašchabad a Merv se vlakem dostal až do města Čardžou, ležícího u hranic s Uzbekistánem. Zde však cestu ukončil kvůli tyfové epidemii v Bucharském emirátu.<sup>362</sup> Při své druhé cestě v roce 1902 pobýval především ve slavných uzbeckých městech, jako je Buchara, Samarkand a Taškent, ve Ferganské kotlině pak Kokand a Andižan. Není bez zajímavosti, že důvodem jeho druhé cesty bylo také hledání českých rukopisů v Samarkandu a Taškentu, které se zde měly údajně objevit po mongolském vpádu na Moravu roku 1241. Sám Fait však na toto téma uvádí: „*Druhá cesta měla také vedlejší úkol, abych pátral po tom, co je pravdy na pověstech, že se v Samarkandě nalézají nějaké české památky z doby tatarského nájezdu na Moravu r. 1241. Pátral jsem v Samarkandě, Taškentě i v Buchaře, ale ničeho jsem nenalezl.*“<sup>363</sup> Jeho předměty se dostaly do muzea až v roce 1950 jako pozůstalost. Soubor Emanuela Faita bylo možné přesně identifikovat právě pomocí ilustrací těchto

<sup>359</sup> Knihovna Náprstkova muzea – Archiv Vojta Náprstek 8/1.

<sup>360</sup> Historický inventář III: 95, 132, 333, 369.

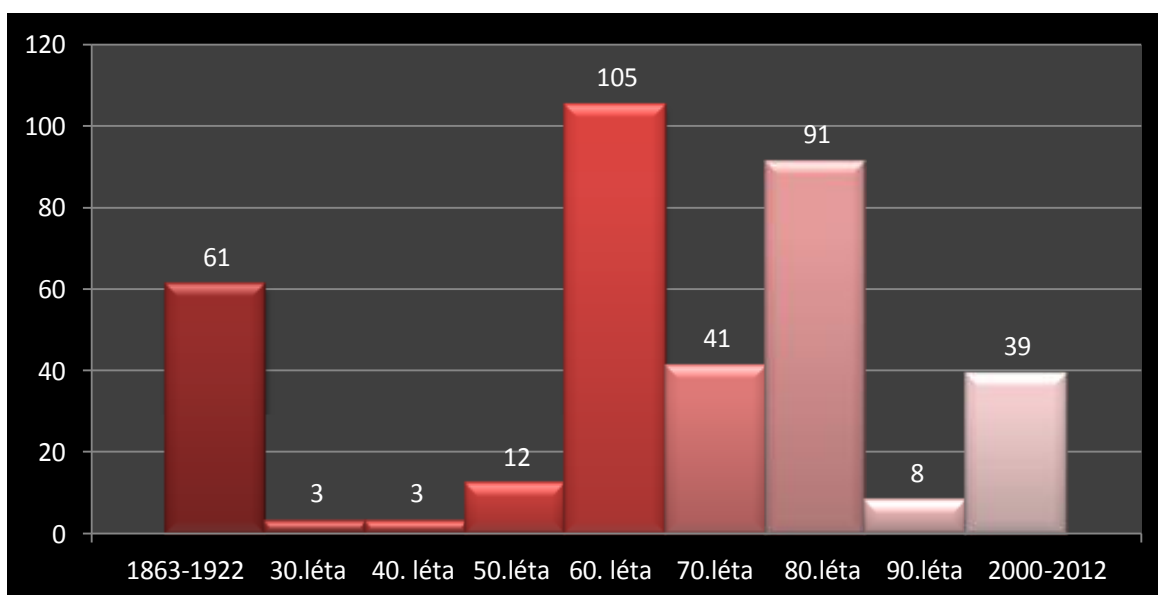
<sup>361</sup> Emanuel Fait (1854 – 1929), český zeměpisec a národopisec zaměřený převážně na Asii a Afriku. Učil na různých středních školách, neúspěšně se ucházel o docenturu na pražské univerzitě. Vykonal řadu výzkumných cest na Kavkaz, do Střední Asie a do severní Afriky.

<sup>362</sup> Stěhule 1929: 218.

<sup>363</sup> Fait 1910: 2.

předmětů, které publikoval ve své knize *Středoasijské národové zvláště v území ruském* (Praha, 1910).<sup>364</sup> Faitův soubor obsahuje celkem dvanáct předmětů (jeden se nepodařilo dohledat), z nichž podstatnou část tvoří tradiční uzbecké a tádžické šperky.

Tato osobnost uzavírá výčet nejstarších původců muzejních sbírek, které se dostaly do muzea ještě v 19. století, popř. převodem v roce 1921. Po roce 1950 se nejvýznamnějším přispěvatelem do sbírek Náprstkova muzea stal Dr. Jiří Bečka. Od něho pochází téměř šedesát předmětů, které reprezentativním způsobem dokládají umělecké řemeslo zemí Střední Asie.



**GRAF V. DATAČE A POČET AKVIZIC**

<sup>364</sup> Obrazové přílohy v publikaci jsou bez paginace.



## AKVIZIČNÍ TABULKA

PŮVODCE	DATUM AKVIZICE	ZPŮSOB AKVIZICE	INVENTÁRNÍ ČÍSLO (NOVÉ/PŮVODNÍ)
Natalie <b>Petrovna</b>	1863	Dar	21 313 (164=5273b) <sup>365</sup>
František <b>Krátký</b> (? -1895)	1874	Dar	21 162
Julius <b>Zeyer</b> (1841–1901)	1881 1899  1930	Dar Dar I: 142 (3224-5); 393 <sup>366</sup>  Odkaz	89 ab (5709) 57 364 (446 b) A 11 435 (Z 1443)  4 569 (Z 314)
Emanuel <b>Meergans</b> Inženýr v ruských službách	1883	Dar II: 34-35	7 109 (8230) 138 141 143 144 abc 4 339 ab (E1844) A 12 953 (137=8120) A 28 638 A 28 934/1-3 A 28 998 (107)
M. <b>Škorpil</b> (1856-1931) Inženýr působící v Mervu	1887	Dar II: 267 (1346a- 1349a)	130 ab (1349a) A 12 974 (110=1348a) A 18 384 (157=1347a)
Antonín <b>Zámečník</b> Kaplan v Nechanicích	1889	Dar II: 384	A 18 395 (146=3749a)
Václav <b>Kračmer</b> Gymnaziální učitel ve Věrném	1891  1902	Dar II: 504-506 (4931a, 4943a) Dar	142 (4931a) 21 229 21 230 21 232 21 233 43 816 (4943a)
Josef <b>Seifert</b> Profesor na konzervatoři v St. Petěrburgu	1892	Dar	13 062 13 064 21 161 21 164 (skart)

<sup>365</sup> V závorkách jsou původní inventární čísla nebo jiná inventární čísla, pod kterými byly předměty evidovány.

<sup>366</sup> Historický inventář I, II, III.

František <b>Hanek</b> Kapelník carské armády v Mervu a Katta Kurganu	1896	Dar III: 95, 132, 333, 369 No.7716a miska na čaj (nedohledána)	95 (7710a) 114 (7709a) 126 (7711a) (skart) 127 (7714a) 129 (7721a) 131 ab (7266a) 155 (7719a) 160 (7713a) 173 (7717a) 174 (7715a) 43 811 (173b) 43 812 (173b) 43 813 (173b) 43 814 ab (173b) 43 815 ab (173b) 46 022 ab (102=7720a) A 18 381 (159=7264a) A 18 382 (161=7263a) A 18 383 (162=7262a)
	1899	Dar	108 (596b) 154 (597b) 167 (595b) A18 377 (593b) A18 378 (592b)
Josefa <b>Náprstková</b> (1838-1907), Dar František Reitinger ze St. Petěrburgu	1901	Dar	A18 379 (2613b)
Z. <b>Voglová</b> Krasnojarsk	1905	Dar	A 18 380 (164=5273b)
Alois <b>Kašpar</b> (1877-1934), Carský rada z Malé Kvíce u Slaného	1914	Odkaz	134 (6920, skart) 135 (6921)
František <b>Šíp</b>	1922	Dar	22 743 22 744 22 747 22 748 22 749 22 750
K. <b>Štěpaniščeva</b>	1934	Koupě	13 248 13 249
NKK (Národní kulturní komise)	1947	Převod	A 9 918
NKK (Národní kulturní komise)	1948	Převod	A 18 385

NKK (Národní kulturní komise)	1948	Převod	18 105
Dr. Emanuel <b>Fait</b> (1854-1929)	1950	Dar – odkaz	40 404 40 405 40 406 40 407 40 408 40 409 40 410 40 411 40 412 40 413 (nedohledáno) 40 414 40 415
Dr. Erich <b>Herold</b> (1928-1988)	1959	Dar	13 575
Dr. Jiří <b>Bečka</b> , CSc. (1915-2004)	1960 1965	Koupě Dar	A 15 471 A 2 894
Krajské muzeum, České Budějovice	1960	Převod	A 3 504
Soukromá osoba	1962	Dar	A 943
Soukromá osoba	1962	Koupě	A 1 302
Historické odd. Národního muzea v Praze	1962	Převod	A 501 – A 530 A 532 – A 568 A 571 – A 602
Soukromá osoba	1966	Koupě	57 473
Hudební odd. Národního muzea v Praze	1970	Převod	A 7 611 A 7 612 A 7 640
Soukromá osoba	1971	Koupě	57 368
Soukromá osoba	1972	Koupě	A 27 186
Tuzex	1973	Koupě	A 11 375
Soukromá osoba	1974	Dar	46 068
Dr. Vladislav <b>Zázvorka</b> , CSc., ředitel Národního muzea	1974 1975	Dar Dar	A 15 483 47 090
MUDr. Vladimír <b>Šerý</b> (1923-2003) Institut tropické medicíny	1975	Dar	47 089
Ministerstvo kultury ČR	1976	Převod	A13006 – A13027

Antikvární obchod	1976	Koupě	29 997 29 998 46 444 46 445 46 518 A 27 185
	1978	Koupě	46 546 46 521
	1979	Koupě	A 18 421
Soukromá osoba	1981	Dar	57 405
Soukromá osoba	1981	Dar	A 15 350
Soukromá osoba	1981	Koupě	47 069
Antikvární obchod	1981	Koupě	57 417 ab
	1983	Koupě	A 15 318
	1985	Koupě	A 15 424 ab A 15 429 ab A 15 430 ab
	1987	Koupě	A 18 426 A 18 427
	1988	Koupě	A 18 425 A 19 610 A 19 611 A 19 613 A 19 651
Soukromá osoba	1982	Koupě	A 15 482
Soukromá osoba	1982	Dar	57 402
Soukromá osoba	1982	Koupě	A 15 470 ab A15492 – A15496
Soukromá osoba	1983	Koupě	A 15 324
Dr. Helena <b>Turková</b> , turkoložka (1900-1982)	1983	Dar	57 357
Krajské historické muzeum Olomouc	1984	Převod	A 15 371
Soukromá osoba	1987	Koupě	A18434 – A18441
Soukromá osoba	1987	Koupě	A 18 407
Soukromá osoba	1987	Koupě	A 18 432
Dr. Adéla <b>Křikavová</b> , Íránistka (1938-2002)	1988	Koupě	A 19 649
Soukromá osoba	1988	Koupě	A 19 650
Soukromá osoba	1989	Koupě	A21069 – A21072
Soukromá osoba	1989	Koupě	A 21 103 A 21 104
Soukromá osoba	1989	Koupě	A 21 068
Antikvární obchod	1989	Koupě	A 19 588 ab A 19 589 ab A 19 670

			A 21 124 A21110 – A21115 A21117 – A21120 A 21 131
Sbírka Dr. Jiřího <b>Bečky</b>	1989	Koupě	A21077 – A21102 A21125 – A 21128
Antikvární obchod	1990	Koupě	A 21 107
Dr. Fr. <b>Šita</b> (nar. 1937)	1995 2000	Dar Dar	A 25 846 A 20 464
Dr. Slavomil <b>Vencl</b> , archeolog (nar. 1936)	1995	Dar	A 25 848 a-i A 25 849 a-i A 25 850 a-c
Rainer <b>Kreisssl</b> (1924-2005)	1996	Dar	A 25 175
Soukromá osoba	1996	Dar	A 27 160
MUDr. Vl. <b>Šerý</b> (1923-2003) Institut tropické medicíny	1999	Dar	A 20 488
Vincenc <b>Schier</b> (1863 - ?) Kapelník carské armády v Mervu, 1890 – 1905. Dar vnučky Ing. Evy Schierové	2000	Dar - odkaz	A21168 A21169 A21170 A21171 A21172 ab
Soukromá osoba	2000	Koupě	A 21 181
Soukromá osoba	2001	Koupě	A 27 131
Soukromá osoba	2003	Dar	A 28 595
Dr. Pavel <b>Poucha</b> (1905-1986)	2004	Dar - odkaz	A 28782 – A 28784 A 28787 – A 28789 A 29008
MUDr. Vlasta <b>Kálalová di Lotti</b> (1896-1971)	2007	Dar - odkaz	A 30 001
Soukromá osoba	2008	Dar	A 29 000
Soukromá osoba	2009	Dar	A 30064 – A 30076
Soukromá osoba	2010	Koupě	A 25 272 A 25 273
Soukromá osoba	2011	Dar	A30207 – A30209
Soukromá osoba	2012	Dar	A30211 – A30213
Akvizice neznámá			16 630 21 128 29 927 29 950 – 29 953 29 980 57 454 57 464



## 8. 2. KLASIFIKACE SBÍRKOVÝCH PŘEDMĚTŮ

Při zpracování sbírky byly předměty roztríděny do několika základních skupin. Vzhledem k obsahu sbírky se jako nejvhodnější způsob ukázala klasifikace z hlediska druhu předmětu a jeho materiálu. Tímto postupem vzniklo osm skupin s dvěma podskupinami: 1. *tkaniny a s nimi související oděv a oděvní součásti*, 2. *výšivka a zlatá výšivka*, 3. *koberce*, 4. *šperk*, 5. *keramika*, 6. *kovové nádoby*, 7. *hudební nástroje*, 8. *předměty denní potřeby*. V rámci každé skupiny byly předměty také seřazeny podle inventárních čísel. Tato klasifikace tak umožňuje přehlednou orientaci a usnadňuje muzejní práci se sbírkovými předměty.

### 8. 2. 1. TKANINY

Do této skupiny byly zařazeny převážně tkaniny v metráži a jejich fragmenty. Sbíрка tkanin obsahuje několik ukázek především hedvábných ikatových tkanin (technika *abrbandi*) v atlasové a plátňové vazbě pocházející z Uzbekistánu a Tádžikistánu. Z hlediska datace pochází menší množství z období od konce 19. do počátku 20. století. Z této skupiny za zmínku stojí zejména hedvábná ikatová tkanina *šochi* z Buchary (**inv. č. A 27 131**), která se vyznačuje typickým vzorem a barevností. Druhou skupinu tvoří hedvábné ikatové tkaniny z Tádžikistánu z padesátých let 20. století, které pocházejí ze sbírky J. Bečky. Mezi nejstarší předměty sbírky patří fragment vlněné tkaniny (**inv. č. 7**) z města Margilan ve Ferganské kotlině, kterou v roce 1883 muzeu daroval E. Meergans. Druhy středoasijských tkanin jsou dále prezentovány především ve sbírce oděvu a oděvních součástí.

#### 8. 2. 1. 1. ODĚV A ODĚVNÍ SOUČÁSTI

Sbířka oděvu a oděvních součástí obsahuje především svrchní ženské a mužské chaláty z tradičních tkanin z Uzbekistánu a opaskové šátky převážně z Tádžikistánu. Zastoupeny jsou také ženské šaty a kalhoty, uzbecká a tádžická obuv a několik párů pletených ponožek pocházející z oblasti Pamíru a Turkmenistánu. Nejstarší předměty pocházejí z konce 19. století, které muzeu darovali především Fr. Hanek a E. Meergans. Mezi nejvýznamnější a nejstarší předměty patří svatební závoj *ruband* (**inv. č. A 18 379**) z Darvazu v Tádžikistánu z konce 19. století, který v roce 1901 do muzea darovala J. Náprstková prostřednictvím Fr. Reitingera z Petrohradu, který patrně patřil do okruhu přátel manželů Náprstkových. Dále jsou zde zastoupeny předměty převážně z padesátých let 20. století. Významnou součástí

oděvní skupiny je poměrně rozsáhlá sbírka čapek, z větší části uzbeckých, ale též tádžických a turkmenských. V této skupině se nachází první předmět středoasijské sbírky, a to vyšívaná čapka z Buchary (**inv. č. 21 313**), kterou v roce 1863 muzeu darovala Natalie Petrovna. Sbíрка středoasijských čapek obsahuje ukázky od druhé poloviny 19. století do současnosti.

Oděv Střední Asie odpovídal přírodním podmínkám a životnímu stylu zdejších obyvatel. Výběr tkanin a vzorů se přizpůsoboval tradici jednotlivých oblastí, sociálnímu postavení a věku nositele. Rozdíly lze pozorovat také mezi každodenním, slavnostním a smutečním oděvem. Tradiční oděv měl však vedle svých individuálních specifíků mnoho společných rysů. Hlavním z nich byl především tunikový střih, který se uplatňoval v mužském, ženském i dětském oděvu.

Základ oděvu mužů tvořila nejčastěji bavlněná košile přírodní barvy, u žen pak delší šaty (uzb. *kujlak*, turk. *kojnek*, tádž. *kurta*).<sup>367</sup> Dívčí šaty měly horizontální výstřih, vdané ženy nosily šaty s vertikálním výstřihem (**inv. č. A 19 650**). Výstřih šatů se zavazoval tkanicemi, později se zapínal na knoflík nebo ho zdobila brož. Součástí oděvu mužů i žen byly široké kalhoty, které se směrem dolů postupně zužovaly. Ženské kalhoty (uzb. *lozim*, turk. *balak*, tádž. *ezor*)<sup>368</sup> se šily ze dvou druhů tkanin (**inv. č. 57 405**). Na dolní část, která byla pod šaty vidět, se používala kvalitní, drahá tkanina, na horní část postačovala tkanina z levnějších materiálů. Lemy ženských kalhot bývaly mnohdy zdobené bohatou výšivkou. Barevnost oděvu mohla určovat přibližný věk nebo sociální status nositele. Mladé dívky a ženy oblékaly oděvy jasnějších barev, starší ženy upřednostňovaly méně výrazné odstíny.

Typickým svrchním oděvem byly různé druhy pláštěů-chalátů, které se od sebe lišily především používaným materiálem a barevností. Jejich charakteristickým rysem byly postranní rozparky, které původně sloužily k ulehčení jízdy na koni. Chaláty byly v minulosti značně dlouhé a měly dlouhé rukávy. Již na konci 19. století se však jejich délka začala zkracovat.<sup>369</sup> V teplých měsících se nosily lehké pláště s podšívkou i bez podšívky, v chladných obdobích roku pak pláště podšité a polstrované, které jsou v mnohých oblastech Střední Asie známé pod názvem *čapan* (**inv. č. A 21 068**).

Za tradiční chalát uzbeckých žen je považován *mursak*, *munisak* či *kaltača* (**inv. č. A 18 432**).<sup>370</sup> Tento typ chalátu se vyznačoval mírně našasenou tkaninou pod rukávy, všíťmi klíny po stranách, které ho rozšiřovaly a tkanou stuhou zdobící lemy. Do konce 19. století se

<sup>367</sup> Názvy pro mužské košile a ženské šaty byly v rámci jednoho etnika obvykle stejné.

<sup>368</sup> Mužské kalhoty se u Uzbeků nazývaly *išton*.

<sup>369</sup> Толстов 1963: 83

<sup>370</sup> V Taškentu se tento typ chalátu nazýval *mursak*, v Chórezmu *misak*, v Samarkandu *munisak* nebo *kaltača*, ve Ferganě *munisak* nebo *munsak*, v Buchaře a Šahrisabzu *kaltača*.

*mursak* šil z místních tkanin, jako byl *adras*, *šochi* a *bekasab*. Později se na jeho výrobu používaly především jednobarevné továrně vyráběné tkaniny.<sup>371</sup> *Mursak* se lokálně odlišoval zejména délkou a šířkou rukávů. V Taškentu měl o něco kratší rukávy než ostatní typy chalátů, v Samarkandu dlouhé a na koncích zúžené, v Buchaře naopak široké a krátké, aby byly vidět vyšívání rukávů šatů.<sup>372</sup> *Mursak* tvořil hlavní součást ženského svrchního oděvu zejména v období od sedmdesátých do devadesátých let 19. století, kdy figuroval také ve svatebních obřadech. Věno mohlo obsahovat dva až deset, v majetných rodinách až osmnáct *mursaků* z drahých i levnějších tkanin. Tento chalát sloužil také jako dar pro nevěstu od rodičů ženicha.<sup>373</sup> Ve dvacátých letech 20. století se *mursak* objevoval ve svatebních obřadech již velmi zřídka a byl nahrazován jinými typy plášťů. Později už zcela ztratil svůj původní význam a jeho používání se dochovalo pouze v pohřebních rituálech, při kterých se jím přikrývala těla zemřelých.<sup>374</sup>

Do výbavy svrchních oděvů uzbeckých městských žen patřil také osobitý plášť *parandža*<sup>375</sup> oblékaný přes hlavu, který měl dlouhé, úzké a nefunkční rukávy složené na zadní části pláště, kde byly spojené. *Parandža* (inv. č. 22 744) sloužila jako vycházkový oděv a její součástí byla hustá síťka čtvercového tvaru *čačvan* z černých koňských žíní, která ženě zakrývala tvář. Nošení *parandži* spolu s *čačvanem* odpovídalo normám islámu, které vyžadovaly zakrytí tváře a postavy ženy. Výrobou *čačvanů* se na konci 19. a počátkem 20. století zabývalo místní cikánské<sup>376</sup> obyvatelstvo. Pojmenování *parandža* vzniklo z perského *farandži* znamenající „šaty“. Ve Střední Asii v 15. a 16. století se termínem *farandži* označovaly především pláště učenců. Na středoasijských miniaturách pocházejících z uvedeného období lze spatřit plášť s velmi dlouhými rukávy, který mají na sobě jak muži, tak ženy. Od 18. století, kdy se *parandža* začala nosit na hlavě, ztratily dlouhé rukávy svůj praktický význam a staly se pouze dekorací.<sup>377</sup>

Výrobou *parandži* se na konci 19. a počátkem 20. století zabývaly specialistky (*parandžiduz*, *čevar*), které je šily na objednávku pro konkrétní zákazníky a také na prodej na bazarech. Pláště putující na bazar nebyly obvykle tak pečlivě zpracované a vyšívka byla mnohdy pouze strojová. V padesátých až šedesátých letech 19. století se *parandža* šila hlavně z levných bavlněných tkanin místní výroby. Od sedmdesátých let se na její výrobu začínaly používat

---

<sup>371</sup> Сухарева 1979: 140.

<sup>372</sup> Садыкова 2003: 99.

<sup>373</sup> Сухарева 1979: 138.

<sup>374</sup> Ibidem: 139–140.

<sup>375</sup> Obdobu tohoto typu pláště lze spatřit též u Turkmenů (*purenžek*, *čyrpy*) či u Karakalpaků (*žegde*).

<sup>376</sup> Termín je použit z hlediska dobového kontextu.

<sup>377</sup> Пугаченкова 1952: 191, 192, 194.

především polohedvábné tkaniny, jako byl například *banoras*. Na konci 19. století se tyto pláště šily z místního i dováženého hedvábí a atlasu s vetkávaným čínským vzorem, který se dovážel z Kašgaru.<sup>378</sup>

První *parandžu* obdržela dívka ve svých devíti letech. Ke svatbě pak další jednu až dvě, v bohatších rodinách až čtyři *parandži* z drahých tkanin. V minulosti byly tyto pláště dlouhé až ke kotníkům, ale postupem času se jejich délka zkracovala. Ve 20. století se nošení *parandži* vlivem celkových změn způsobených ruskou nadvládou začalo vytrácet.<sup>379</sup>

Zcela osobitou součástí oděvu žen horských Tádžiků byl závoj zakrývající tvář nevěsty nazývaný *ruband* nebo *čašmband* (**inv. č. A 18 379**).<sup>380</sup> Na rozdíl od *čačvanu* uzbeckých žen se tento závoj nosil pouze v době svatby. Výroba *rubandů* byla rozšířená především v Darvazu v Gornobadachšánské oblasti. Tento typ svatebních závoje horských Tádžiků byl v minulosti patrně široce rozšířen, ale již na konci 19. století se nacházely pouze u majetnějších rodin.<sup>381</sup> *Rubandy* se předávaly od matky k dceři a chránily se jako cenná rodinná památka. Z tohoto důvodu bylo také těžké je získat, o čemž svědčí záznamy cestovatelů a sběratelů.<sup>382</sup> V současnosti se tyto svatební závoje dochovaly pouze v muzejních sbírkách. Základ *rubandu* tvořila bavlněná látka čtvercového tvaru. V horní polovině se nacházel vystřižený čtvercový otvor na oči, který byl vyplněn mřížkou z bavlněných nitěk. Okraje bývaly olemovány tkanou stuhou. Nejdůležitějším prvkem na těchto svatebních závojech byla výšivka, ve které se vyskytovaly ustálené motivy. Hlavním motivem byli především kohouti (*churus*) či pávi (*tovus*), kteří se umísťovali do středového pole ve dvojicích v zrcadlové kompozici. Kohouti a pávi byli provedeni v červené barvě, která je na *rubandu* vždy hlavní barvou, a proto se uplatňovala i na dalších motivech. Barevné spektrum doplňovaly často barvy zelená, modrá a žlutá. Mezi další ustálené motivy patřily také stylizované stromky, květiny či granátová jablka, dále geometrické obrazce, především pak kosočtverce a trojúhelníky.

*Rubandy* byly plné magických symbolů. Kohouty Tádžikové vnímali jako ptáky, kteří zahánějí zlé síly. Červená barva patrně symbolizovala oheň, čímž umocňovala ochranný význam motivu kohouta. Trojúhelníky představovaly stylizované amuletní schránky *tumary*, které byly nejčastěji provedeny právě ve tvaru trojúhelníku. Mezi významné motivy patřilo také granátové jablko – symbol plodnosti a prosperity a často zobrazované beraní rohy –

---

<sup>378</sup> Сухарева 1979: 142.

<sup>379</sup> Садыкова 2003: 100.

<sup>380</sup> Od slova *ru* – tvář, obličej, *čašm* – oko, zrak.

<sup>381</sup> Кисляков 1953: 291.

<sup>382</sup> Ibidem: 292.

posvátný symbol středoasijských etnik. Motivy vyšité na *rubandech* tak měly za úkol chránit ženu před veškerými zlými silami a také zajistit její plodnost.

Důležitou součástí tradičního mužského oděvu byly opasky. Příslušníci vyšších vrstev nosily široké opasky (*kamar*) z kůže nebo textile, které byly zdobeny výšivkou či stříbrnými destičkami. Součástí takových opasků byly masivní kovové spony zdobené různými šperkařskými technikami. Na opasku se nosily zavěšeny různé předměty, jako byly váčky (**např. inv. č. 142, 143**) či zbraně. Mezi běžným obyvatelstvem sloužily k přepásání mužského oděvu vyšívané šátky (*rumol, miēnband, uramal*), které se skládaly po diagonále a vázaly se kolem pasu tak, aby jeden cíp visel dolů. Výšivka se prováděla nejčastěji oboustranným hladkým stehem a zdobila okraje šátku. Vzor sestával především z rostlinných a geometrických motivů. Mužské opaskové šátky se velmi často vyráběly z ikatové tkaniny. V tomto případě byla výšivka pouze jednoho odstínu, nejčastěji černé barvy. Ve výšivce mužských *rumolů* horských Tádžiků z oblasti Kuljabu se hojně uplatňoval ornament nazývaný *gazali* („gazelí“, přeneseně půvabný, ladný) představující stylizované arabské kaligrafické písmo (**např. inv. č. A 21 091**).<sup>383</sup>

Důležitou součástí středoasijského oděvu byla pokrývka hlavy. Tradiční ženskou pokrývkou hlavy byly vyšívané šátky čtvercového tvaru (*rumol*), které se zavazovaly na mnoho způsobů (**inv. č. A 28 998**). Rozšířen byl také turban (*salla*), který obvykle nosily vdané ženy, ale běžně i muži. Způsob vázání turbanu se u různých skupin obyvatelstva lišil. Typickou součástí mužského oděvu byly čepice, které se především u nomádů vyráběly z plsti, kůže a kožešin. Pro Turkmeny byla typická vysoká beranice *telpek* z delší zvlněné ovčí vlny nejčastěji černé a hnědé barvy. Na jihu Turkmenistánu byl oblíbený *telpek* z bílé vlny, který se v současnosti nosí především při slavnostních příležitostech. Vyskytoval se zde také typ kavkazského *telpeku* z černého, hnědého nebo šedého perziánu (**inv. č. A 15 494**). Dýnko bylo obvykle z barevného sametu nebo sukna, rozdělené šňůrkou či stuhou na čtyři části.<sup>384</sup> Vysoké *telpeky* z ovčí vlny nosily také chórezmští Uzbeki. Jejich plochá forma se zde nazývala *čugurme* (**inv. č. A 15 492**). Stejnou čepici lze nalézt také u Karakalpaků (*šogurma*) a Turkmenů Jomutů (*čourma*).

Charakteristickou pokrývkou hlavy Střední Asie byla čapka, obecně nazývaná tubetějka.<sup>385</sup> Tento typ čapky je široce rozšířený také v Afghánistánu, Íránu, Turecku, Sin-ťiangy, u Tatarů, Baškirů a jiných. Čapky se podle typu rozdělují na mužské, ženské a dětské. Podle základní

<sup>383</sup> Исаева-Юнусова 1979: 30.

<sup>384</sup> Толстов 1963: 83.

<sup>385</sup> Z tatarského *tubetěj*, od *tube* – vrchol, vrcholek.



formy je lze vydělit na kruhové, kónické a čtyřhranné. Z počátku měly čapky kónickou formu a široký lem. V 19. století byla mužská čapka zčásti skryta pod turbanem. Pod zdobenou čapkou se navíc nosila lehká čepička *arakčín* z bavlněné tkaniny bez podšívky obvykle bílé barvy, která chránila před potem a znečištěním svrchní čapky. Zejména na počátku dvacátých let 20. století se forma čapky začaly měnit.<sup>386</sup>

Tubetějky nosili představitelé všech sociálních vrstev a sloužily jako sváteční i jako domácí pokrývky hlavy. Vrcholným obdobím v jejich výrobě byl konec 19. až polovina 20. století. Čapky, které se původně šily pro vlastní potřebu, se začaly vyrábět na prodej. Do 20. století byly jejich forma, barva i ornament specifické pro každou etnickou nebo lokální skupinu. Později se pod vlivem ekonomických, sociálních a kulturních změn začaly používat nové materiály i vzory.<sup>387</sup>

Čapky se vyráběly z bavlněných tkanin, které se zdobily výšivkou hedvábím, zlatými a stříbrnými nitěmi. Mužské čapky se mnohdy vyráběly také ze sametu tmavších odstínů, ženské pak z různobarevného hedvábí, sametu a brokátu. Ve výšivce se uplatňovalo velké množství tradičních stehů. V ornamentu převládaly především rostlinné motivy. Pro oblasti Samarkandu a Bajsunu, ale také pro Tádžikistán byly typické plasticky rýhované čapky zhotovené technikou *piltaduzi* (např. inv. č. A 943, A 18 381). Tato technika spočívala v rovnoběžném prošívání látky a vkládáním malých ruliček papíru nebo svazků nitek (*pilta*) do vzniklých průvlaků. Důležitou součástí čapky byla ozdobná stuha (*džijak, žijak, zech, šeroza*), která plnila funkci ochranného amuletu. Stuhy byly pletené, tkané nebo vyšíváné.

Velkou variabilitou se vyznačovaly zejména uzbecké tubetějky, které se ve dvacátých až třicátých letech 20. století staly nejpoužívanější pokrývkou hlavy a prakticky nahradily všechny ostatní typy čapek.<sup>388</sup> Podle formy, používaného materiálu, techniky a ornamentu lze v uzbeckých tubetějkách rozlišit několik lokálních stylů. Nejvíce rozšířeným typem čapky byla *čust duppi* (např. inv. č. A 28 782), původně vyráběná ve městě Čust ve Ferganské kotlině, která si získala oblibu v celém Uzbekistánu. Vyznačuje se čtverhrannou formou a jemnou bílou výšivkou motivu *bodom* (mandle) či *kalampir* (paprikový lusk) na černém podkladu. V současnosti se tyto elegantní čapky spolu s chalátem a opaskem darují váženým hostům. V poslední době nabyla *čust duppi* také rituální charakter, nosí se například při návštěvě mešity, nebo při pohřebních obřadech. Ve čtyřicátých letech 20. století se především v Samarkandu šily z černého atlasu, což přidávalo podkladu lesk a hloubku.<sup>389</sup> Taškentské

<sup>386</sup> Богословская; Левтеева 2006: 16.

<sup>387</sup> Ibidem: 16–17.

<sup>388</sup> Ibidem: 18.

<sup>389</sup> Ibidem: 86.

*duppi*<sup>390</sup> čustského typu se šily z černého, tmavozeleného nebo tmavomodrého sametu. V Namanganu byl ústřední motiv *bodom* velmi krátký a ostře zahnutý. Margilanské čapky se odlišovaly formou hlavního motivu, který zde byl úzký a dlouhý (*kalampir*).

Mezi ženskými čapkami Ferganské kotliny byly charakteristické *duppi* čtverhranné formy s výšivkou *iroki* v pestrých barvách. Kompozice sestávala ze čtyř stejných motivů *čamanda gul* (květy na paloučku) v podobě zelených keříků s jasně růžovými květy lemovanými černou konturou. Podklad býval celoplošně vyšitý bílou přízí. Rostlinné motivy měly obvykle geometrickou formu. Motiv *čamanda gul* byl hojně zobrazován také na taškentských tubetějkách (**inv. no. A 21 078, A 21 079**). Pro Taškent byly typické sametové čapky s korálkovou výšivkou. Hojně se uplatňovaly bílé korálky, které imitovaly perly.

Celoplošnou výšivkou stehem *iroki* se vyznačovaly především čapky z oblasti Šahrisabzu. V 19. století vzory tvořily květinové motivy něžných pastelových barev, ve kterých převládaly studené tóny. Ve 20. století, kdy se značně rozšířilo používání umělých barviv se v šahrisabzských tubetějkách začínaly uplatňovat barvy jasných odstínů. Nejčastěji se kombinovaly barvy zelená, červená, žlutá, tmavomodrá a černá barva (**např. inv. č. A 21 082, A 30 209**).

Bajsunské čapky zhotovené technikou *piltaduzi* se odlišovaly kruhovou formou a lehce kónickým dýnkem. Vzor se podřizoval technice zpracování a vytvářel tak geometrický dekor hranatých forem. V koloritu převládala kombinace červené, modré, žluté, bílé a černé barvy (**inv. č. A 30 208**).

V současnosti lze tubetějky běžně spatřit také v Turkmenistánu, kde tvoří součást školní uniformy a rozdělují se podle vzoru na dívčí a mužské. V turkmenských čapkách se stále uchovávají tradiční vzory a barevnost i tradiční techniky zpracování.

Součástí oděvu byla rovněž různorodá obuv – od sandálů, dřeváků po střevíce a vysoké boty. Muži nosily především vysoké holínky *etik* (**inv. č. 46 022**) na vysokém podpatku, které se obvykle vyráběly z ovčí kůže. Podpatky, které byly tvořeny z několika vrstev kůže, se mnohdy opatřovaly železnými podkůvkami *nal* (**inv. č. 129**). Zvláště rozšířenou obuví mužů i žen byly vyšší měkké boty *machsi* s měkkou podešví, na které se nazouvaly ještě kožené boty *kauš* (*kavuš*). V minulosti byla tato obuv záležitostí majetnějších lidí – především státních úředníků, obchodníků a duchovenstva.<sup>391</sup> *Machsi* (**inv. č. A 28 638 ab**) se vyráběly z jemné koží kůže, zadní část paty byla zdobena ornamentem ze zeleného šagrénu (*kemucht*). Zvláště

<sup>390</sup> V Uzbekistánu se tubetějky nazývaly obvykle výrazem *duppi*. Existují však i lokální rozdíly v terminologii, například v Samarkandu se tomuto typu čapky říkalo *kalpok* nebo *kalapok*. *Kalpak* byla původně vyšší plstěná pokrývka hlavy nomádského obyvatelstva. U Turkmenů se tubetějka nazývá *tachja*, u Kazachů *takyja* apod.

<sup>391</sup> Сухарева 1979: 166.

se cenily *amrikon machsi*<sup>392</sup> (**inv. č. A 21 102 ab**) z lakované kůže, které se začaly vyrábět ve 20. století. Přibližně od třicátých let minulého století, kdy výroba šagrénu postupně zanikala, se *machsi* přestaly dělat s ozdobnou patou.<sup>393</sup>

Střevíce *kauš* (**inv. č. 95**) v průběhu času měnily svou podobu. Kolem roku 1900 měly ještě vysoký podpatek, ale již ve dvacátých letech 20. století se vyráběly s nízkým širokým podpatkem. Na počátku 20. století začaly tradiční *kauš* nahrazovat boty takzvaného „asijského typu“ na nízké podešvi a se špičatým nártem, které vyráběly ruské továrny na vývoz do Střední Asie. Střevíce *kauš* se v tomto období ještě dochovaly ve svatebních a pohřebních rituálech.<sup>394</sup>

## 8. 2. 2. VÝŠIVKA

Do této skupiny byly zařazeny zejména interiérové vyšívané textilie typu *suzani*. Ve sbírce se nacházejí cenné ukázky pocházející z Uzbekistánu z období od druhé poloviny 19. do počátku 20. století. Mezi nejvýznamnější patří zejména nuratská *suzani* (**inv. č. A 11 435**) a modlitební podložka *džojnamaz* z Taškentu (**inv. č. 57 364**), které v roce 1899 muzeu daroval Julius Zeyer. Právě velmi vzácná *suzani* z Nuraty z konce 19. století, která je zcela typickým reprezentantem nuratského stylu výšivek, byla původně chybně určena jako výšivka afghánská. Podobný případ se vyskytl rovněž se svatebním prostěradlem (*ruidžo*) ze Samarkandu (**inv. č. A 18 407**), které bylo rovněž chybně určeno jako afghánská produkce. Bucharský styl *suzani* ve sbírce významně reprezentuje *ruidžo* z druhé poloviny 19. století (**inv. č. A 21 124**). Taškentská škola je zastoupena charakteristickými *paljaky* z období kolem roku 1900 (**inv. č. A 19 610 a A 21 107**). Poslední tři jmenované interiérové vyšívané textilie byly získány nákupem v osmdesátých a devadesátých letech 20. století.

### 8. 2. 2. 1. ZLATÁ VÝŠIVKA

Zlatá výšivka je ve sbírce zastoupena především bucharskými ženskými čapkami. Dvě pocházejí z období od konce 19. do počátku 20. století, dvě pak z padesátých let 20. století. Jedna čapka (**inv. č. 40 404**) pochází ze sběru E. Faita kolem roku 1900, která se do muzea dostala prostřednictvím jeho odkazu v roce 1950. Druhá čapka (**inv. č. A 19 611**) byla získána

---

<sup>392</sup> *Amrikon* – „americké“.

<sup>393</sup> Сухарева 1982: 66.

<sup>394</sup> Ibidem: 67.

koupí v roce 1988. Čapky z padesátých let 20. století pocházejí ze sbírek J. Bečky (**inv. č. A 21 080**) a P. Pouchy (**inv. č. A 28 789**).<sup>395</sup> Jedním z nejcenějších předmětů ze sbírky zlaté výšivky je pokrývka na koně *dauri* (**inv. č. A 19 613**), která byla podle muzejní dokumentace zakoupena ve dvacátých letech 20. století v Taškentu. Do muzea se pak dostala prostřednictvím koupě v roce 1988.<sup>396</sup>

### 8. 2. 3. KOBERCE

Ve sbírce koberců převažují předměty pocházející z období od konce 19. do počátku 20. století a byly získány koupí zejména v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. Značnou část sbírky reprezentuje především jomutská kobercová tvorba. Tato skupina mimo jiné obsahuje vázaný závěsný koberec na vchod do jurty *ensi* (**inv. č. A 1 302**), tašku do jurty *čuval* (**inv. č. A 27 185**), kompletní pás na jurtu *jolam* (**inv. č. 57 473**) a rozměrný tkaný koberec (**inv. č. 57 368**). Z tvorby dalších turkmenských kmenů stojí za zmínku vázaný koberec *chali* kmene Teke (**inv. č. 57 454**), vázaný *ensi* kmene Ersari, pravděpodobně ze severního Afghánistánu (**inv. č. 57 464**) a především přední strana sedlové tašky *churdžin* kmene Salor z oázy Pende (**inv. č. A 27 186**).

Kromě turkmenských koberců sbírka obsahuje ukázky tádžických tkaných koberců *palas* (**inv. č. A 21 100 a 21 101**) z padesátých let 20. století ze sbírky J. Bečky, dále plstěný kyrgyzský koberec *šyrdak* (**inv. č. A 25 175**) z druhé poloviny 20. století darovaný R. Kreisslem,<sup>397</sup> a také dva fragmenty kazašských pásů na jurtu *ak baskur* (**inv. č. 13 248 a 13 249**) z období kolem roku 1900 a zakoupené v roce 1934. Tyto dva předměty byly dohledány v sibiřské sbírce.

### 8. 2. 4. KERAMIKA

Nejstaršími předměty sbírky jsou drobné keramické nádoby z konce 19. století, které do muzea darovali především Fr. Hanek a E. Meergans. Větší část sbírky tvoří soubor získaný v sedmdesátých letech 20. století převodem z Ministerstva kultury ČR, reprezentující mnohé tradiční nádoby a hliněné píšťalky z uvedeného období, které vyrobili významní keramici

<sup>395</sup> Pavel Poucha (1905–1986) – významný český orientalista, především mongolista, tibetanista a indolog.

<sup>396</sup> Podrobněji ke sbírce zlaté výšivky ze sbírky Střední Asie z fondu Náprstkova muzea viz: Hejzlarová, T. Uzbek Gold Embroidery, in: *Annals of the Náprstek Museum*, no. 33, Prague: National Museum, 2012, pp. 85–100.

<sup>397</sup> Reiner Kreissl (1924–2005) daroval v roce 1996 Náprstkovu muzeu obsáhlou sbírku orientálních (především anatolských) koberců.

z oblastí Uzbekistánu a Tádžikistánu. V muzejní dokumentaci se dochovala jména jednotlivých autorů, mezi které patří například Mahmud Rachimov a Chakim Satimov z Gurumsaraje ve Ferganské kotlině, Chamro Rachimova z Uby u Buchary, Rajimberdy Matčanov z Chanky u Chívy, Gafor Chalilov z Bafoi u Ura-Tübe, Bobodžon Mavljanov a Usmon Meliev z Kanibadamu. Keramické výrobky těchto autorů jsou prezentovány v literatuře, zejména pak v publikaci Дервиз, Г. Г. – Жадова, Л. А. – Жданко, Т. А. *Современная керамика народных мастеров Средней Азии*. Москва, 1974. Soubor obsahuje ukázky modrobílé glazované keramiky, především talíře *lagan* (např. inv. č. A 13 027), mísy *badija* (např. inv. č. A 13 021), misky *kosa* (např. inv. č. A 13 012), nádoby *čorguš* (např. inv. č. A 13 013 ab) a *koškulok* (inv. č. A 13 018) a také typické zoomorfnní píšťalky *chuštak* (např. inv. č. A 13 006). Součástí keramické sbírky jsou také mističky na čaj (*piala*) většinou tovární produkce ze šedesátých let 20. století a soubor drobné keramiky (převážně figurek) z 90. let 20. století, který byl do muzea darován v roce 2009.

V roce 1962 byl z Historického oddělení Náprstkova muzea převeden soubor převážně keramických střepů pocházejících z Uzbekistánu (Samarkand–Kala-e Afrasiab, Bibi Chanum) a z Turkmenistánu (Merv).

### 8. 2. 5. ŠPERK

Ve sbírce šperku převládají předměty pocházející z období od konce 19. do počátku 20. století. Významně do ní přispěl především E. Fait, a to především čelenkou *tilla bargak* (inv. č. 40 410) a přívěskem *mochi tillo* (inv. č. 40 408) reprezentující samarkandskou šperkařskou tvorbu. Ze stejné oblasti pochází také filigránové náušnice *chalka* (inv. č. 21 229 a 21 230) a drobné náušnice typu *kozik isirga* (inv. č. 43 816 ab) od Václava Kračmera, jež je do muzea daroval v roce 1891 a 1902. Taškentský styl prezentuje soubor náušnic a přívěsku *gadžak* (inv. č. 28 934/1–3) od E. Merganse, darovaný v roce 1883. Bucharské šperkařské techniky (např. technika *taknišin*) z uvedeného období reprezentují především opaskové spony a ozdoby (např. inv. č. A 15 430 a A 19 589). Zastoupeny jsou rovněž bucharské náušnice *chalka* (inv. č. A 15 424). Tyto předměty byly získány koupí v osmdesátých letech 20. století. Významný je rovněž malý soubor taškentských a bucharských amuletních schránek<sup>398</sup> (*tumar*,

---

<sup>398</sup> Podrobněji k amuletním schránkách ze sbírky Střední Asie z fondu Náprstkova muzea viz: Hejzlarová, T. Středoasijské amuletní schránky a jejich zastoupení ve sbírce Náprstkova muzea, in: *Studia Ethnologica Pragensia* 1, Praha: FF UK, 2011, s. 109–118.



*bozuband*) datovaných do počátku 20. století, které byly zakoupeny v roce 1987 (**inv. č. A 18 434, A 18 439, A 18 440**).

Součástí sbírky je také cenný soubor turkmenských šperků, který obsahuje předměty z období od konce 19. do počátku 20. století a z období první poloviny 20. století. Zastoupena je šperkařská tvorba kmenů Teke a Jomut. Mezi datačně starší předměty patří typické široké náramky *bilezik*, v jednom případě kmene Teke (**inv. č. A 15 318**) a ve dvou případech kmene Jomut (**inv. č. 57 357 a A 25 273**) a rovněž jomutský nákrčník *bukau* (**inv. č. A 25 272**). Mezi předměty datované do první poloviny 20. století patří náhrudní šperk *dagdan* (**inv. č. A 21 181**) a spona oděvu *čanga* (**inv. č. 46 521**), které prezentují šperkařskou tvorbu kmene Teke. Převážná část turkmenských šperků byla získána nákupy v rozmezí od sedmdesátých let 20. století do současnosti, v jednom případě se jedná o odkaz turkoložky dr. Heleny Turkové.

### 8. 2. 6. KOVOVÉ NÁDOBY

Sbírka kovových nádob z větší části obsahuje produkci z druhé poloviny 19. století. Zakoupeny jsou především konvice *čoidiš* a *obdasta* z uzbeckého města Kokandu, dále ze Samarkandu a Buchary. Větší část předmětů byla získána nákupy nebo převody probíhající od čtyřicátých let 20. století. V tomto souboru se nalézá také konvice *čoidiš* z Buchary od Julia Zeyera (**inv. č. 4 569**), která se do muzea dostala prostřednictvím jeho odkazu v roce 1930 a vodní dýmka *čilim* (**inv. č. A 12 974**) z Kokandu darovaná v roce 1887 M. Škorpilem.

Výroba kovových, bohatě zdobených nádob byla doménou především městské kultury. Hlavní oblastí produkce těchto předmětů byl Uzbekistán, kde kovotepectví a kovolitectví dosáhly velmi vysoké úrovně. Zejména v 19. století zde existovalo několik lokálních škol, které se od sebe odlišovaly formami nádob a dekorem.<sup>399</sup> Rozdíly byly patrné především v hloubce dekoru a ve způsobu zpracování pozadí, které mohlo být hladké, rýhované nebo puncované. Na přelomu 19. a 20. století se z důvodu nárůstu dovozu továrních výrobků z Ruska změnil vkus zdejších spotřebitelů a klesla tradiční výroba kovových nádob. Kovotepci začaly vyrábět nové typy, které napodobovaly dovážené zboží, například samovary, konvičky na čaj, vázy, oválné a čtvercové podnosy. Pozadí nádob se také začalo zdobit barevnými laky. Ale i na těchto předmětech se uplatňovaly tradiční ornamenty a u některých výrobků i tradiční forma.<sup>400</sup>

<sup>399</sup> Абдуллаев; Фахретдинова 1986: 29.

<sup>400</sup> Садыкова; Левтеева; Султанова 1986: 30–31.

Kovotepci v minulosti pracovali s různými druhy kovů a slitin, jako bylo zlato, stříbro, měď, bronz a mosaz. V období od druhé poloviny 19. století do počátku 20. století patřila mezi hlavní materiál zejména měď (*kizil mis*) a mosaz (*birinži*).<sup>401</sup> Ve městech se na výrobě kovových nádob mohlo podílet několik mistrů různých specializací. Uzbečtí kovotepci (*misgar*), kromě formování a dekorování, také nádoby cínovaly, kovolitci (*richtagar*) odlévali jednotlivé části nádob, jako byly rukojeti, kupolky na víčkách (*kubba*) či ozdobné konce hubic u konvic (*sanula*). Dílna kovotepce byla vybavena malým ohništěm, kovadlinou a souborem nástrojů nutných k formování a dekorování kovu (kladívka, rydla, kleště, nůžky aj.). Ploché předměty se lepily na pryskyřičnou podložku, která odrážela a změkčovala úderu kladívkem. Duté předměty se ze stejného důvodu plnily pískem nebo kusy tkanin.

Technologické postupy při dekorování povrchu byly na všech místech přibližně stejné. Jednalo se převážně o tepání a rytí v hlubokém (*kandakori*) i nízkém (*čizma*) reliéfu a prolamování (*šabaka*), které zdobilo převážně víčka, rukojeti a podstavce nádob. Kompozice se odvíjela od tvaru nádoby, většinou sestávala z horizontálních nebo vertikálních pásů, centrálních kruhů či medailonů. V ornamentu převládali elegantní rostlinné a geometrické motivy, uplatňovaly se také motivy zoomorfni a astrální. V rostlinných vzorech převažovaly rozmanité varianty motivu *islimi*, kterým se vyplňovaly rozličné medailony, rozetky i bordurové pásy. Zvířata byla znázorňována nejčastěji způsobem *pars pro toto*. Mezi nejběžnější zoomorfni motivy tak patřily *kučkorok* (beraní rohy), *čašmi bulbul* (oko slavíka), *pušti balik* (rybí šupina) *ilon izi* (hadí stopa) a podobně. Realistická zobrazení zvířat vypracovaná technikou lití se uplatňovala hlavně na rukojetích a víčkách nádob. Především ve dvacátých až čtyřicátých letech 20. století se v ornamentu objevují také sovětské symboly, jako například pěticípá hvězda či srp s kladivem.<sup>402</sup>

Mezi rozšířené druhy nádob patří zejména konvice na vodu a čaj (*oftoba*, *obdasta*, *čoidiš*), džbány (*kumgan*), kotlíky a vědra (*satil*), nádoby na peníze (*galadon*), umyvadla (*dastšuj*, *selobča*), podnosy (*lajli*, *lagan*), šperkovnice (*kutiča*, *sandikča*), kosmetické flakony (*surmadon*), vodní dýmky (*čilim*), penály (*kalamdon*), rituální vykuřovadla (*isirikdon*) či žebrácké misky (*kaškul*). Kovové nádoby neměly pouze užitkový či rituální význam, ale oceňovaly se také jejich dekorativní kvality. Zejména u majetných vrstev obyvatelstva sloužily jako součást výzdoby interiéru, čímž poukazovaly na bohatství a sociální postavení majitele.

---

<sup>401</sup> Ibidem: 29.

<sup>402</sup> Абдуллаев, Фахретдинова 1986: 29.

Mezi nejvýznamnější centra kovotepeckého umění patřila uzbecká města Buchara, Chíva, Kokand, Samarkand, Karši, Šahrisabz a Taškent. Zvláště proslulá byla Buchara, kam se sjížděli kovotepci z celé Střední Asie, aby se zde tomuto řemeslu vyučili.<sup>403</sup> Kromě uzbeckých mistrů v Buchaře pracovali především tádžičtí a íránští kovotepci.<sup>404</sup> Bucharské kovotepectví, na rozdíl od ostatních lokálních stylů, zaznamenalo nejmenší změny a uchovalo si mnohé starobylé formy i tradiční vzory (**inv. č. 4 569 a 57 417**). Nádoby se vyznačují prostými formami, bohatý rostlinný ornament je výrazně plastický, často se v něm uplatňují také kaligrafické nápisy. Charakteristickým prvkem bucharského ornamentu jsou rovněž široké bordurové pásy (*kundal*). Pozadí je dekorované nejčastěji technikou rýhování, puncování se zde používalo velmi zřídka. Ke změnám v bucharské kovotepecké tvorbě došlo především na počátku 20. století, kdy se vlivem levných továrních výrobků dovážených z Ruska začaly vyrábět stříbrné cukřenky či čajové konvičky. Také ve vzorech se začaly objevovat nové motivy, převážně architektura a zvířecí i lidské figury.<sup>405</sup>

Mezi lokálními styly se výrazně odlišovala především chórezmská kovotepecká škola. Rozdíly jsou patrné ve formách nádob, v technologii zpracování i v místní terminologii.<sup>406</sup> Pouze v Chívě se také vyráběly kruhové a ploché kovové tabatěrky *nosšiša*. Ornament se vyznačoval zpracováním v hlubokém reliéfu *kandakori*. Rytí v nízkém reliéfu *čizma* se používalo velmi zřídka. Pozadí zůstávalo většinou hladké, nebo se zdobilo rýhováním paralelními liniemi. Střídmě se zdobilo také černým nebo červeným lakem. Velmi zřídka se uplatňovala výzdoba technikou puncování.

V ornamentu chívských nádob převládají motivy rostlinného charakteru. Velmi oblíbený byl vzor *ajlama islimi* v podobě spirálových výhonků s pěti až šestilistými květy, které se zobrazovaly z ánfasu i z profilu. Hojně se zobrazovaly také medailony *turunž* a různé složité mřížky. V Chívě patřil k oblíbeným rostlinným motivům zejména cypřiš (*savr*). Na konci 19. století, ale hlavně na počátku 20. století se v chívském ornamentu objevilo mnoho nových prvků, které byly blízké motivice Buchary. Tato podobnost byla zapříčiněna tím, že se mnoho kovotepců z Chívy učilo řemeslu právě v tomto městě. V Chívském chanátu zvláštní místo zaujímali také kreslíři vzorů *nakkaši*, kteří vytvářeli vzory pro mistry zabývající se

---

<sup>403</sup> Ibidem: 30, 31.

<sup>404</sup> Тохтабаева, Ш. Художественный металл в бытовой среде казахов. *San'at* [online]. 2004, no. 1 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-04/history\\_art3.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-04/history_art3.shtml)>.

<sup>405</sup> Абдуллаев; Фахретдинова 1986: 29.

<sup>406</sup> Například kovové umyvadlo se zde nazývalo *selobča*, na rozdíl od termínu *dastšuj*, který se používal v ostatních částech Uzbekistánu.

dekorováním kovu, ale též mramoru, alabastru a dřeva. Z tohoto důvodu se zde na počátku 20. století používaly stejné vzory pro všechny uvedené druhy materiálu.<sup>407</sup>

Ve výzdobě kokandských nádob se vzhledem k výrazné jemnosti vzorů uplatňovalo především rytí v nízkém reliéfu *čizma*. Pozadí se dekorovalo převážně rýhováním a puncováním. V bohatých rostlinných vzorech převažovaly květinové motivy s velmi drobnými detaily. Formou se odlišovaly zejména konvice *čoidiš*, které zde měly široké hubice a vysoké podstavce (**např. inv. č. 46 444, 46 445**). Na konci 19. století se ve zdejším ornamentu začínaly uplatňovat nové motivy. Na podnosech lze spatřit vyobrazení paláce kokandského chána Chudojara (vládl 1845–1858, 1865–1875), fantastické bytosti i lidské figury. Součástí výzdoby kokandských nádob tvořily také drahé kameny, zejména tyrkys, granát a korál.<sup>408</sup>

Samarkandská škola se od ostatních odlišuje především formami nádob, ale i ornamentem (**inv. no. A 9 918, A 11 375**). Charakteristická je zejména forma nádob na vodu (*oftoba*), které mají široké tělo se zploštělými boky. Originální jsou také zdejší tvary nádob na čaj (*čoidiš*), na mléko (*dulča*) a konví na nabírání vody (*sarchumi*).

V Samarkandu se na rozdíl od jiných měst ve výzdobě pozadí hojně uplatňovala technika puncování (*čekma*) ještě na počátku 20. století.<sup>409</sup> Rozšířené bylo také rýhování pozadí paralelními liniemi (*kesma*). Rukojeti nádob se zdobily prolamováním *šabaka*, což se rovněž velmi zřídka vyskytovalo u výrobků z jiných oblastí Uzbekistánu. Rostlinný ornament byl mohutnější, častým motivem byl zejména čtyřlístý květ (*čorbarg*). Zoomorfní motivy (draci, ptáci, hadi, ryby aj.) zpracované technikou lití, které zdobily rukojeti a krky nádob, lze na předmětech spatřit do poloviny 19. století. Od tohoto období byly rukojeti samarkandských nádob již kované.<sup>410</sup>

Kovové nádoby z Karši a Šahrisabzu jsou si stylově velmi blízké. Podobají se formou, dekorem i technologií zpracování a odlišují se od nádob ostatních oblastí Uzbekistánu. Právě z Karši byl v 18. století bucharskými kovotepci přejet způsob zdobení pozadí barevnými laky.<sup>411</sup> V případě forem je charakteristické zejména široké tělo a vysoký krk nádob *oftoba*. Tato forma v polovině 19. století nahradila tradiční bucharskou formu této nádoby, ale již na

---

<sup>407</sup> Ibidem: 31.

<sup>408</sup> Садыкова; Левтеева; Султанова 1986: 32.

<sup>409</sup> Абдуллаев; Фахретдинова 1986: 32.

<sup>410</sup> Абдуллаев, Т. А. Художественные металлические изделия Самарканда [online]. In *Китаб Хона*, c2011 [cit. 2011-05-20]. Dostupný na WWW: <[http://www.kitabhona.org.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=91:abdulaev&catid=49:bytremeslo&Itemid=78](http://www.kitabhona.org.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=91:abdulaev&catid=49:bytremeslo&Itemid=78)>.

<sup>411</sup> Абдуллаев; Фахретдинова 1986: 30.

počátku 20. století se prosadila forma typická pro Chívu.<sup>412</sup> Karšinské a šahrisabzské nádoby se vyznačují především vkládanými kovovými destičkami a medailony dekorovanými raženými vzory, tyrkysem a barevným sklem. Zvláště zdobené byly rukojeti a horní části těla nádob.

V Taškentu nedosahovalo toto umění v 19. století tak vysoké úrovně jako v ostatních městech. Mezi výrobky z kovu převažovaly hospodářské předměty velkých rozměrů. V polovině 19. století se do Taškentu stěhovali řemeslníci z jiných měst. Místní kovové nádoby se tak nejvíce podobají samarkandským a kokandským výrobkům. Prvky vzoru jsou však mohutnější, jednodušší a postrádají jemné detaily. V motivech převažují různé formy medailonů – šestiúhelníky, půlkruhy a podobně. Hojně se zobrazovaly také motivy *alpigič* (vějíř), *zuluk* (pijavice), *doira* (tamburína). Ornament byl vypracován v hlubokém reliéfu *kandakori*, pozadí bylo nejčastěji hladké nebo rýhované. Na počátku 20. století již převažuje rytí v nízkém reliéfu *čizma*. Velké změny v taškentské ornamentice přinesla třicátá a čtyřicátá léta 20. století. Výrobky studentů Taškentské umělecké školy se v této době vymykají tradičnímu stylu, který je nahrazován vzory podle návrhů profesionálních umělců.<sup>413</sup>

V současné době se v jednotlivých regionech Uzbekistánu tomuto umění věnuje mnoho mistrů, kteří čerpají inspiraci v minulých slavných dobách. V současných dílech je tak možné spatřit tradiční formy a vzory, které byly typické pro konkrétní oblasti zejména v 19. století. Hlavním materiálem pro výrobu kovových nádob je dnes především mosaz a bronz, méně se oproti minulosti uplatňuje měď.

## 8. 2. 7. HUDEBNÍ NÁSTROJE

Ve sbírce hudebních nástrojů jsou zastoupeny membranofony, chordofony a aerofony převážně z uzbeckého města Taškentu. Jedná se o bubínky *nagora*, tamburíny *doira*, strunné nástroje *tanbur* a *dutar* a flétny *koš naj*. Výjimku tvoří pouze jeden kazašský strunný nástroj *dombra*. Část taškentských hudebních nástrojů byla získána převodem z Hudebního oddělení Národního muzea v roce 1970, část byla převedena ze Zemského depozitu v roce 1921, ale jednalo se o dary J. Seiferta z roku 1892 a Fr. Krátkého z roku 1874.

Hudba tvořila velmi důležitou součást kultury usedlého i kočovného obyvatelstva Střední Asie. Hudební nástroje této oblasti se prezentují mnohými druhy strunných, dechových a

---

<sup>412</sup> Ibidem: 33.

<sup>413</sup> Ibidem.



bicích nástrojů. Některé z nich se uplatňovaly pouze či především v městské nebo nomádské kultuře, jiné našly uplatnění u obou skupin obyvatelstva.

Ve středoasijských městech konce 19. a počátku 20. století existovaly dva základní typy hudebních souborů.<sup>414</sup> První se skládal pouze z dechových a bicích nástrojů (*karnaj, surnaj, nagora, doira*), druhý převážně ze strunných, které doplňovala tamburína (*doira*) a také několik dechových nástrojů. Odlišná byla i sféra jejich působení. Hudební soubor dechových a bicích nástrojů vystupoval na otevřených prostranstvích panovnických dvorů, účastnil se národních slavností a vojenských ceremoniálů. Druhý hudební soubor měl spíše komorní charakter a koncertní repertoár. Instrumentální hudba sestávající z dechových a bicích nástrojů doprovázela také představení loutkových divadel a vystoupení akrobatů či kouzelníků. Hudebníci hrající na tuto skupinu nástrojů tvořili korporaci, která měla, podobně jako řemeslné cechy, svá psaná pravidla (*risola*).

Instrumentální hudba hrála významnou úlohu především na oslavách Nového roku (*Nauruz*), které se konaly v den jarní rovnodennosti. Každé město mělo svůj orchestr a ve velkých městech jich mohlo být i několik. Práce muzikanta však měla pouze sezónní charakter. Z tohoto důvodu se každý člen hudebního souboru zabýval ještě druhou profesí, nejčastěji provozováním určitého druhu řemesla.

Hudební nástroje se vyráběly nejčastěji ze dřeva moruše, meruňky a ořechu. Na zhotovení kovových hudebních nástrojů se používala především mosaz, měď a bronz. Dřevěné hudební nástroje se zpravidla zdobily řezbou a intarzií a na výrobu strun se v minulosti používalo například hedvábí, koňské žíně, ale také ovčí či kozi střívka.<sup>415</sup>

Tradičním strunným hudebním nástrojem především Uzbeků a Tádžiků byl *dutar*, dvoustrunný drnkací nástroj s velkým dřevěným korpusem hruškovitého tvaru, dlouhým krkem s třinácti až čtrnácti pražci (**inv. č. A 7 612**). Rezonanční deska byla dřevěná s malými rezonančními otvory. Struny se vyráběly z hedvábí a byly laděné v kvartě nebo v kvintě. Nástroj se používal především jako doprovod ke zpěvu. Rozšířený byl také strunný hudební nástroj *tanbur*, s malým rezonátorem hruškovitého tvaru vyrobeného z jednoho kusu dřeva, s velmi dlouhým štíhlým krkem, který byl ostruněn třemi strunami (**inv. č. A 7 611**). Prostřední struna byla melodická, zbylé dvě byly doprovodné. Na *tanburu* se hrálo plektrem připevněným na ukazováčku, nebo smyčcem. *Tanbur* byl nástrojem hlavně profesionálních hudebníků. Zajímavým smyčcovým nástrojem, používaným zejména mezi Turkmény a Uzbeky, byl *gydžak*. Jeho korpus, vyrobený ze dřeva nebo tykve, měl nejčastěji kulatý tvar a

---

<sup>414</sup> Вызго 1980: 155.

<sup>415</sup> Толстов 1963: 468–469.

byl potažen koženou membránou. Krk byl kulatý a ostruněný dvěma až čtyřmi strunami z hedvábí laděnými v kvartě. Krátký dřevěný smyčec býval potažen koňskými žíněmi.

V městských orchestrech hrály důležitou úlohu především dechové nástroje, jako byl *karnaj* a *surnaj*. *Karnaj* patřící k žesťovým nástrojům, připomíná rovnou trumpetu dlouhou přibližně dva metry. Podle tembru a rozsahu je blízký trombonu. V současnosti se hrou na *karnaje* doprovází národní slavnosti a svatby. Jazyčkový dechový nástroj *surnaj* je tvarově podobný *karnaji*, je však menší (přibližně 50 cm) a má sedm hmatových otvorů. Vyráběl se obvykle z jednoho kusu meruňkového nebo morušového dřeva. Mezi dechové nástroje patří také malé flétny *koš naj* vyrobené z rákosu (**inv. č. A 7 640 ab**). Tento nástroj je tvořen dvěma stejně dlouhými flétnami, které jsou mezi sebou svázané šňůrkou. Na každé flétně je sedm hmatových otvorů. Tónový rozsah dosahuje půl oktávy. Obě flétny jsou laděné unisono. *Koš naj* se používaly jako sólový i jako orchestrový nástroj.

Mezi nejrozšířenější bicí nástroje patřila *doira* a *nagora*. *Doira* představuje spíše tamburínu. Skládá se z úzké dřevěné obruče, z jejíž jedné strany je natažená membrána z kůže, z vnitřní strany jsou po celém obvodu připevněné kovové kroužky, které při úderu vydávají chřestivý zvuk (**např. inv. č. 21 161**). *Doira* byla doprovodným nástrojem při zpěvu. Obvykle se používala při loutkovém divadle a tanečních vystoupení, jak na dvorech chánů, tak v domácím, rodinném prostředí. *Nagora* měla obvykle korpus z pálené hlíny a koženou membránu, která se vypínala pomocí překřížených kožených řemínků (**např. inv. č. 13 064**). *Nagora* mohla sestávat ze dvou bubnů rozličných rozměrů. Větší buben měl hluboký zvuk, menší (*rez nagora*) pak vyšší zvuk. Zvuku se docílilo většinou údery paliček. Párová *nagora* (*koš nagora*) tvořila součást hudebních ansáblů. Samostatná *nagora* velkých rozměrů s výrazným zvukem (*dol nagora*) byla především signálním bubnem, který svým zvukem informoval o odjezdu nebo příjezdu chána nebo emíra. Rozšířené byly také tympány s měděným nebo bronzovým kotlem s koženou membránou, na kterou se tlouklo rukama nebo bičem. Kovový korpus se mnohdy zdobil rytými ornamenty. Tympány se připevňovaly k sedlu před jezdce a používaly se jako signální nástroj při vojenských tažení nebo při lovu. Uzbeki takové tympány nazývaly *čindaul*, Kazaši *daulpaz* a Kyrgyzové *daulbas*.

Kočovníci vynikali především ve hře na strunné hudební nástroje a zpěvem rozsáhlých eposů. Profesionální pěvci tohoto žánru se mezi sebou utkávali na soutěžích, kde se posuzovala dovednost improvizace, provedení písně a hra na hudební nástroj. Sláva vítěze se pak roznesla po celé stepi. Strunné hudební nástroje používali také šamani při svých rituálech.<sup>416</sup> Mezi nomády hrály svou úlohu také nástroje dechové, nejčastěji flétnového typu, a v menší míře

---

<sup>416</sup> Ibidem: 469.

nástroje bicí. Na flétny hráli obvykle za tmy pastýři a vyzývali tak stáda k návratu. Při hře se údajně také zvířata zklidnila a podřimovala.<sup>417</sup>

U Kyrgyzů jsou nejznámějšími strunnými nástroji drnkací *komuz* a smyčcový *kyjak*. Tělo *komuzu* se vyrábělo z jednoho kusu dřeva. Korpus byl překryt dřevěnou deskou s rezonančními otvory, krk byl krátký a zakulacený, nástroj byl ostruněn třemi strunami. Ty byly laděny ve kvarto-kvintovém poměru, přičemž střední struna se ladila výše než zbylé dvě. Pro kazašské hudebníky byl nejvíce typický strunný drnkací nástroj *dombra*, která měla nejčastěji oválný nebo trojúhelníkový korpus, tenký dlouhý krk a dvě struny laděné v kvartě nebo v kvintě (**inv. č. 57 402**). Smyčcový nástroj Kazachů *kobyz* je téměř shodný s kyrgyzským *kyjakem*. Měl dřevěný korpus lžícovitého tvaru, část korpusu bývala pokryta membránou z velbloudí kůže, ostruněn byl dvěma strunami z koňských žíní. Smyčcem ve tvaru luku se hrálo na obou strunách zároveň, melodie se tvořila flažoletovou technikou. Horní struna bývala melodická a spodní bordunová. Tento nástroj je považován za velmi starobylý, vzniklý mezi kočovnými pastevcí. Je rozšířen na obrovském území severovýchodní Asie (Kyrgyzstán, Kazachstán, Tuva, Altaj, Chakasko). Mezi 15. – 17. stoletím pronikl *kobyz* také do městské kultury Střední Asie.<sup>418</sup>

Velmi starobylým hudebním nástrojem je brumle (kyrg. *temir komuz*) v podobě kovové podkůvky s prodlouženými konci, mezi nimiž je ocelový jazýček se zahnutým koncem. Hra spočívá v přiložení konců podkůvky na zuby a rozvibrování ocelového jazýčku pomocí prstu. Změny zvuku se docílí pohybem úst a jazyka. Kovovému nástroji předcházela nástroj kostěný, vyráběný z velbloudího žebra, který se v některých stepních oblastech dochoval dodnes.<sup>419</sup> Kočovníci pro tento nástroj vytvářeli dřevěná pouzdra zdobené řezbou. Brumle je rozšířena v celé oblasti Střední Asie a hrají na ní ženy i děti.

### 8. 2. 8. PŘEDMĚTY DENNÍ POTŘEBY

Sbírka obsahuje také řadu drobností, které byly nedílnou součástí každodenního života obyvatel Střední Asie. Patří mezi ně tabatěrky, dýmky, vyšívané povlaky na polštáře, kapesníky, hřebínky, zrcátka, peněženky, podkůvky k botám, ale také nástroje jako vřetenka, nože a biče. Nejstarší předměty této skupiny tvoří dary E. Meerganse, Fr. Hanka a E. Faita. Z padesátých a šedesátých let 20. století pochází soubor tabatěrek noskovok získaný od J.

---

<sup>417</sup> Айтмамбетов 1967: 139.

<sup>418</sup> Вызго 1980: 142–143.

<sup>419</sup> Ibidem: 152.

Bečky. Zastoupeny jsou také předměty z let devadesátých. V této sbírce se vyskytují předměty ze všech pěti středoasijských zemí.

Pro oblast Střední Asie byly typické tabatěrky z tykviček (*noskovok, nosdon, naskadu*), které se obvykle nosily připevněné k opasku (**např. inv. č. 40 411, A 2 894, A 21 126**). Mladí muži používali tabatěrky s různými dekory, naopak staří muži dávali přednost tabatěrkám jednobarevným. Dekor byl nejčastěji tvořen rostlinnými a geometrickými motivy. Tabatěrky se vyráběly z odrůdy malých tykví, které měly obvykle hruškovitý tvar. K posílení požadovaného tvaru se rostoucí plody také cíleně uzavíraly do dřevěných forem, nebo se různě převazovaly. Ve zdobení tabatěrek se uplatňovalo několik tradičních způsobů. Mezi rozšířenou techniku patřilo dekorování povrchu za použití těsta z mouky a klihu (*chamiri*). Z této hmoty se vytvořili tenké nudličky a nalepily se do požadovaného vzoru na povrch tykve. Po zaschnutí těsta se tykev vařila v roztoku z harmaly<sup>420</sup> a později v barevné lázni. Dekor po odstranění těsta zůstal o několik odstínů světlejší než pozadí. Mezi složitější techniky patřilo rytí, které se provádělo ostrým šídlem (*bigiz*). Do vytvořených rýh se vtíraly směsi z rozdrcených broskvových pecek nebo z cínového prášku. Při použití cínu se obvykle takové tabatěrky barvily na velmi tmavý odstín, aby vynikl stříbrný ornament. Tabatěrky zdobené tímto způsobem se patrně vyráběly hlavně ve vesnici Radžab Amin nedaleko Samarkandu, která byla osídlená především Tádžiky.<sup>421</sup>

Velmi drahé byly tabatěrky zasazené do stříbrných objímek zdobených drahými kameny. Vzhledem k vysoké ceně takových výrobků se často stříbro nahrazovalo obyčejným kovem a drahé kameny imitovalo levné sklo. Tímto způsobem se dekorovaly tabatěrky zejména ve Ferganské kotlině. V Buchaře z dekoračních technik převládalo rytí, stejně jako v Samarkandu, kde se hojně uplatňovalo i barvení. V Taškentu nebyla výroba tabatěrek z tykve příliš rozšířená a z tohoto důvodu se zde jejich povrch většinou nijak nezdobil.

Výroba tabatěrek původně nebyla samostatným řemeslem. Většinou se jejich produkcí zabývali například klenotníci nebo kovotepci. Na konci 19. století však došlo ke změně a výroba i dekorace tabatěrek byla záležitostí mistrů (*kadukor*), kteří se specializovali pouze na tento obor. Nejvýznamnějším centrem produkce byl Samarkand.<sup>422</sup>

Mezi umělecké zpracování kovu patřila rovněž výroba nožů, kterým se také připisovaly magické schopnosti a sloužily jako ochrana proti zlým silám (**inv. č. 4 339**). Jejich nedílnou součástí byly mosazné nebo kožené pochvy, které se zdobily kovovými destičkami, výšivkou,

---

<sup>420</sup> *Peganum harmala*.

<sup>421</sup> Сухарева 1953: 132.

<sup>422</sup> Ibidem:124.

aplikací i malovaným dekorem. Výrobou nožů se proslavil především Uzbekistán. V období na konci 19. – počátku 20. století byla výroba nožů samostatným řemeslem.<sup>423</sup> Nože (*pičok*) se zde lokálně odlišovaly podle tvaru čepele (*tyg*), která mohla být úzká nebo naopak široká, rovná nebo zahnutá. Čepele se vyráběly z ušlechtilé oceli nebo ze železa. Rozdíly byly patrné také ve zpracování rukojetí (*dasta*), které bývaly dřevěné, kostěné, kovové, zdobené malbou či inkrustací perletí a drahými kameny. Významnými centry s dlouhou nožířskou tradicí byla především města Čust ve Ferganské kotlině a Chíva v Chórezmu.<sup>424</sup>

---

<sup>423</sup> Садыкова; Левтеева; Султанова 1986: 27.

<sup>424</sup> Морозова 1979: 43.

### 8. 3. INVENTÁŘ SBÍRKY

#### TKANINY

#### WOVEN FABRICS

7 Fragment tkaniny. Uzbekistán, Margilan. Konec 19. století. Vlna, plátňová vazba, d. 55,5 cm, š. 25,5 cm.

Fragment of woven fabric. Uzbekistan, Margilan. Late 19<sup>th</sup> century. Wool, plain weave, l. 55.5 cm, w. 25.5 cm.

A 15 471 Pokrývka. Uzbekistán. Polovina 20. století. Hedvábný ikat, rypsová vazba, 464 x 280 cm.

Bed-spread. Uzbekistan. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Silk ikat, twill weave, 464 x 280 cm.

A 18 425 Pokrývka. Uzbekistán. Konec 19. – počátek 20. století. Hedvábný ikat, rypsová vazba, 195 x 182 cm.

Bed-spread. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silk ikat, twill weave, 195 x 182 cm.

A 21 095 Ikatová tkanina. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Hedvábí, atlasová vazba, 142 x 51,5 cm.

Ikat fabric. Tajikistan. 1950s. Silk, atlas weave, 142 x 51.5 cm.

A 21 096 Ikatová tkanina. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Hedvábí, atlasová vazba, 138 x 49 cm.

Ikat fabric. Tajikistan. 1950s. Silk, atlas weave, 138 x 49 cm.

A 21 097 Ikatová tkanina. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Hedvábí, atlasová vazba, 166 x 50 cm.

Ikat fabric. Tajikistan. 1950s. Silk, atlas weave, 166 x 50 cm.

A 21 098 Ikatová tkanina. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Hedvábí, atlasová vazba, 497 x 87 cm.

Ikat fabric. Tajikistan. 1950s. Silk, twill weave, 497 x 87 cm.

A 21 099 Ikatová tkanina. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Žoržet, plátňová vazba, 196 x 99,5 cm

Ikat fabric. Tajikistan. 1950s. Georgette, plain weave, 196 x 95.5 cm.

A 27 131 Závěs na stěnu. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. – počátek 20. století. Hedvábná ikatová tkanina *šochi*, plátňová vazba, vzor *dumi sher*, 202 x 118 cm.

Wall hanging. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. *Shokhi* silk ikat, plain weave, *dumi sher* pattern, 202 x 118 cm.

#### Oděv a oděvní součásti

#### Clothing and accessories

89 ab Ženské střevíce. Uzbekistán. Konec 19. století, Kůže, výšivka, d. 23,5 cm

Women's shoes. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Leather, embroidery, l. 23.5 cm.



95 ab Střevíce *kauš*. Uzbekistán. Konec 19. století. Kůže, d. 25 cm.  
*Kaush shoes*. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Leather, l. 25 cm.

108 Dětská vesta *nimča*. Uzbekistán. Konec 19. století. Samet, bavlněná podšívka, d. 54,5 cm, š. 28 cm.  
*Nimcha children's vest*. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Velvet, cotton lining, l. 54.5 cm, w. 28 cm.

142 Váček na peníze *kapča*. Uzbekistán, Taškent. Konec 19. století. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *basma*, v. 11 cm, š. 16 cm.  
*Kapcha money pouch*. Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> century. Cotton, silk embroidery, *basma* stitch, h. 11 cm, w. 16 cm.

143 Váček na peníze *kapča*. Uzbekistán, Šahrisabz. Konec 19. století. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *iroki*, v. 10 cm, š. 15 cm.  
*Kapcha money pouch*. Uzbekistan, Shakhrisabz. Late 19<sup>th</sup> century. Cotton, silk embroidery, *iroki* stitch, h. 10 cm, w. 15 cm.

144 abc Váček a pouzdro na hřeben. Uzbekistán. Konec 19. století. Lakovaná kůže, výšivka hedvábím, 15 x 7 cm, 7,5 x 5 cm, hřeben 6,2 x 4,4 cm.  
*Pouch and comb-box*. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Glossy leather, silk embroidery, 15 x 7 cm, 7.5 x 5 cm, comb 6.2 x 4.4 cm.

21 128 Chalát. Uzbekistán. Konec 19. století. Hedvábí, podšívka z bavlny a hedvábného ikatu, d. 136 cm, š. 87 cm.  
*Khalat over-coat*. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Silk, cotton and silk ikat lining, l. 136 cm, w. 87 cm.

21 232 Svršky bot. Uzbekistán. Konec 19. století. Samet, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 34 x 17,5 cm.  
*Shoe uppers*. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Velvet, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 34 x 17.5 cm.

22 743 Chalát. Uzbekistán. Počátek 20. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, d. 129 cm, š. 56 cm.  
*Khalat over-coat*. Uzbekistan. Early 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, l. 129 cm, w. 56 cm.

22 744 Plášť *parandža*. Uzbekistán. Počátek 20. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, d. 139 cm, š. 44 cm.  
*Paranja coat*. Uzbekistan. Early 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, machine silk embroidery, *yurma* stitch, l. 139 cm, w. 44 cm.

29 997 Plášť *čapan*. Uzbekistán. Polovina 20. století. *Bekasab*, bavlněná podšívka, d. 120 cm.  
*Chapan over-coat*. Uzbekistan. Middle of the 20<sup>th</sup> century. *Bekasab*, cotton lining, l. 120 cm.

46 022 ab Boty *etik*. Uzbekistán. Konec 19. století. Kůže, v. 59 cm.  
*Etik shoes*. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Leather, h. 59 cm.

57 405 Ženské kalhoty *lozim*. Uzbekistán. Konec 19. – počátek 20. století. Hedvábný ikat, bavlna, d. 90 cm, š. 76 cm.

*Lozim* women's trousers. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silk ikat, cotton, l. 90 cm, w. 76 cm.

A 15 470 ab Ponožky *džurab*. Tádžikistán. Polovina 20. století. Vlna, háčkováno, vzor *sadbarg*, d. 57,5 cm.

*Jurab* socks. Tajikistan, Pamir. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Wool, crochet, slip stitch, *sadbarg* pattern, l. 57.5 cm.

A 15 482 Plášť *čapan*. Uzbekistán, Taškent. Polovina 20. století. Hedvábí, podšívka z bavlny a hedvábného ikatu, d. 103 cm.

*Chapan* over-coat. Uzbekistan, Tashkent. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton and silk ikat lining, l. 103 cm.

A 15 495 Chalát. Uzbekistán. 2. polovina 20. století. Bavlna, d. 128 cm.

*Khalat* over-coat. Uzbekistan. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Cotton, l. 128 cm.

A 18 379 Svatební závoj *ruband*. Tádžikistán, Darvaz. Konec 19. století. *Karbos*, výšivka hedvábím, plný steh, 71 x 56 cm.

*Ruband* wedding veil. Tajikistan, Darvaz. Late 19<sup>th</sup> century. *Karbos*, silk embroidery, satin stitch, 71 x 56 cm.

A 18 395 Svršky bot. Uzbekistán, Taškent. Konec 19. století. Kůže, strojová výšivka hedvábím, 16 x 19,3 cm.

Shoe uppers. Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> century. Leather, machine silk embroidery, 16 x 19.3 cm.

A 18 432 Plášť *munisak*. Uzbekistán, Samarkand. Konec 19. – počátek 20. století. Hedvábný brokát, podšívka z hedvábného ikatu, d. 132 cm.

*Munisak* over-coat. Uzbekistan, Samarkand. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silk brocade, silk ikat lining, l. 132 cm.

A19 649 Taštička na zrcadlo *ojna chalta*. Střední Asie. Počátek 20. století. Vlněná tkanina, výšivka hedvábím, steh *jurma*, 19,5 x 20,5 cm.

*Oyna khalta* mirror bag. Central Asia. Early 20<sup>th</sup> century. Wool fabric, silk embroidery, *yurma* stitch, 19.5 x 20.5 cm.

A 19 650 Ženské šaty *kurta*. Tádžikistán. 2. polovina 20. století. Bavlna, strojová výšivka hedvábím, d. 103,5 cm.

*Kurta* women's dress. Tajikistan. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Cotton, machine silk embroidery, l. 103.5 cm.

A 19 670 Opasek *kamar*. Uzbekistán, Šahrisabz. Konec 19. – počátek 20. století. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *iroki*, d. 88 cm, š. 8,5 cm.

*Kamar* belt. Uzbekistan, Shakhrisabz. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Cotton, silk embroidery, *iroki* stitch, l. 88 cm, w. 8.5 cm.

A 21 068 Plášť *čapan*. Uzbekistán. 50. léta 20. století. Bavlna, bavlněná podšívka, d. 112 cm.

*Chapan* over-coat. Uzbekistan. 1950s. Cotton, cotton lining, l. 112 cm.

A 21 069 Mužský opaskový šátek *rumol*. Uzbekistán. 50. léta 20. století. Hedvábný ikat, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 92 x 93,5 cm.  
*Rumol* men's sash. Uzbekistan. 1950s. Silk ikat, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 92 x 93.5 cm.

A 21 070 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán, Kuljab. 50. léta 20. století. Hedvábný ikat, výšivka hedvábím, steh *chomduzi*, vzor *gazali*, 96 x 97 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan, Kulob. 1950s. Silk ikat, silk embroidery, *khomduzi* stitch, *gazali* pattern, 96 x 97 cm.

A 21 087 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Hedvábný ikat, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 109 x 103 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan. 1950s. Silk ikat, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 109 x 103 cm.

A 21 088 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Hedvábný ikat, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 96 x 93 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan. 1950s. Silk ikat, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 96 x 93 cm.

A 21 089 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Hedvábný ikat, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 99 x 92 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan. 1950s. Silk ikat, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 99 x 92 cm.

A 21 090 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán, Kuljab. 50. léta 20. století. Hedvábný ikat, výšivka hedvábím, steh *chomduzi*, vzor *gazali*, 94 x 90 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan, Kulob. 1950s. Silk ikat, silk embroidery, *khomduzi* stitch, *gazali* pattern, 94 x 90 cm.

A 21 091 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán, Kuljab. 50. léta 20. století. Hedvábný ikat, výšivka hedvábím a bavlnou, steh *chomduzi*, vzor *gazali*, 99 x 92 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan, Kulob. 1950s. Silk ikat, silk and cotton embroidery, *khomduzi* stitch, *gazali* pattern, 99 x 92 cm.

A 21 092 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán, Kuljab. 50. léta 20. století. Hedvábí, výšivka hedvábím a bavlnou, steh *chomduzi*, vzor *gazali*, 87 x 94 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan, Kulob. 1950s. Silk, silk and cotton embroidery, *khomduzi* stitch, *gazali* pattern, 87 x 94 cm.

A 21 093 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Hedvábí, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 96,5 x 95 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan, 1950s. Silk, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 96.5 x 95 cm.

A 21 094 Mužský opaskový šátek *rumol*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Bavlna, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 98 x 99 cm.  
*Rumol* men's sash. Tajikistan. 1950s. Cotton, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 98 x 99 cm.

A 21 102 ab Boty *machsi*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Kůže, v. 35 cm, d. 25,5 cm.  
*Makhsi shoes*. Tajikistan. 1950s. Leather, h. 35 cm, l. 25.5 cm.

A 21 103 Váček na peníze *kapča*. Uzbekistán, Šahrisabz. Počátek 20. století. Hedvábí, výšivka hedvábím a bavlnou, steh *iroki*, 17,8 x 11 cm.  
*Kapcha money pouch*. Uzbekistan, Shakhrisabz. Early 20<sup>th</sup> century. Silk, silk and cotton embroidery, *iroki* stitch, 17.8 x 11 cm.

A 21 104 Váček na peníze *kapča*. Uzbekistán. Počátek 20. století. Hedvábný ikat, výšivka hedvábím, steh *jurma*, 15 x 10,5 cm.  
*Kapcha money pouch*. Uzbekistan. Early 20<sup>th</sup> century. Silk ikat, silk embroidery, *yurma* stitch, 15 x 10.5 cm.

A 21 172 ab Ponožky *džorap*. Turkmenistán, Merv. Konec 19. století. Vlna, ručně pleteno, d. 30 cm, š. 13,5 cm.  
*Jorap socks*. Turkmenistan, Merv. Late 19<sup>th</sup> century. Wool, hand knitting, l. 30 cm, w. 13.5 cm.

A 28 638 ab Boty *machsi*. Uzbekistán. Konec 19. století. Kůže, šagrén, v. 46,5 cm, d. 24,5 cm.  
*Makhsi shoes*. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Leather, shagreen, h. 46.5 cm, l. 24.5 cm.

A 28 998 Ženský šátek *rumol*. Uzbeki nebo Tádžikové. Konec 19. století. Bavlněný mušelín, výšivka bavlnou, steh *chomduzi*, 108 x 108 cm.  
*Rumol women's scarf*. Uzbeks or Tajiks. Late 19<sup>th</sup> century. Cotton muslin, cotton embroidery, *khomduzi* stitch, 108 x 108 cm.

A 30 213 ab Ponožky *džorap*. Turkmenistán, Ašchabad. Současná produkce. Syntetická příze, ručně pleteno, d. 19,5 cm, š. 11,5 cm.  
*Jorap socks*. Turkmenistan, Ashgabad. Contemporary production. Synthetic yarn, hand knitting, l. 19.5 cm, w. 11.5 cm

## Čapky Hats

160 *Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Cotton, silk and cotton embroidery, *piltaduzi* technique, *basma* and *yurma* stitch, h. 15.5 cm, diam. 22.5 cm. 167 *Takhya* skull cap. Turkmenistan, Merv, Teke tribe. Late 19<sup>th</sup> century. Cotton, silk embroidery, *keshde* stitch, h. 6 cm, diam. 14.5 cm.

21 313 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Buchara. Polovina 19. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím a bavlnou, technika *piltaduzi*, steh *basma*, v. 15,5 cm, průměr 12,5 cm.  
*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Middle of the 19<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk and cotton embroidery, *piltaduzi* technique, *basma* stitch, h. 15.5 cm, diam. 12.5 cm.

22 747 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Samet, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím a bavlnou, steh *jurma*, v. 12 cm, průměr 21 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Velvet, cotton lining, silk and cotton embroidery, *yurma* stitch, h. 12 cm, diam. 21 cm.

22 748 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Samet, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím a bavlnou, steh *jurma*, v. 12 cm, průměr 21 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Velvet, cotton lining, silk and cotton embroidery, *yurma* stitch, h. 12 cm, diam. 21 cm.

22 749 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Bavlna, výšivka bavlnou, steh *jurma*, v. 13,5 cm, průměr 18 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Cotton, cotton embroidery, *yurma* stitch, h. 13.5 cm, diam. 18 cm.

22 750 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Bavlna, výšivka bavlnou, steh *jurma*, v. 13,5 cm, průměr 18 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Cotton, cotton embroidery, *yurma* stitch, h. 13.5 cm, diam. 18 cm.

29 927 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Samet, bavlněná podšívka, výšivka bavlnou, technika *piltaduzi*, steh *jurma*, v. 12,5 cm, průměr 13 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Velvet, cotton lining, cotton embroidery, *piltaduzi* technique, *yurma* stitch, h. 12.5 cm, diam. 13 cm.

29 950 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Samet, bavlněná podšívka, výšivka bavlnou, technika *piltaduzi*, steh *jurma*, v. 14,5 cm, průměr 23,5 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Velvet, cotton lining, cotton embroidery, *piltaduzi* technique, *yurma* stitch, h. 14.5 cm, diam. 23.5 cm.

29 951 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Samet, bavlněná podšívka, výšivka bavlnou, technika *piltaduzi*, steh *jurma*, v. 13,5 cm, průměr 23,5 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Velvet, cotton lining, cotton embroidery, *piltaduzi* technique, *yurma* stitch, h. 13.5 cm, diam. 23.5 cm.

29 952 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Samet, bavlněná podšívka, výšivka bavlnou, technika *piltaduzi*, steh *jurma*, v. 14 cm, průměr 25,5 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Velvet, cotton lining, cotton embroidery, *piltaduzi* technique, *yurma* stitch, h. 14 cm, diam. 25.5 cm.

29 953 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán. Konec 19. – počátek 20. století. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *basma*, v. 14,6 cm, průměr 26 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Cotton, silk embroidery, *basma* stitch, h. 14.6 cm, diam. 26 cm.

29 980 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Buchará. Počátek 20. století. Bavlna, technika *piltaduzi*, v. 14 cm, průměr 27,5 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Early 20<sup>th</sup> century. Cotton, *piltaduzi* technique, h. 14 cm, diam. 27.5 cm.

29 998 Mužská čapka *čust duppi*. Uzbekistán, Ferganská kotlina. Polovina 20. století.

Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, steh *chomduzi*, *ilmok*, *jurma*, 14 x 14 cm.

*Chust duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Fergana Valley. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk embroidery, *khomduzi*, *ilmok* and *yurma* stitch, 14 x 14 cm.

47 069 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Samarkand. Konec 19. – počátek 20. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, technika *piltaduzi*, v. 17,5 cm, průměr 19 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Samarkand. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk embroidery, *piltaduzi* technique, h. 17.5 cm, diam. 19 cm.

47 089 Mužská čapka *čust duppi*. Uzbekistán, Margilan. 2. polovina 20. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, steh *chomduzi*, 14 x 14 cm, v. 9,5 cm.

*Chust duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Margilan. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk embroidery, *khomduzi* stitch, 14 x 14 cm, h. 9.5 cm.

47 090 Mužská čapka *takija*. Kazachstán (?). 2. polovina 20. století. Manšestr, bavlněná podšívka, výšivka bavlnou, řetízkový steh, v. 8,5 cm, průměr 17 cm.

*Takiya* men's skull cap. Kazakhstan (?). 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Corduroy, cotton lining, cotton embroidery, chain stitch, h. 8.5 cm, diam. 17 cm.

A 943 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Samarkand. 1. polovina 20. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, technika *piltaduzi*, v. 16 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Samarkand. 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk embroidery, *piltaduzi* technique, h. 16 cm.

A 15 324 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Samarkand. Konec 19. – počátek 20. století. Bavlna, výšivka hedvábím, technika *piltaduzi*, v. 15,7 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Samarkand. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Cotton, silk embroidery, *piltaduzi* technique, h. 15.7 cm.

A 15 350 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. – počátek 20. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, technika *piltaduzi*, steh *basma*, v. 15,7 cm, průměr 25 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk embroidery, *piltaduzi* technique, *basma* stitch, h. 15.7 cm, diam. 25 cm.

A 15 483 Mužská čapka *čust duppi*. Uzbekistán, Ferganská kotlina. Polovina 20. století. Bavlna, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, v. 12,5 cm.

*Chust duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Fergana Valley. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Cotton, machine silk embroidery, *yurma* stitch, h. 12.5 cm.

A 15 492 Beranice *čugurme*. Západní Uzbekistán nebo Turkmenistán. 2. polovina 20. století. Vlna, průměr 34 cm.

*Chugurme* fur hat. Western Uzbekistan or Turkmenistan. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Wool, diam. 34 cm.

A 15 493 Beranice evropského typu. Střední Asie. 2. polovina 20. století. Kůže, bavlna, vlna, v. 9,5 cm, průměr 19,2 cm.

Fur hat of the European type. Central Asia. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Leather, cotton, wool, h. 9.5 cm, diam. 19.2 cm.



A 15 494 Čapka *telpək* kavkazského typu. Turkmenistán. 2. polovina 20. století. Sukno, bavlna, persián, saténová podšívka, v. 10,5 cm.  
*Telpək* fur hat of the Caucasian type. Turkmenistan. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Cloth, cotton, caracul (Persian lamb), satin lining, h. 10.5 cm.

A 18 380 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Buchara. Kolem roku 1900. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, steh *basma*, v. 16 cm.  
*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Around 1900. Silk, cotton lining, silk embroidery, *basma* stitch, h. 16 cm.

A 18 381 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Samarkand. Konec 19. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, technika *piltaduzi*, v. 16 cm.  
*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Samarkand. Late 19<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk embroidery, *piltaduzi* technique, h. 16 cm.

A 18 382 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. století. Bavlna, technika *piltaduzi*, v. 15,5 cm.  
*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Cotton, *piltaduzi* technique, h. 15.5 cm.

A 18 383 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. století. Brokát, bavlněná podšívka, technika *piltaduzi*, v. 15,5 cm.  
*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Brocade, cotton lining, *piltaduzi* technique, h. 15.5 cm.

A 18 384 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Samarkand. Konec 19. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, technika *piltaduzi*, v. 15,5 cm.  
*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Samarkand. Late 19<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk embroidery, *piltaduzi* technique, h. 15.5 cm.

A 18 385 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Buchara. 1. polovina 20. století. Brokát, bavlněná podšívka, technika *piltaduzi*, v. 15,5 cm.  
*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Brocade, cotton lining, *piltaduzi* technique, h. 15.5 cm.

A 21 071 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. 50. léta 20. století. Samet, bavlněná podšívka, korálová výšivka, v. 7 cm, průměr 16 cm.  
*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. 1950s. Velvet, cotton lining, bead embroidery, h. 7 cm, diam. 16 cm.

A 21 072 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Margilan. 50. léta 20. století. Brokát, výšivka bavlnou, steh *chomduzi*, kompozice *čor gul*, v. 7 cm, průměr 15 cm.  
*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan, Margilan. 1950s. Brocade, cotton embroidery, *khomduzi* stitch, *chor gul* composition, h. 7 cm, diam. 15 cm.

A 21 077 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Margilan. 50. léta 20. století. Bavlna, samet, výšivka hedvábím a bavlnou, steh *iroki*, vzor *čamanda gul*, 15,5 x 15,5 cm.

*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan, Margilan. 1950s. Cotton, velvet, silk and cotton embroidery, *iroki* stitch, *chamanda gul* pattern, 15.5 x 15.5 cm.

A 21 078 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Margilan. 50. léta 20. století. Bavlna, samet, výšivka hedvábím, steh *iroki*, vzor *čamanda gul*, 14,5 x 14,5 cm.

*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan, Margilan. 1950s. Cotton, velvet, silk embroidery, *iroki* stitch, *chamanda gul* pattern, 14.5 x 14.5 cm.

A 21 079 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. 50. léta 20. století. Bavlna, samet, výšivka hedvábím, steh *iroki*, vzor *čamanda gul*, 13,8 x 13,8 cm.

*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. 1950s. Cotton, velvet, silk embroidery, *iroki* stitch, *chamanda gul* pattern, 13.8 x 13.8 cm.

A 21 081 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán. 50. léta 20. století. Samet, bavlněná podšívka, zlaté nitě, mosazné disky, flitry, v. 5,5 cm, průměr 17,3 cm.

*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan. 1950s. Velvet, cotton lining, cotton embroidery, gold threads, brass discs, sequins, h. 5.5 cm, diam. 17.3 cm.

A 21 082 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Šahrisabz. 50. léta 20. století. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *iroki*, v. 6 cm, průměr 17 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Shakhrisabz. 1950s. Cotton, silk embroidery, *iroki* stitch, h. 6 cm, diam. 17 cm.

A 21 083 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán nebo Tádžikistán. 50. léta 20. století. Bavlna, výšivka hedvábím, technika *piltaduzi*, v. 9,3 cm, průměr 18 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan or Tajikistan. 1950s. Cotton, silk embroidery, *piltaduzi* technique, h. 9.3 cm, diam. 18 cm.

A 21 084 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán nebo Tádžikistán. 50. léta 20. století. Bavlna, háčkováno, v. 8,5, průměr 17,3 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan or Tajikistan. 1950s. Cotton, crocheted, h. 8.5 cm, diam. 17.3 cm.

A 21 085 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán nebo Tádžikistán. 50. léta 20. století. Bavlna, háčkováno, v. 9,5 cm, průměr 19 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan or Tajikistan. 1950s. Cotton, crocheted, h. 9.5 cm, diam. 19.5 cm.

A 21 086 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán nebo Tádžikistán. 50. léta 20. století. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *jurma*, průměr 19 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan or Tajikistan. 1950s. Cotton, silk embroidery, *yurma* stitch, diam. 19 cm.

A 21 168 Mužská čapka. Turkmenistán. Kolem roku 1900. Vlna, persián, bavlněná podšívka, v. 18 cm, průměr 19 cm.

Men's cap. Turkmenistan. Around 1900. Wool, caracul (Persian lamb), cotton lining, h. 18 cm, diam. 19 cm.

A 21 169 Mužská čapka *tachja*. Turkmenistán. Kolem roku 1900. Hedvábí, bavlněná podšívka, technika *piltaduzi*, v. 15,5 cm, průměr 18 cm.

*Takhya* men's skull cap. Turkmenistan. Around 1900. Silk, cotton lining, *piltaduzi* technique, h. 15.5 cm, diam. 18 cm.

A 21 170 Mužská čapka *čust duppi*. Uzbekistán, Ferganská kotlina. Kolem roku 1900. Bavlna, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, v. 9 cm, průměr 15 cm.

*Chust duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Fergana Valley. Around 1900. Cotton, machine silk embroidery, *yurma* stitch, h. 9 cm, diam. 15 cm.

A 21 171 Mužská čapka *tachja*. Turkmenistán, kmen Teke. Kolem roku 1900. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *kešde*, v. 12 cm, průměr 17 cm.

*Takhya* skull cap. Turkmenistan, Teke tribe. Around 1900. Cotton, silk embroidery, *keshe* stitch, h. 12 cm, diam. 17 cm.

A 28 595 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán nebo Tádžikistán. 50. léta 20. století. Bavlna, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, průměr 18 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan or Tajikistan. 1950s. Cotton, machine silk embroidery, *yurma* stitch, diam. 18 cm.

A 28 782 Mužská čapka *čust duppi*. Uzbekistán, Margilan. Polovina 20. století. Hedvábí, výšivka hedvábím, v. 10 cm, průměr 15 cm.

*Chust duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Margilan. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Silk, silk embroidery, h. 10 cm, diam. 15 cm.

A 28 783 Mužská čapka *čust duppi*. Uzbekistán, Ferganská kotlina. Polovina 20. století. Hedvábí, výšivka hedvábím, v. 8 cm, průměr 16 cm.

*Chust duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Fergana Valley. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Silk, silk embroidery, h. 8 cm, diam. 16 cm.

A 28 784 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. 30. léta 20. století. Bavlna, samet, výšivka hedvábím, steh *chomduzi*, technika *čakmatur*, v. 9 cm, průměr 15 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. 1930s. Cotton, velvet, silk embroidery, *khomduzi* stitch, *čakmatur* technique, h. 9 cm, diam. 15 cm.

A 28 787 Ženská čapka *duppi*. Uzbekistán, Ferganská kotlina. Polovina 20. století. Bavlna, samet, výšivka hedvábím, steh *iroki*, v. 9 cm, průměr 16 cm.

*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan, Fergana Valley. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Cotton, velvet, silk embroidery, *iroki* stitch, h. 9 cm, diam. 16 cm.

A 28 788 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán. Polovina 20. století. Bavlna, samet, výšivka hedvábím, steh *iroki*, v. 10 cm, průměr 16 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Cotton, silk embroidery, *iroki* stitch, h. 10 cm, diam. 16 cm.

A 29 008 Ženská čapka *duppi*. Uzbekistán, Taškent. Polovina 20. století. Bavlna, samet, výšivka hedvábím, steh *iroki*, v. 8,5 cm, průměr 14 cm.

*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan, Tashkent. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Cotton, velvet, silk embroidery, *iroki* stitch, h. 8.5, diam. 14 cm.

A 30 001 Mužská čapka *čust duppi*. Uzbekistán, Margilan. 1. polovina 20. století. Hedvábí, bavlněná podšívka, výšivka hedvábím, v. 10 cm, průměr 13,5 x 13,5 cm.

*Chust duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Margilan. 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton lining, silk embroidery, h. 10 cm, diam. 13.5 x 13.5 cm.

A 30 072 Ženská čapka *duppi*. Uzbekistán. 90. léta 20. století. Bavlna, plastové korálky, flitry, v. 8 cm, průměr 16 cm.

*Duppi* women's skull cap. Uzbekistan. 1990s. Cotton, plastic beads, sequins, h. 8 cm, diam. 16 cm.

A 30 075 Mužská čapka *čust duppi*. Uzbekistán, Ferganská kotlina. 90. léta 20. století. Bavlna, výšivka hedvábím, v. 13 cm, průměr 14 cm.

*Chust duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Fergana Valley. 1990s. Cotton, silk embroidery, h. 13 cm, diam 14 cm.

A 30 207 Ženská čapka *tachja*. Turkmenistán, kmen Teke. Současná produkce. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *kešde*, v. 5 cm, průměr 17 cm.

*Takhya* women's skull cap. Turkmenistan, Teke tribe. Contemporary production. Cotton, silk embroidery, *keshde* stitch, h. 5 cm, diam. 17 cm.

A 30 208 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Bajsun. Současná produkce. Bavlna, výšivka hedvábím a bavlnou, technika *piltaduzi*, v. 10 cm, průměr 16 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Baysun. Contemporary production. Cotton, silk and cotton embroidery, *piltaduzi* technique, h. 10 cm, diam. 16 cm.

A 30 209 Mužská čapka *duppi*. Uzbekistán, Šahrisabz. Současná produkce ve stylu 19. století. Bavlna, výšivka hedvábím, steh *iroki*, v. 9 cm, průměr 16 cm.

*Duppi* men's skull cap. Uzbekistan, Shakhrisabz. Contemporary production in the style of the 19<sup>th</sup> century. Cotton, silk embroidery, *iroki* stitch, h. 9 cm, diam. 16 cm.

A 30 211 Mužská čapka *tachja*. Turkmenistán, kmen Teke. Současná produkce. Bavlna, výšivka bavlnou, steh *gajma*, *kešde*, *ilme*, v. 6 cm, průměr 17 cm.

*Takhya* men's skull cap. Turkmenistan, Teke tribe. Contemporary production. Cotton, cotton embroidery, *gayma*, *keshde* and *ilme* stitch, h. 6 cm, diam. 17 cm.

A 30 212 Ženská čapka *tachja*. Turkmenistán, kmen Teke. Současná produkce. Bavlna, výšivka bavlnou, steh *kešde*, *ilme*, v. 6 cm, průměr 16 cm.

*Takhya* women's skull cap. Turkmenistan, Teke tribe. Contemporary production. Cotton, cotton embroidery, *keshde* and *ilme* stitch, h. 6 cm, diam. 16 cm.

## VÝŠIVKA

### EMBROIDERY

21 233 Fragment výšivky. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Samet, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 20 x 9 cm.

Fragment of embroidery. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Velvet, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 20 x 9 cm.

46 546 Fragment výšivky. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. – počátek 20. století. *Karbos*, výšivka hedvábím, steh *jurma*, 191 x 48 cm.  
Fragment of embroidery. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. *Karbos*, silk embroidery, *yurma* stitch, 191 x 48 cm.

57 364 Modlitební předložka *džojnamaz*. Uzbekistán, Taškent. Konec 19. století. *Karbos*, výšivka hedvábím, steh *basma*, *jurma* a *ilmok*, 113 x 60 cm.  
*Joynamaz* prayer rug. Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> century. *Karbos*, silk embroidery, *basma*, *yurma* and *ilmok* stitch, 113 x 60 cm.

A 11 435 *Suzani*. Uzbekistán, Nurata. Konec 19. století. *Karbos*, výšivka hedvábím, steh *basma*, *jurma* a *ilmok*, 204 x 159 cm.  
*Suzani*. Uzbekistan, Nurata. Late 19<sup>th</sup> century. *Karbos*, silk embroidery, *basma*, *yurma* and *ilmok* stitch, 204 x 159 cm.

A 18 377 Výšivka. Turkmenistán. Konec 19. století. Samet, strojová výšivka hedvábím, řetízkový steh, 61 x 82 cm.  
Embroidery. Turkmenistan. Late 19<sup>th</sup> century. Velvet, machine silk embroidery, chain stitch, 61 x 82 cm.

A 18 407 Svatební prostěradlo *ruidžo*. Uzbekistán, Samarkand. Konec 19. – počátek 20. století. Bavlna, výšivka hedvábím a bavlnou, steh *basma* a *jurma*, 223 x 120 cm.  
*Ruidzho* nuptial bed-cover. Uzbekistan, Samarkand. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Cotton, silk and cotton embroidery, *basma* and *yurma* stitch, 223 x 120 cm.

A 19 610 *Paljak*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. *Karbos*, výšivka hedvábím, steh *basma* a *jurma*, 230 x 116 cm.  
*Palyak*. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. *Karbos*, silk embroidery, *basma* and *yurma* stitch, 230 x 116 cm.

A 21 107 *Paljak*. Uzbekistán, Taškent. Konec 19. – počátek 20. století. *Karbos*, výšivka hedvábím, steh *basma* a *jurma*, 263,5 x 168,5 cm.  
*Palyak*. Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. *Karbos*, silk embroidery, *basma* and *yurma* stitch, 263.5 x 168.5 cm.

A 21 124 Svatební prostěradlo *ruidžo*. Uzbekistán, Buchara. Druhá polovina 19. století. *Karbos*, výšivka hedvábím, steh *jurma*, 264 x 174,5 cm.  
*Ruidzho* nuptial bed-cover. Uzbekistan, Bukhara. 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century. *Karbos*, silk embroidery, *yurma* stitch, 264 x 174.5 cm.

### **Zlatá výšivka** **Gold embroidery**

40 404 Ženská čapka *kalapuši zarduzi*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. – počátek 20. století. Hedvábí, bavlna, technika *zarduzi gulduzi*, steh *maudži-jakruja* (vrchol dýnka), průměr 117,5 cm, v 6 cm.

*Kalapushi zarduzi* women's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silk, cotton, *zarduzi gulduzi* embroidery, *mauji-yakruya* stitch (top of the crown), diam. 17.5 cm, h. 6 cm.

A 19 611 Ženská čapka *kalapuši zarduzi*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. – počátek 20. století. Hedvábí, podšívka z hedvábí a *adrasu*, technika *zarduzi gulduzi*, nit *sim*, steh *kandori chašt-bachijagi* (bordura), průměr 18 cm, v. 8 cm.

*Kalapushi zarduzi* women's skull cap. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silk, silk and *adras* lining, *zarduzi gulduzi* embroidery, *sim* thread, *kandori khasht-bakhiyagi* stitch (border), diam. 18cm, h. 8 cm.

A 19 613 Pokrývka na koně *dauri*. Uzbekistán, Buchara. Počátek 20. století. Samet, hedvábí, technika *zarduzi gulduzi*, nit *sim*, steh *kandori chašt-bachijagi* (bordura centrálního motivu), steh *maudži-jakruja* (motiv *bodom*), d. 195,5 cm, max. š. 145,5 cm.

*Dauri* saddle blanket. Uzbekistan, Bukhara. Early 20<sup>th</sup> century. Velvet, silk, underside *adras*, *zarduzi gulduzi* embroidery, *sim* thread, *kandori khasht-bakhiyagi* stitch (border of the central motif), *mauji-yakruya* stitch (*bodom* motifs), l. 195.5 cm, max. w. 145.5 cm.

A 21 080 Ženská čapka *kalapuši zarduzi*. Uzbekistán, Buchara. 50. léta 20. století. Samet, bavlna, technika *zarduzi gulduzi*, dracoun *likak*, 15 x 15 cm, v. 6 cm.

*Kalapushi zarduzi* women's skull cap. Uzbekistan, Bukhara, 1950s. Velvet, cotton, *zarduzi gulduzi* embroidery, *likak* wire, 15 x 15 cm, h. 6 cm.

A 28 789 Ženská čapka *kalapuši zarduzi*. Uzbekistán, Taškent. 50. léta 20. století. Samet, bavlna, technika *zarduzi gulduzi*, dracoun *likak*, flitry *pulakča*, 13 x 13 cm, h. 7 cm.

*Kalapushi zarduzi* women's skull cap. Uzbekistan, Tashkent, 1950s. Velvet, cotton, *zarduzi gulduzi* embroidery, *likak* wire, *pulakcha* sequins, 13 x 13 cm, h. 7 cm.

## **KOBERCE**

### **RUGS AND CARPETS**

13 248 Pás na jurtu *ak baskur* (fragment). Kazaši. Kolem roku 1900. Vlna, bavlna, symetrický uzel, 720 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 59 cm, š. 45 cm.

*Ak baskur* tent band (fragment). Kazakhs. Around 1900. Wool, cotton, symmetrical knot, 720 knots per dm<sup>2</sup>, l. 59 cm, w. 45 cm.

13 249 Pás na jurtu *ak baskur* (fragment). Kazaši. Kolem roku 1900. Vlna, bavlna, symetrický uzel, 720 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 57 cm, š. 46 cm.

*Ak baskur* tent band (fragment). Kazakhs. Around 1900. Wool, cotton, symmetrical knot, 720 knots per dm<sup>2</sup>, l. 57 cm, w. 46 cm.

46 518 Koberec. Turkmenistán, Jomuti. Konec 19. století. Vlna, asymetrický uzel, 1479 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 157 cm, š. 97 cm.

Yomut rug. Turkmenistan. Late 19<sup>th</sup> century. Wool, asymmetrical knot, 1479 knots per dm<sup>2</sup>, l. 157 cm, w. 97 cm.

57 368 Tkaný koberec. Turkmenistán, Jomuti. První polovina 20. století. Vlna, technika *öydume*, d. 300 cm, š. 200 cm.



Yomut flatweave. Turkmenistan. 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Wool, *öydume* technique, l. 300 cm, w. 200 cm.

57 454 Koberec *chali*. Turkmenistán, kmen Teke. Kolem roku 1900. Vlna, asymetrický uzel, 1760 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 228 cm, š. 151 cm.

Teke *khali*. Turkmenistan. Around 1900. Wool, asymmetrical knot, 1760 knots per dm<sup>2</sup>, l. 228 cm, w. 151 cm.

57 464 Závěsný koberec na vchod jurty *ensi*. Patrně severní Afghánistán, kmen Ersari. 1. čtvrtina 20. století. Vlna, asymetrický uzel, 1830 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 184 cm, š. 135 cm.

Ersari *ensi* tent-door hanging. Probably Northern Afghanistan. 1<sup>st</sup> quarter of the 20<sup>th</sup> century. Wool, asymmetrical knot, 1830 knots per dm<sup>2</sup>, l. 184 cm, w. 135 cm.

57 473 Pás na jurtu *jolam*. Turkmenistán, Jomuti. 19. století. Vlna, bavlna, symetrický uzel, 2992 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 1292 cm, š. 44,5 cm.

Yomut *yolam* tent band. Turkmenistan. 19<sup>th</sup> century. Wool, cotton, symmetrical knot, 2992 knots per dm<sup>2</sup>, l. 1292 cm, w. 44.5 cm.

A 1 302 Závěsný koberec na vchod jurty *ensi*. Turkmenistán, Jomuti. Konec 19. století. Vlna, symetrický uzel, 1860 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 170 cm, š. 146 cm.

Yomut *ensi* tent-door hanging. Turkmenistan. Late 19<sup>th</sup> century. Wool, symmetrical knot, 1860 knots per dm<sup>2</sup>, l. 170 cm, w. 146 cm.

A 3 504 Pás na jurtu *jolam* (fragment). Turkmenistán. 19. století. Vlna, bavlna, symetrický uzel, 2584 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 102 cm, š. 72 cm.

*Yolam* tent band (fragment). Turkmenistan. 19<sup>th</sup> century. Wool, cotton, symmetrical knot, 2584 knots per dm<sup>2</sup>, l. 102 cm, w. 72 cm.

A 19 651 Pás na jurtu *jolam* (fragment). Turkmenistán. 19. století. Vlna, bavlna, symetrický uzel, 2436 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 218 cm, š. 51,5 cm.

Yomut *yolam* tent band (fragment). Turkmenistan. 19<sup>th</sup> century. Wool, symmetrical knot, 2436 knots per dm<sup>2</sup>, l. 218 cm, w. 51.5 cm.

A 21 100 *Palas*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Bavlna, hedvábí, tkáno, d. 118 cm, š. 60 cm. *Palas*. Tajikistan. 1950s. Cotton, silk, flat weaving, l. 118cm, w. 60 cm.

A 21 101 *Palas*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Bavlna, hedvábí, tkáno, d. 118 cm, š. 60 cm. *Palas*. Tajikistan. 1950s. Cotton, silk, flat weaving, l. 118cm, w. 60 cm.

A 25 175 Plstěný koberec *šyrdak*. Kyrgyzstán. Druhá polovina 20. století. Vlna, aplikace, vzor *kočkorok*, d. 327 cm, š. 107 cm.

*Shyrdak* floor felt. Kyrgyzstan. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Wool, appliqué, *kochkorok* pattern, l. 327 cm, w. 107 cm.

A 27 185 Taška do jurty *čuval*. Turkmenistán, Jomuti, Druhá polovina 19. století. Vlna, symetrický uzel, 2440 uzlů na dm<sup>2</sup>, d. 83 cm, š. 110 cm.

Yomut *čuval* tent bag. Turkmenistan, 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century. Wool, weaving, symmetrical knot, 2440 knots per dm<sup>2</sup>, l. 83 cm, w. 110 cm.

A 27 186 Sedlová taška *churdžin*. Turkmenistán, Pende, Salorové. Kolem roku 1900. Vlna, hedvábí, asymetrický uzel, 5375 uzlů na dm<sup>2</sup>, 46 x 47 cm.  
Salor *khurjun* saddle bag. Turkmenistan, Pende. Around 1900. Wool, silk, asymmetrical knot, 5375 knots per dm<sup>2</sup>, 46 x 47 cm.

## ŠPERK JEWELLERY

21 229 – 21 230 Náušnice *chalka*. Uzbekistán, Samarkand. Konec 19. století. Stříbro, filigrán, granulace, ražení, smalt, sklo, korál, d. 10 cm.

*Khalka* earrings. Uzbekistan, Samarkand. Late 19<sup>th</sup> century. Silver, filigree, stamping, glass, red coral, l. 10 cm.

40 405 Flakón. Uzbekistán, Samarkand. Kolem roku 1900. Stříbro, zlacení, ražení, rytí, niello, tyrkys, d. 8,5 cm.

Flacon. Uzbekistan, Samarkand. Around 1900. Silver, parcel-gilt, stamping, engraving, niello, turquoise, l. 8.5 cm.

40 406 Náramek. Uzbekistán, Buchara. Kolem roku 1900. Postříbřená mosaz, rytí, niello, sklo, š. 2 cm, průměr 5 cm.

Bracelet. Uzbekistan, Bukhara. Around 1900. Silver-plated brass, engraving, niello, glass, w. 2 cm, diam. 5 cm.

40 407 Náramek. Uzbekistán, Buchara. Kolem roku 1900. Postříbřená mosaz, rytí, niello, sklo, š. 2 cm, průměr 5,2 cm.

Bracelet. Uzbekistan, Bukhara. Around 1900. Silver-plated brass, engraving, niello, glass, w. 2 cm, diam. 5.2 cm.

40 408 *Mochi tillo*. Uzbekistán, Samarkand. Kolem roku 1900. Stříbro, zlacení, ražení, filigrán, sklo, korál, d. 15,5 cm, š. 8 cm.

*Mochi tillo* headdress ornament. Uzbekistan, Samarkand. Around 1900. Silver, silver-gilt appliqué, filigree, glass, red coral, l. 15.5 cm, w. 8 cm.

40 410 Čelenka *tilla bargak*. Uzbekistán, Samarkand. Kolem roku 1900. Stříbro, zlacení, ražení, korál, tyrkys, v. 4,8 cm, d. 48 cm.

*Tilla bargak* diadem. Uzbekistan, Samarkand. Around 1900. Silver-gilt, stamping, red coral, turquoise, h. 4.8 cm, l. 48 cm.

40 414 Flakón. Uzbekistán, Samarkand. Kolem roku 1900. Mosaz, tepání, korek, v. 3,8 cm. Flacon. Uzbekistan, Samarkand. Around 1900. Brass, chasing, cork, h. 3.8 cm.

40 415 Knoflík. Uzbekistán, Samarkand. Kolem roku 1900. Měď, zlacení, průměr 3,9 cm. Button. Uzbekistan, Samarkand. Around 1900. Cooper, gilding, diam. 3.9 cm.

43 811 Prsten. Uzbekistán. Konec 19. století. Slitina cínu a olova, lití, granulace, sklo, průměr 2,1 cm.

Ring. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Tin-lead alloy, casting, granulation, glass, diam, 2.1 cm.

43 812 Prsten. Uzbekistán. Konec 19. století. Slitina cínu a olova, lití, granulace, sklo, průměr 2 cm.

Ring. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Tin-lead alloy, casting, granulation, glass, diam, 2 cm.

43 813 Prsten. Uzbekistán. Konec 19. století. Slitina cínu a olova, lití, granulace, sklo, průměr 1,6 cm.

Ring. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Tin-lead alloy, casting, granulation, glass, diam, 1.6 cm.

43 814 ab Náušnice *isirga*. Uzbekistán. Konec 19. století. Mosaz, přívěsky ze slitiny cínu a olova, sklo, d. 4,7 cm.

*Isirga* earrings. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Brass, tin-lead alloy pendants, glass, l. 4.7 cm.

43 815 ab Náušnice *isirga*. Uzbekistán. Konec 19. století. Mosaz, přívěsky ze slitiny cínu a olova, sklo, d. 4,7 cm.

*Isirga* earrings. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Brass, tin-lead alloy pendants, glass, l. 4.7 cm.

43 816 ab Náušnice typu *kozik isirga*. Uzbekistán, Samarkand. Kolem roku 1900. Stříbro, granulace, prolamování, korál, d. 3,9 cm.

Earrings of the *kozik isirga* type. Uzbekistan, Samarkand. Around 1900. Silver, granulation, open work, red coral, l. 3.9 cm.

46 521 Spona oděvu *čanga*. Turkmenistán, kmen Teke. První polovina 20. století. Stříbro, zlacení, prolamování, sklo, d. 21 cm. Inv. č. 46 521.

*Changa* robe clasp. Turkmenistan, Teke tribe. 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Silver, parcel-gild, open work, moulded lozenges, glass, l. 21 cm.

57 357 Náramek *bilezik*. Turkmenistán, Jomuti. Konec 19. až počátek 20. století. Stříbro, zlacení, ražení, filigrán, karneol, v. 8,2 cm, š. 7,8 cm.

*Bilezik* bracelet. Turkmenistan, Yomut tribe. Late 19<sup>th</sup> century – early 20<sup>th</sup> century. Silver, silver-gilt appliqué, filigree, cornelian, h. 8.2 cm, w. 7.8 cm.

A 15 318 Náramek *bilezik*. Turkmenistán, kmen Teke. Konec 19. až počátek 20. století. Stříbro, zlacení, rytí, karneol, v. 8,5 cm, š. 6,5 cm.

*Bilezik* bracelet. Turkmenistan, Teke tribe. Late 19<sup>th</sup> century – early 20<sup>th</sup> century. Silver, parcel-gilt, engraving, cornelian, h. 8.5 cm, w. 6.5 cm.

A 15 424 ab Náušnice *chalka*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. – počátek 20. století. Zlacené stříbro, filigrán, korál, perly, d. 6,8 cm, š. 2,3 cm.

*Khalka* earrings. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silver-gilt, filigree, red coral, pearls, l. 6.8 cm, w. 2.3 cm.

A 15 429 Opasková spona. Uzbekistán. Konec 19. století. Stříbro, karneol (?), tyrkys, technika *taknišin*, v. 9,2 cm, š. 18 cm.

Buckle. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Silver, cornelian (?), turquoise, *taknishin* technique, h. 9.2 cm, w. 18 cm.

A 15 430 Opasková spona. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. století. Stříbro, zlacená aplikace, technika *taknišin*, prolamování, tyrkys, sklo, v. 8,2 cm, š. 17,3 cm.

Buckle. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Silver, silver-gilt appliqué, *tagnishin* technique, open work, turquoise, glass, h. 8.2 cm, w. 17.3 cm.

A 18 426 Ozdoba hlavy *takja tuzi* nebo *kubbali duppi*. Uzbekistán. Počátek 20. století. Stříbro, slitina stříbra a mědi, sklo, smalt, filigrán, průměr 14 cm.  
*Takya tuzi or kubbali duppi* headdress. Uzbekistan. Early 20<sup>th</sup> century. Silver, silver-copper alloy, glass, enamel, filigree, diam. 14 cm.

A 18 427 Ozdoba hlavy *takja tuzi* nebo *kubbali duppi*. Uzbekistán. Počátek 20. století. Stříbro, slitina stříbra a mědi, tyrkys, sklo, smalt, filigrán, průměr 11,8 cm.  
*Takya tuzi or kubbali duppi* headdress. Uzbekistan. Early 20<sup>th</sup> century. Silver, silver-copper alloy, turquoise, glass, enamel, filigree, diam. 11.8 cm.

A 18 434 Amuletní schránka *bozuband*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Stříbro, zlacení, ražení, korál, tyrkys (imitace), 12 x 8,2 cm.  
*Bozuband* amulet case. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Silver, parcel-gilt, stamping, red coral, turquoise (imitation), 12 x 8.2 cm.

A 18 435 Prsten. Uzbekistán, Buchara. Počátek 20. století. Stříbro, prolamování, lapis lazuli, průměr 3 cm.  
Ring. Uzbekistan, Bukhara. Early 20<sup>th</sup> century. Silver, open work, lapis lazuli, diam. 3 cm.

A 18 437 ab Náušnice *chalka*. Uzbekistán, Buchara. Počátek 20. století. Stříbro, filigrán, granulace, zlacení, korál, sklo, d. 11,2 cm.  
*Khalka* earrings. Uzbekistan, Bukhara. Early 20<sup>th</sup> century. Silver-gilt, filigree, red coral, glass, l. 11.2 cm.

A 18 438 Přívěsek. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Stříbro, tyrkys, sklo, korál, plod, ražení, d. 5,5 cm.  
Pendant. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Silver, turquoise, glass, red coral, berry, stamping, l. 5.5 cm.

A 18 439 Amuletní schránka *bozuband*. Uzbekistán, Buchara. Počátek 20. století. Stříbro, ražení, smalt, korál, 7,2 x 1,2 cm.  
*Bozuband* amulet case. Uzbekistan, Bukhara. Early 20<sup>th</sup> century. Silver, stamping, enamel, red coral, cork, 7.2 x 1.2 cm.

A 18 440 Amuletní schránka *tumar*. Uzbekistán, Taškent. Počátek 20. století. Stříbro, zlacení, ražení, tyrkys, korál, 2,5 x 5,3 cm.  
*Tumar* amulet case. Uzbekistan, Tashkent. Early 20<sup>th</sup> century. Silver, parcel-gilt, stamping, turquoise, red coral, 2.5 x 5.3 cm.

A 18 441 Pečetní prsten. Uzbekistán, Buchara. Počátek 20. století. Poniklovaná mosaz, průměr 1,5 cm.  
Seal ring. Uzbekistan, Bukhara. Early 20<sup>th</sup> century. Nickelled brass, casting, diam. 1.5 cm.

A 19 588 Opasková spona. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. – počátek 20. století. Stříbro, tyrkys, technika *taknišin*, průměr 10 x 5,2 cm.  
Buckle. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silver, turquoise, *taknishin* technique, diam. 10 x 5.2 cm.

A 19 589 Ozdoba opasku. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. až počátek 20. století. Stříbro, zlacená aplikace, technika *taknišin*, tyrkys, průměr 9 cm.

Belt decoration. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silver, silver-gilt appliqué, *taknishin* technique, turquoise, diam. 9 cm.

A 21 131 Náhrdelník. Uzbekistán, Samarkand. Kolem roku 1900. Stříbro, ražení, granulace, korál, průměr 17 cm.

Necklace. Uzbekistan, Samarkand. Around 1900. Silver, stamping, granulation, red coral, diam. 17 cm.

A 21 181 Náhrudní šperk *dagdan*. Turkmenistán, kmen Teke. První polovina 20. století. Stříbro, zlacení, rytí, prolamování, ražení, tyrkys, sklo, d. 25,5 cm, š. 11,5 cm.

*Dagdan* chest pendant. Turkmenistan, Teke tribe. 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Silver, parcel-gild, engraving, open work, moulded lozenges, turquoise, glass, l. 25.5 cm, w. 11.5 cm.

A 25 272 Nákrčník *bukau*. Turkmenistán, Jomuti. Konec 19. až počátek 20. století. Stříbro, rytí, ražení, karneol, sklo, průměr 14,5 cm.

*Bukaw* torque. Turkmenistan, Yomut tribe. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silver, engraving, moulded lozenges, bells, cornelian, glass, diam. 14.5 cm.

A 25 273 Náramek *bilezik*. Turkmenistán, Jomuti. Konec 19. až počátek 20. století. Stříbro, zlacení, filigrán, prolamování, karneol, v. 8 cm, š. 7,4 cm.

*Bilezik* bracelet. Turkmenistan, Yomut tribe. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Silver, silver-gilt, filigree, open work, cornelian, h. 8 cm, w. 7.4 cm.

A 28 934/1–3 Náušnice a přívěsek *gadžak* (ve tvaru mandle). Uzbekistán, Taškent. Konec 19. Století. Stříbro, granulace, sklo, tyrkys (imitace), 4,5 x 4,5 cm, 7 x 3 cm, 3,3 x 1,5 cm.

Earrings and pendants (*gajak* – almond-shaped). Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> century. Silver, granulation, glass, turquoise (imitation), 4.5 x 4.5 cm, 7 x 3 cm, 3.3 x 1.5 cm.

## KOVOVÉ NÁDOBY

### METAL VESSELS

4 569 Konvice na čaj *čoidiš*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. století. Pocínovaná mosaz, lití, prolamování, rytí, v. 30 cm.

*Choidish* teapot. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Tinned brass, cast, open work, engraving, h. 30 cm.

18 105 Konvice na čaj *čoidiš*. Uzbekistán, Kokand. 2. polovina 19. století. Mosaz, lití, prolamování, rytí, v. 30,5 cm.

*Choidish* teapot. Uzbekistan, Kokand. 2<sup>nd</sup> half of 19<sup>th</sup> century. Brass, cast, open work, engraving, h. 30.5 cm.

46 444 Konvice na čaj *čoidiš*. Uzbekistán, Kokand. 2. polovina 19. století. Bronz, lití, rytí, v. 31,5 cm.

*Choidish* teapot. Uzbekistan, Kokand. 2<sup>nd</sup> half of 19<sup>th</sup> century. Bronze, cast, engraving, h. 31.5 cm.

46 445 Konvice na čaj *čoidiš*. Uzbekistán, Kokand. 19. století. Mosaz, lití, rytí, v. 35 cm.

*Choidish* teapot. Uzbekistan, Kokand. 19<sup>th</sup> century. Brass, cast, engraving, h. 35 cm.

57 417 Konvice na čaj *čoidiš*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. století. Mosaz, lití, prolamování, rytí, v. 28,5 cm.  
*Choidish* teapot. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Brass, cast, open work, engraving, h. 28.5 cm.

A 9 918 Konvice na čaj *čoidiš*. Uzbekistán, Samarkand. 19. století. Mosaz, pocínovaná mosaz, lití, prolamování, rytí, v. 35,5 cm.  
*Choidish* teapot. Uzbekistan, Samarkand. 19<sup>th</sup> century. Brass, tinned brass, cast, open work, engraving, h. 35.5 cm.

A 11 375 Konvice na čaj *čoidiš*. Uzbekistán, Samarkand. 19. století. Mosaz, pocínovaná mosaz, lití, prolamování, rytí, v. 35,6 cm.  
*Choidish* teapot. Uzbekistan, Samarkand. 19<sup>th</sup> century. Brass, tinned brass, cast, open work, engraving, h. 35.6 cm.

A 12 974 Vodní dýmka *čilim*. Uzbekistán, Kokand. Konec 19. století. Tykev, mosaz, poniklovaná mosaz, rytí, tyrkys, v. 29,5 cm.  
*Chilim* water pipe. Uzbekistan, Kokand. Late 19<sup>th</sup> century. Gourd, brass, nickelled brass, engraving, turquoise, h. 29.5 cm.

A 15 371 Konvice na vodu *obdasta*. Uzbekistán, Kokand. 2. polovina 19. století. Mosaz, rytí, v. 25 cm, průměr 19 cm.

*Obdasta* water jug. Uzbekistan, Kokand. 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century. Brass, engraving, h. 25 cm, diam. 19 cm.

A 20 464 Konvice na vodu *obdasta*. Uzbekistán, Kokand. Polovina 20. století. Mosaz, lití, rytí, v. 337,5 cm, š. 23 cm.  
*Obdasta* water jug. Uzbekistan, Kokand. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Brass, cast, engraving, h. 37.5 cm, w. 23 cm.

## **KERAMIKA** **CERAMICS**

109 Kalamář. Uzbekistán, Margilan. Konec 19. století. Glazovaná hrnčina, průměr 2,2 cm.  
Ink-pot. Uzbekistan, Margilan. Late 19<sup>th</sup> century. Glazed earthenware, diam. 2.2 cm.

173 Džbáněk *kuzacha*. Uzbekistán. Konec 19. století. Hrnčina, malováno olejovými (?) barvami, v. 30,5 cm.  
*Kuzacha* jug. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Earthenware, painted with oil (?) paints, h. 30.5 cm.

174 Džbáněk *kuzacha*. Uzbekistán. Konec 19. století. Hrnčina, malováno olejovými (?) barvami, v. 22 cm.  
*Kuzacha* jug. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Earthenware, painted with oil (?) paints, h. 22 cm.

13 575 Hrnek. Uzbekistán, Taškent. Polovina 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, rytí, v. 9 cm, průměr 8,2 cm.



Cup. Uzbekistan, Tashkent. Middle of the 20<sup>th</sup> century. Glazed earthenware, painting, engraving, h. 9 cm, diam. 8.2 cm.

16 630 Konvička *oftoba*. Uzbekistán. Konec 19. – počátek 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 14 cm.

*Oftoba* jug. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Glazed earthenware, painting, h. 14 cm.

46 068 Miska na čaj *piala*. Uzbekistán. 70. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, v. 5,5 cm, průměr 11,1 cm.

*Piala* tea bowl. Uzbekistan. 1970s. Factory-produced porcelain, h. 5.5 cm, diam. 11.1 cm.

A 13 006 Píšťalka *chuštak* ve tvaru psa. Uzbekistán, Uba poblíž Buchary. 70. léta 20. století. Terakota, modelování, malováno engobou, v. 15,5 cm, š. 17 cm. Autorka Chamro Rachimova. *Khushtak* whistle in the shape of a dog. Uzbekistan, Uba near Bukhara. 1970s. Terracotta, modelling, engobe painting, h. 15.5 cm, w. 17 cm. Author Khamro Rakhimova.

A 13 007 Píšťalka *chuštak* ve tvaru koně. Uzbekistán, Uba poblíž Buchary. 70. léta 20. století. Terakota, modelování, malováno engobou, v. 17 cm, š. 16 cm. Autorka Chamro Rachimova. *Khushtak* whistle in the shape of a horse. Uzbekistan, Uba near Bukhara. 1970s. Terracotta, modelling, engobe painting, h. 17 cm, w. 16 cm. Author Khamro Rakhimova.

A 13 008 Píšťalka *chuštak* ve tvaru draka. Tádžikistán, Bafoi poblíž Ura-Tübe. Hlína, glazováno, modelování, malováno, v. 16 cm, š. 2 cm. Autor Gafor Chalilov. *Khushtak* whistle in the shape of a dragon. Tajikistan, Bafoi near Ura-Tübe. 1970s. Clay, glazing, modelling, painting, h. 16 cm, w. 12 cm. Author Gafor Khalilov.

A 13 009 Píšťalka *chuštak* ve tvaru koně. Uzbekistán, Uba poblíž Buchary. 70. léta 20. století. Terakota, modelování, malováno engobou, v. 15 cm, š. 16 cm. Autorka Chamro Rachimova. *Khushtak* whistle in the shape of a dog. Uzbekistan, Uba near Bukhara. 1970s. Terracotta, modeling, engobe painting, h. 15 cm, w. 16 cm. Author Khamro Rakhimova.

A 13 010 Džbáněk *kuzača*. Tádžikistán, Kanibadam. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 13 cm, průměr 9 cm. Autor Bobodžon Mavljanov. *Kuzacha* jug. Tajikistan, Kanibadam. 1970s. Glazed earthenware, painting, h. 13 cm, diam. 9 cm. Author Bobodjon Mavlyanov.

A 13 011 Mísa *kosa*. Tádžikistán. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, rytí, průměr 17,5 cm. Autor Sahibov. *Kosa* bowl. Tajikistan. 1970s. Glazed earthenware, painting, engraving, diam. 17.5 cm. Author Sahibov.

A 13 012 Mísa *kosa*. Tádžikistán, Kanibadam. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, rytí, průměr 20,2 cm. Autor Usmon Meliev. *Kosa* bowl. Tajikistan, Kanibadam. 1970s. Glazed earthenware, painting, engraving, diam. 20.2 cm. Author Usmon Meliev.

A 13 013 ab Nádoba *čorguš*. Tádžikistán, Kanibadam. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 24 cm, průměr 21 cm. Autor Usmon Meliev.

*Chorgush* vessel. Tajikistan, Kanibadam. 1970s. Glazed earthenware, painting, h. 24 cm, diam. 21 cm. Author Usmon Meliev.

A 13 014 ab Nádoba *čorguš*. Tádžikistán, Kanibadam. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 21,5 cm, průměr 19,7 cm. Autor Usmon Meliev.

*Chorgush* vessel. Tajikistan, Kanibadam. 1970s. Glazed earthenware, painting, h. 21.5 cm, diam. 19.7 cm. Author Usmon Meliev.

A 13 015 Mísa *badija*. Tádžikistán, Kanibadam. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 32,5 cm. Autor Bobodžon Mavljanov.

*Badiya* dish. Tajikistan, Kanibadam. 1970s. Glazed earthenware, painting, diam. 32.5 cm. Author Bobodjon Mavlyanov.

A 13 016 Talíř *lagan*. Tádžikistán. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 49 cm. Autor Mirzojev.

*Lagan* dish. Tajikistan. 1970s. Glazed earthenware, painting, diam. 49 cm. Author Mirzoyev.

A 13 017 Mísa *badija*. Tádžikistán, Kanibadam. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, rytí, průměr 30 cm. Autor Usmon Meliev.

*Badiya* dish. Tajikistan, Kanibadam. 1970s. Glazed earthenware, painting, engraving, diam. 30 cm. Author Usmon Meliev.

A 13 018 Nádoba *koškulok*. Tádžikistán, Kanibadam. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 27,5 cm, průměr 26 cm. Autor Bobodžon Mavljanov.

*Koshkulok* vessel. Tajikistan, Kanibadam. 1970s. Glazed earthenware, painting, h. 27.5 cm, diam. 26 cm. Author Bobodjon Mavlyanov.

A 13 019 Mísa *kosa*. Tádžikistán. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 18,5 cm, průměr 16,7 cm. Autor Sahibov.

*Kosa* bowl. Tajikistan. 1970s. Glazed earthenware, painting, h. 18.5 cm, diam. 16.7 cm. Autor Sahibov.

A 13 020 Nádoba *churma*. Uzbekistán, Gurumsaraj, Ferganská kotlina. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 18 cm, průměr 15,5 cm. Autor Chakim Satimov.

*Khurma* vessel. Uzbekistan, Gurumsaray, Fergana Valley. 1970s. Glazed earthenware, painting, h. 18 cm, diam. 15.5 cm. Author Khakim Satimov.

A 13 021 Mísa *badija*. Uzbekistán, Gurumsaraj, Ferganská kotlina. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 14 cm, průměr 27 cm. Autor Chakim Satimov.

*Badiya* dish. Uzbekistan, Gurumsaray, Fergana Valley. 1970s. Glazed earthenware, painting, h. 14 cm, diam. 27 cm. Author Khakim Satimov.

A 13 022 Mísa *badija*. Uzbekistán, Chanki poblíž Chívy. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 31 cm. Autor Rajimberdy Matčanov.

*Badiya* dish. Uzbekistan, Khanki near Khiva. 1970s. Glazed earthenware, painting, diam. 31 cm. Author Rayimberdy Matchanov.

A 13 023 Mísa *badija*. Uzbekistán, Chanki poblíž Chívy. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 31 cm. Autor Rajimberdy Matčanov.

*Badiya* dish. Uzbekistan, Khanki near Khiva. 1970s. Glazed earthenware, painting, diam. 31 cm. Author Rayimberdy Matchanov.

A 13 024 Mísa *kosa*. Uzbekistán, Chanki poblíž Chívy. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, v. 15 cm, průměr 15,5 cm. Autor Rajimberdy Matčanov.

*Kosa* bowl. Uzbekistan, Khanki near Khiva. 1970s. Glazed earthenware, painting, h. 15 cm, diam. 15.5 cm. Author Rayimberdy Matchanov.

A 13 025 Talíř *lagan*. Uzbekistán, Gurumsaraj, Ferganská kotlina. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 40 cm. Autor Mahmúd Rachimov.

*Lagan* dish. Uzbekistan, Gurumsaray, Fergana Valley. 1970s. Glazed earthenware, painting, diam. 40 cm. Author Mahmud Rakhimov.

A 13 026 Talíř *lagan*. Uzbekistán, Gurumsaraj, Ferganská kotlina. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 38,6 cm. Autor Chakim Satimov.

*Lagan* dish. Uzbekistan, Gurumsaray, Fergana Valley. 1970s. Glazed earthenware, painting, diam. 38.6 cm. Author Khakim Satimov.

A 13 027 Talíř *lagan*. Uzbekistán, Gurumsaraj, Ferganská kotlina. 70. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 39,5 cm. Autor Chakim Satimov.

*Lagan* dish. Uzbekistan, Gurumsaray, Fergana Valley. 1970s. Glazed earthenware, painting, diam. 39.5 cm. Author Khakim Satimov.

A 18 421 Miska na čaj *piala*. Uzbekistán, Taškent. 70. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, v. 4,8 cm, průměr 9,8 cm.

*Piala* tea bowl. Uzbekistan, Tashkent. 1970s. Factory-produced porcelain, h. 4.8 cm, diam. 9.8 cm.

A 21 110 Miska na čaj *piala*. Uzbekistán. 80. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, rytí, průměr 13 cm.

*Piala* tea bowl. Uzbekistan. 1980s. Glazed earthenware, painting, engraving, diam. 13 cm.

A 21 111 Miska na čaj *piala*. Uzbekistán. 60. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, rytí, průměr 10 cm.

*Piala* tea bowl. Uzbekistan, Tashkent. 1960s. Glazed earthenware, painting, diam. 10 cm.

A 21 112 Miska na čaj *piala*. Střední Asie. 60. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, průměr 10,2 cm.

*Piala* tea bowl. Central Asia. 1960s. Factory-produced porcelain, diam. 10.2 cm.

A 21 113 Miska na čaj *piala*. Střední Asie. 60. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, průměr 11,2 cm.

*Piala* tea bowl. Central Asia. 1960s. Factory-produced porcelain, diam. 11.2 cm.

A 21 114 Miska na čaj *piala*. Střední Asie. 60. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, průměr 11,4 cm.

*Piala* tea bowl. Central Asia. 1960s. Factory-produced porcelain, diam. 11.4 cm.

A 21 115 Miska na čaj *piala*. Střední Asie. 60. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, rytí, průměr 8,8 cm.

*Piala* tea bowl. Central Asia. 1960s. Glazed earthenware, painting, diam. 8.8 cm.

A 21 117 Miska na čaj *piala*. Vyrobeno v Japonsku pro středoasijský trh. 60. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, průměr 10,7 cm.

*Piala* tea bowl. Made in Japan for the Central Asian market. 1960s. Factory-produced porcelain, diam. 10.7 cm.

A 21 118 Miska na čaj *piala*. Střední Asie. 60. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, průměr 10,2 cm.

*Piala* tea bowl. Central Asia. 1960s. Factory-produced porcelain, diam. 10.2 cm.

A 21 119 Miska na čaj *piala*. Vyrobeno v Japonsku pro středoasijský trh. 60. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, průměr 10,7 cm.

*Piala* tea bowl. Made in Japan for the Central Asian market. 1960s. Factory-produced porcelain, diam. 10.7 cm.

A 21 120 Miska na čaj *piala*. Vyrobeno v Číně pro středoasijský trh. 60. léta 20. století. Porcelán tovární výroby, průměr 12 cm.

*Piala* tea bowl. Made in China for the Central Asian market. 1960s. Factory-produced porcelain, diam. 12 cm.

A 25 846 Džbán *kuza*. Uzbekistán, Rištan. 70. léta 20. století. Hrnčina, v. 30 cm, průměr 18 cm.

*Kuza* jug. Uzbekistan, Rishtan. 1970s. Earthenware, h. 30 cm, diam. 18 cm.

A 30 064 Figurka muže. Uzbekistán. 90. léta 20. století. Terakota, modelování, rytí, v. 6,5 cm. Figurine of a man. Uzbekistan. 1990s. Terracotta, modelling, carving, h. 6.5 cm.

A 30 065 Figurka muže. Uzbekistán. 90. léta 20. století. Terakota, modelování, rytí, v. 6,8 cm. Figurine of a man. Uzbekistan. 1990s. Terracotta, modelling, carving, h. 6.8 cm.

A 30 066 Figurka muže. Uzbekistán. 90. léta 20. století. Terakota, modelování, rytí, v. 4,2 cm. Figurine of a man. Uzbekistan. 1990s. Terracotta, modelling, carving, h. 4.2 cm.

A 30 067 Figurka ženy. Uzbekistán. 90. léta 20. století. Terakota, modelování, rytí, v. 6 cm. Figurine of a woman. Uzbekistan. 1990s. Terracotta, modelling, carving, h. 6 cm.

A 30 068 Figurka muže. Uzbekistán. 90. léta 20. století. Terakota, modelování, rytí, v. 4,2 cm. Figurine of a man. Uzbekistan. 1990s. Terracotta, modelling, carving, h. 4.2 cm.

A 30 069 Figurka muže. Uzbekistán. 90. léta 20. století. Terakota, modelování, rytí, v. 5 cm. Figurine of a man. Uzbekistan. 1990s. Terracotta, modelling, carving, h. 5 cm.

A 30 073 Píšťalka *chuštak* ve tvaru draka. Uzbekistán. 90. léta 20. století. Hlína, glazováno, modelování, malováno, v. 21 cm.

*Khushtak* whistle in the shape of a dragon. Uzbekistan. 1990s. Clay, glazing, modelling, painting, h. 21 cm.

A 30 074 Dekorační talířek (suvenýr). Uzbekistán. 90. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 23 cm.

Decorative plate (souvenir). Uzbekistan. 1990s. Glazed earthenware, painting, diam. 23 cm.

A 30 076 Dekorační talířek (suvenýr). Uzbekistán. 90. léta 20. století. Glazovaná hrnčina, malováno, průměr 12,3 cm.

Decorative plate (souvenir). Uzbekistan. 1990s. Glazed earthenware, painting, diam. 12.3 cm.

## **Střepy Shards**

A 501 – A 505 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná kamenina, průměr 2,5 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed stoneware, diam. 2.5 cm.

A 506 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná kamenina, průměr 4,7 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed stoneware, diam. 4.7 cm.

A 507 – A 512 Střepy. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Sklo, průměr 1 – 4 cm.  
Shards. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glass, diam. 1 – 4 cm.

A 513 Fragment sekery. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Kámen, d. 10 cm.  
Fragment of an axe. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Stone, l. 10 cm.

A 514 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Kamenina, průměr 3,5 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Stoneware, diam. 3.5 cm.

A 515 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Hrnčina, d. 6,5 cm, š. 4 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Earthenware, l. 6.5 cm, w. 4 cm.

A 516 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Hrnčina, d. 5,2 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Earthenware, l. 5.2 cm.

A 517 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná kamenina, průměr 3,5 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed stoneware, diam. 3.5 cm.

A 518 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Hrnčina, d. 5 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Earthenware, l. 5 cm.

A 519 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná kamenina, d. 6 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed stoneware, l. 6 cm.

A 520 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná kamenina, d. 6 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed stoneware, l. 6 cm.

A 521 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Hrnčina, d. 4,7 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Earthenware, l. 4.7 cm.

A 522 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, d. 4 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, l. 4 cm.

A 523 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, d. 3 cm.

Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, l. 3 cm.

A 524 – A 525 Střepy. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, d. 1,8 cm.  
Shards. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, l. 1.8 cm.

A 526 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, d. 2,1 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, l. 2.1 cm.

A 527 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, d. 1,7 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, l. 1.7 cm.

A 528 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Hrnčina, d. 2 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Earthenware, l. 2 cm.

A 529 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, d. 1,6 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, l. 1.6 cm.

A 530 Střep. Samarkand, pohřebiště Murad. Glazovaná hrnčina, d. 8,5 cm.  
Shard. Samarkand, Murad burial ground. Glazed earthenware, diam. 8.5 cm.

A 532 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, průměr 8 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, diam. 8 cm.

A 533 – A 538 Střepy. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, průměr 2 – 2,8 cm.  
Shards. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, diam. 2 – 2.8 cm.

A 539 Střep. Uzbekistán. Glazovaná hrnčina, průměr 2,7 cm.  
Shard. Uzbekistan. Glazed earthenware, diam. 2.7 cm.

A 540 – A 543 Střepy. Merv. Glazovaná hrnčina, průměr 2 – 4 cm.  
Shards. Merv. Glazed earthenware, diam. 2 – 4 cm.

A 544 Střep. Merv. Hrnčina, průměr 4,7 cm.  
Shard. Merv. Earthenware, diam. 4.7 cm.

A 545 – A 555 Střepy. Merv. Glazovaná hrnčina, průměr 2,2 – 5,4 cm.  
Shards. Merv. Glazed earthenware, diam. 2.2 – 5.4 cm.

A 556 Střep. Sklo, průměr 2,5 cm.  
Shard. Merv. Glass, diam. 2.5 cm.

A 557 – A 561 Střepy. Merv. Glazovaná hrnčina, průměr 2,2 – 8 cm.  
Shards. Merv. Glazed earthenware, diam. 2.2 – 8 cm.

A 562 – A 565 Střepy. Merv. Sklo, průměr 1,6 – 4,1 cm.  
Shards. Merv. Glass, diam. 1.6 – 4.1 cm.

A 566 – A 568 Střepy. Merv. Glazovaná hrnčina, průměr 4,2 – 11,3 cm.  
Shards. Merv. Glazed earthenware, diam. 4.2 – 11.3 cm.



A 571 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, d. 16,5 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, l. 16.5 cm.

A 572 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Hrnčina, d. 3,9 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Earthenware, diam. 3.9 cm.

A 573 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, průměr 2,5 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, diam. 2.5 cm.

A 574 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, průměr 5 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, diam. 5 cm.

A 575 – A 579 Střepy. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Sklo, průměr 2 – 7 cm.  
Shards. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glass, diam. 2 – 7 cm.

A 580 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, průměr 4,5 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, diam. 4.5 cm.

A 581 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, průměr 10,6 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, diam. 10.6 cm.

A 582 – A 585 Střepy. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Sklo, průměr 2,7 – 3,5 cm.

Shards. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glass, diam. 2.7 – 3.5 cm.

A 586 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, průměr 4 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, diam. 4 cm.

A 587 Střep. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, průměr 4,7 cm.  
Shard. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, diam. 4.7 cm.

A 588 Střep. Samarkand, Bibi Chanum. Glazovaná hrnčina, d. 7,5 cm.  
Shard. Samarkand, Bibi Khanum. Glazed earthenware, l. 7.5 cm.

A 589 Střep. Samarkand, Bibi Chanum. Glazovaná hrnčina, d. 6,2 cm.  
Shard. Samarkand, Bibi Khanum. Glazed earthenware, l. 6.2 cm.

A 590 Střep. Samarkand. Glazovaná hrnčina, d. 5,8 cm.  
Shard. Samarkand. Glazed earthenware, l. 5.8 cm.

A 591 Střep. Samarkand, Bibi Chanum. Glazovaná hrnčina, d. 9,5 cm.  
Shard. Samarkand, Bibi Khanum. Glazed earthenware, l. 9.5 cm.

A 592 Střep. Samarkand. Střep. Glazovaná hrnčina, 5,3 x 4,3 x 3,3 cm.  
Shard. Samarkand. Glazed earthenware, 5.3 x 4.3 x 3.3 cm.

A 593 Střep. Samarkand. Střep. Glazovaná hrnčina, d. 3 cm.  
Shard. Samarkand. Glazed earthenware, l. 3 cm.

A 594 – A 596 Střepy. Samarkand, Bibi Chanum. Glazovaná hrnčina, d. 5,7 – 7 cm.

Shards. Samarkand, Bibi Khanum. Glazed earthenware, l. 5.7 – 7 cm.

A 597 Střep. Samarkand. Střep. Glazovaná hrnčina, průměr 2,5 cm.  
Shard. Samarkand. Glazed earthenware, diam. 2.5 cm.

A 598 Střep. Samarkand. Střep. Glazovaná hrnčina, průměr 4 cm.  
Shard. Samarkand. Glazed earthenware, diam. 4 cm.

A 599 Střep. Samarkand, Bibi Chanum. Glazovaná hrnčina, průměr 1,5 cm.  
Shard. Samarkand, Bibi Khanum. Glazed earthenware, diam. 1.5 cm.

A 600 Střep. Samarkand, Bibi Chanum. Glazovaná hrnčina, průměr 1,5 cm.  
Shard. Samarkand, Bibi Khanum. Glazed earthenware, diam. 1.5 cm.

A 601 Střep. Samarkand. Střep. Glazovaná hrnčina, průměr 1,8 cm.  
Shard. Samarkand. Glazed earthenware, diam. 1.8 cm.

A 602 Střep. Samarkand, Bibi Chanum. Glazovaná hrnčina, průměr 3,5 cm.  
Shard. Samarkand, Bibi Khanum. Glazed earthenware, diam. 3.5 cm.

A 25 848 a – i Střepy. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazovaná hrnčina, d. max. 8,4 cm.  
Shards. Samarkand, Kala-e Afrasiab. Glazed earthenware, l. max. 8.4 cm.

A 25 849 a – i Střepy. Samarkand, Bibi Chanum. Glazovaná hrnčina, d. max. 12,5 cm.  
Shards. Samarkand, Bibi Khanum. Glazed earthenware, l. max. 12.5 cm.

A 25 850 a – c Střepy. Hissar u Dušanbe. Glazovaná hrnčina, d. max. 4,7 cm.  
Shards. Hissar near Dushanbe. Glazed earthenware, l. max. 4.7 cm.

## **HUDEBNÍ NÁSTROJE**

### **MUSICAL INSTRUMENTS**

13 062 Bubínek *nagora*. Uzbekistán, Taškent. Konec 19. století. Hlína, kůže, v. 24 cm.  
*Nagora* drum. Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> century. Clay, leather, h. 24 cm.

13 064 Bubínek *nagora*. Uzbekistán, Taškent. Konec 19. století. Hlína, kůže, v. 20 cm.  
*Nagora* drum. Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> century. Clay, leather, h. 20 cm.

21 161 Tamburína *dojra*. Uzbekistán, Taškent. Konec 19. století. Dřevo, kůže, mosaz, intarzie, průměr 44 cm.  
*Doyra* tambourine. Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> century. Wood, leather, brass, inlay, diam. 44 cm.

21 162 Tamburína *dojra*. Uzbekistán, Taškent. 2. polovina 19. století. Dřevo, kůže, mosaz, intarzie, průměr 44 cm.  
*Doyra* tambourine. Uzbekistan, Tashkent. 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century. Wood, leather, brass, inlay, diam. 44 cm.

57 402 Strunný hudební nástroj *dombra*. Kazachstán. 2. polovina 20. století. Dřevo, intarzie, d. 92 cm.

*Dombra* stringed musical instrument. Kazakhstan. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Wood, inlay, l. 92 cm.

A 7 611 Strunný hudební nástroj *tanbur*. Uzbekistán, Taškent. 2. polovina 20. století. Dřevo, perleť, intarzie, d. 108 cm.

*Tanbur* stringed musical instrument. Uzbekistan, Tashkent. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Wood, mother-of-pearl, inlay, l. 108 cm.

A 7 612 Strunný hudební nástroj *dutar*. Uzbekistán, Taškent. 2. polovina 20. století. Dřevo, d. 113,5 cm.

*Dutar* stringed musical instrument. Uzbekistan, Tashkent. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Wood, l. 113.5 cm.

A 7 640 Flétny *koš naj*. Uzbekistán, Taškent. 2. polovina 20. století. Rákos, d. 24 cm.

*Kosh nay* flutes. Uzbekistan, Tashkent. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Reed, l. 24 cm.

A 27 160 Tamburína *dojra*. Uzbekistán, Taškent. Konec 19. století. Dřevo, kůže, mosaz, intarzie, průměr 44,8 cm.

*Doyra* tambourine. Uzbekistan, Tashkent. Late 19<sup>th</sup> century. Wood, leather, brass, inlay, diam. 44.8 cm.

#### **PŘEDMĚTY DENNÍ POTŘEBY**

#### **ITEMS OF EVERYDAY USE**

114 Dýmka. Uzbekistán. Konec 19. století. Dřevo, d. 17,5 cm.

Pipe. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Wood, l. 17.5 cm.

127 Hřeben. Uzbekistán. Konec 19. století. Dřevo, d. 7,5 cm, š. 4,7 cm.

Comb. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Wood, l. 7.5 cm, w. 4.7 cm.

129 Podkůvky *nal* k botám. Uzbekistán. Konec 19. století. Železo, kování, 11 x 5 cm.

*Nal* heel irons. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Iron, forging, 11 x 5 cm.

130 Tabatěrka noskovok. Uzbekistán, Buchará. Konec 19. století. Tykev, kůže, v. 11,5 cm.

*Noskovok* tobacco box. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Gourd, leather, h. 11.5 cm.

131 Tabatěrka noskovok. Uzbekistán, Buchará. Konec 19. století. Tykev, vlna, v. 11 cm.

*Noskovok* tobacco box. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Gourd, wool, h. 11 cm.

135 Hřeben. Uzbekistán. Počátek 20. století. Dřevo, d. 9 cm, š. 4,7 cm.

Comb. Uzbekistan. Early 20<sup>th</sup> century. Wood, l. 9 cm, w. 4.7 cm.

138 Kapesník. Uzbekistán. Konec 19. století. Hedvábí, 52 x 51,5 cm.

Handkerchief. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Silk, 52 x 51.5 cm.

141 Powlak na polštář, přední strana. Uzbekistán. Konec 19. století. Kůže, strojová výšivka bavlnou, steh *jurma*, vzor *čor-čirog*, 59 x 59 cm.

Pillow case, front. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Leather, machine cotton embroidery, *yurma* stitch, *chor-chirog* pattern, 59 x 59 cm.

154 Cestovní pouzdro na miskou *činnikap*. Uzbekistán, Buchara. Konec 19. století. Kůže, vyšito drátkem, porcelán, d. 32 cm, v. 11 cm (pouzdro), průměr 14 cm, v. 6,5 cm (miska). *Chinnikap* travelling case and bowl. Uzbekistan, Bukhara. Late 19<sup>th</sup> century. Leather, wire woven through, porcelain, l. 32 cm, h. 11 cm (case), diam. 14 cm, h. 6.5 cm (bowl).

155 Kapesní zrcátko. Uzbekistán. Konec 19. století. Dřevo, papír, 10 x 9,5 cm.  
Hand mirror. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Wood, paper, 10 x 9.5 cm.

4 339 ab Nůž *pičok* s pochvou. Uzbekistán, Kokand. Konec 19. století. Ocel, rohovina, tyrkys (imitace), inkrustace, niello, d. 34,5 cm (nůž), d. 32 cm (pochva).  
*Pichok* knife with sheath. Uzbekistan, Kokand. Late 19<sup>th</sup> century. Steel, horn, turquoise (imitation), inlay, niello, l. 34.5 cm (knife), l. 32 cm (sheath).

40 409 Vřeteno. Uzbekistán. Kolem roku 1900. Dřevo, d. 27,9 cm.  
Spindle. Uzbekistan. Around 1900. Wood, l. 27.9 cm.

40 411 Tabatěrka *noskovok*. Uzbekistán, Samarkand. Kolem roku 1900. Tykev, bavlna, cín, rytí, v. 11 cm.  
*Noskovok* tobacco box. Uzbekistan, Samarkand. Around 1900. Gourd, cotton, tin, engraving, h. 11 cm.

40 412 Peněženka. Uzbekistán, Buchara. Kolem roku 1900. Kůže, kovové cvočky, vyšito drátkem, d. 14 cm.  
Purse. Uzbekistan, Bukhara. Around 1900. Leather, cotton, metal studs, wire woven through, l. 14 cm.

A 2 894 Tabatěrka *noskovok*. Tádžikistán. 60. léta 20. století. Tykev, kůže, technika *chamiri*, v. 8,3 cm.  
*Noskovok* tobacco box. Tajikistan. 1960s. Gourd, leather, *khamiri* technique, h. 8.3 cm.

A 12 953 Penál *kalamdon*. Uzbekistán. Konec 19. století. Lakované dřevo, malováno, d. 31,5 cm, v. 5,5 cm.  
*Kalamdon* pencil-case. Uzbekistan. Late 19<sup>th</sup> century. Lacquered wood, painting, l. 31.5 cm, h. 5.5 cm.

A 15 496 Bičik. Střední Asie. 2. polovina 20. století. Kůže, d. 36 cm.  
Whip. Central Asia. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Leather, l. 36 cm.

A 18 378 Pvlak na polštář, přední strana. Turkmenistán. Konec 19. století. Samet, strojová výšivka hedvábím, řetízkový steh, 48,5 x 50 cm.  
Pillow case, front. Turkmenistan. Late 19<sup>th</sup> century. Velvet, machine silk embroidery, chain stitch, 48.5 x 50 cm.

A 18 436 Amuletní schránka *tumar*. Kazachstán, Betpak-Dala (Hladová step). 1915. Kůže, d. 8 cm, š. 1,8 cm.  
*Tumar* amulet case. Kazakhstan, Betpak-Dala (Hungry Steppe). 1915. Leather, l. 8 cm, w. 1.8 cm.

A 20 488 Hřeben na upevnění uzlů při vázání koberce. Severní Afghánistán, Turkmeni. 2. polovina 20. století. Železo, lakované dřevo, d. 39,5 cm.

Comb for straightening knots on a carpet. Northern Afghanistan, Turkmeni. 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Iron, lacquered wood, l. 39.5 cm.

A 21 125 Tabatěrka *noskovok*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Tykev, v 11 cm.

*Noskovok* tobacco box. Tajikistan. 1950s. Gourd, h. 11 cm.

A 21 126 Tabatěrka *noskovok*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Tykev, kůže, technika *chamiri*, v. 12 cm.

*Noskovok* tobacco box. Tajikistan. 1950s. Gourd, leather, *khamiri* technique, h. 12 cm.

A 21 127 Tabatěrka *noskovok*. Tádžikistán. 60. léta 20. století. Tykev, kůže, technika *chamiri*, v. 6,7 cm.

*Noskovok* tobacco box. Tajikistan. 1950s. Gourd, leather, *khamiri* technique, h. 6.7 cm.

A 21 128 Tabatěrka *noskovok*. Tádžikistán. 50. léta 20. století. Tykev, v. 12 cm.

*Noskovok* tobacco box. Tajikistan. 1950s. Gourd, h. 12 cm.

A 29 000 Polštář. Kyrgyzstán. 90. léta 20. století. Bavlna, výšivka bavlnou, řetízkový steh *ilme*, 40 x 36 cm.

Pillow. Kyrgyzstan. 1990s. Cotton, cotton embroidery, *ilme* chain stitch, 40 x 36 cm.

A 30 070 Powlak na polštář. Uzbekistán nebo Tádžikistán. 90. léta 20. století. Bavlna, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 46 x 43 cm.

Pillow case. Uzbekistan or Tajikistan. 1990s. Cotton, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 46 x 43 cm.

A 30 071 Powlak na polštář. Uzbekistán nebo Tádžikistán. 90. léta 20. století. Bavlna, strojová výšivka hedvábím, steh *jurma*, 43 x 41 cm.

Pillow case. Uzbekistan or Tajikistan. 1990s. Cotton, machine silk embroidery, *yurma* stitch, 43 x 41 cm.

## 9. ZÁVĚR

Umělecké řemeslo hrálo v historii a kultuře Střední Asie vždy velmi důležitou roli. Řemeslné výrobky zde byly odedávna předmětem obchodu, což bylo umocněno také zeměpisnou polohou oblasti, kterou procházela proslulá Hedvábná cesta. Uměleckořemeslná produkce tvořila jeden z hlavních faktorů ekonomiky usedlých i kočovných obyvatel a nacházely se v ní nejen běžné, ale také exkluzivní výrobky vysoké umělecké hodnoty, které byly určeny pro majetné vrstvy obyvatelstva nebo na export. Podle svědectví mnohých historických pramenů byly již starověké a středověké středoasijské výrobky ze zlata a stříbra, hedvábné i bavlněné tkaniny a koberce předmětem mezinárodního obchodu.

Současná státní politika středoasijských republik si je vědoma této proslulosti a snaží se o revitalizaci tradičních uměleckých řemesel. Pozornost je nyní zaměřena na zvýšení sociálního a profesionálního statusu řemeslníků, ekonomickou podporu a propagaci uměleckořemeslné produkce. V této souvislosti se začal jednotlivým řemeslníkům udělovat titul Národní mistr za zásluhy v oblasti rozkvětu tradičních uměleckých řemesel. Zakládají se také nové organizace, které sdružují řemeslníky z různých oborů uměleckého řemesla. V Uzbekistánu je to například asociace Hunarmand či Mussavir, v Tádžikistánu byla založena na podporu tradičních řemesel východního Pamíru asociace Yak House, v Kyrgyzstánu působí organizace CACSA ((The Central Asian Crafts Support Association), která sdružuje skupiny řemeslníků ze všech středoasijských republik. Tradiční středoasijská řemesla jsou podporována také mezinárodními organizacemi, jako je například UNESCO. O propagaci uměleckořemeslné produkce formou výstav se snaží nově založené galerie<sup>425</sup> a muzea, formou workshopů také samotné řemeslnické dílny. Díky ekonomické podpoře se realizují projekty, ve kterých se zájemci o umělecká řemesla učí tradičním technologickým postupům a navrací se k původním materiálům a ornamentice. Základem obnovy se stala uměleckořemeslná produkce z období od konce 19. a počátku 20. století. Pozitivní stránkou těchto projektů je odměňování účastníků formou stipendia, které převyšuje průměrnou mzdu a také poskytování pracovních příležitostí pro nezaměstnané. Projekty se setkaly s velkým úspěchem, protože výrobky tohoto typu se prodají za několikanásobně vyšší cenu než výrobky tovární produkce. Poptávka však stále není příliš vysoká, což je zapříčiněno především malým přílivem turistů do středoasijských republik a vnitřní trh ji není schopen jinak zabezpečit. Ačkoli je kvalita současné produkce poměrně vysoká, hlavní problém tkví v jejím uplatnění za hranicemi Střední Asie, což je zapříčiněno doposud nedostatečnou úrovní art managementu.

---

<sup>425</sup> Například velmi aktivní uzbecká galerie Karavana.



Mezi projekty podporující tradiční umělecké řemeslo se najdou také neúspěšné pokusy. Například v Chívě se v jejich rámci přistoupilo k tvorbě vyšíváných textilií *suzani*, které zde nemají tradici. Vzory pro vyšivku byly navíc přebírány z miniatur pocházejících z 15. – 16. století, které vznikly daleko za hranicemi Chórezmu.<sup>426</sup> Negativním faktorem je také zákaz vývozu (nejen) uměleckých předmětů starších padesáti let, což samo o sobě lze považovat za pozitivní, ale v konečném důsledku to omezuje jejich odbyt. Turisté seznámení s tímto nařízením většinou takové předměty odmítají nakupovat, jelikož vystavení povolení k vývozu znesnadňuje dlouhá doba vyřízení a navíc se zmnohonásobí náklady.<sup>427</sup>

I přes tyto problémy jsou význam a hodnota uměleckého řemesla Střední Asie nezpochybnitelné. Tradiční textilie, především koberce, interiérové vyšivky a také šperky a keramika právem upoutávají pozornost odborníků specializujících se na orientální umění. V kulturních institucích České republiky jsou ukázky uměleckořemeslné tvorby Střední Asie poměrně skromně zastoupeny, ale lze mezi nimi nalézt unikátní předměty. Hlavními institucemi, které je uchovávají ve svých sbírkách, jsou zejména Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur a Národní galerie v Praze.

---

<sup>426</sup> Хакимов 2007: 19.

<sup>427</sup> Příkladem může být koupě koberce v Turkmenistánu. Každý zakoupený koberec musí mít vystavený certifikát o stáří, který automaticky vystavují státní obchody s koberci. V nich je však možné zakoupit pouze nové koberce vyráběné sice ručně, ale barvené syntetickými barvivy. Pokud se koberec zakoupí na místním bazaru, kde od soukromých výrobců certifikát obdržet pochopitelně nelze, je nutné zažádat o jeho vystavení v Muzeu koberců. Avšak je-li koberec starší padesáti let, certifikát nelze vystavit a koberec již zaplacený není možné vyvézt ze země.



MAPA STŘEDNÍ ASIE. Zdroj: [http:// fs.huntingdon.edu/jlewis/syl/ircomp/mapscaucasus.htm](http://fs.huntingdon.edu/jlewis/syl/ircomp/mapscaucasus.htm)



MAPA UZBEKISTÁNU. Zdroj: [http://commons.wikimwdia.org/wiki/File:Uzbekistan\\_map.jpg](http://commons.wikimwdia.org/wiki/File:Uzbekistan_map.jpg)





MAPA TADŽIKISTÁNU. Zdroj: <http://www.nationsonline.org/maps/tajikistan-administrative-map.jpg>



MAPA TURKMENISTÁNU. Zdroj: <http://www.nationsonline.org/maps/tturkmenistan-political-map.jpg>



MAPA KAZACHSTÁNU. Zdroj: [http:// www.nationsonline.org/maps/kazakhstan-administrative-map.jpg](http://www.nationsonline.org/maps/kazakhstan-administrative-map.jpg)



MAPA KYRGYZSTÁNU. Zdroj: [http:// uploadwikimwdia.org/wikipedia/commons/f/f4/Un-kyrgyzstan.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Un-kyrgyzstan.png)

## RESUMÉ

The Central-Asian region, in current geo-political signification understood as the territory of five Post-Soviet states: Uzbekistan, Tajikistan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, and partially of Kazakhstan, has went through a very rich and colorful historical development. During this development it has absorbed many different culture impulses and influences that helped the region to develop conditions for the formation of a distinctive artistic expression. To a certain extent, we can observe continuity in the development of traditional arts and crafts professions since early historical times until today. Among the most important craft branches we need to mention textile production, involving carpet weaving, processing of felt, fabrics and embroideries, and also artistic metal processing represented particularly by the jewelry production and last but not least, ceramics production.

Arts and crafts have always had a very important position in the history and culture of Central Asia. Craftwork has been a subject of trade for a very long time period here, this fact being enhanced by the geographical position as well, since the region is situated on the route of the famous Silk Road. Arts and craft production, which comprised of common goods but also exclusive products of high artistic value, intended for the wealthy population strata and export, has represented a major economic factor both for settled and nomadic populations. According to the evidence provided by many historical sources, already the ancient and medieval Central-Asian golden and silver handicrafts, silk and cotton fabrics and carpets were subjects of international trade. Based on rich material evidence, the period between the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of 20<sup>th</sup> century can be considered to be one of the most important eras of first-quality arts and crafts production according to used material and production procedures.

Records of travelers and especially of ethnographers, who conducted numerous field investigations in Central Asia, provide very important data as well. Also artifacts kept in museum collections represent a valuable source of information about the arts and craft production between the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of 20<sup>th</sup> century. Documents and artifacts from this period formed the basis for the revitalization of traditional handicrafts, which started with the declaration of independence on the former Soviet Union in 1991, when Central Asian states, in the process of building national self-awareness and search for a new identity, began to come back to their cultural heritage and traditional values.

Main subject of this thesis introduces arts and crafts branches represented in the Central Asian collection of the Náprstek Museum in Prague, since it has never before been

sufficiently examined by any researcher. This work focuses on collected artifacts originating from the second half of 19th to the beginning of the 20th century because of their uniqueness and also because of the fact that contemporary arts and crafts production draws inspiration in ornament and color from this time period as well as it uses original technologies and materials. My thesis also describes the situation in traditional arts and crafts production during the Soviet era and in the era of the 90s of the 20th century after Central Asian republics gained independence. Single themes are supported by data gained from own field research in different workshops in Uzbekistan and Turkmenistan between years 2011 and 2012.

Arts and crafts of Central Asia have never been subjected to a systematic study in the Czech Republic and there also doesn't exist any overall publication concerning this topic in Czech language. Therefore introduces this thesis a new - not familiar and so far unprocessed - topic to domestic academic field.



## POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY

### TIŠTĚNÉ MONOGRAFIE A ČLÁNKY:

АБДУЛЛАЕВ, Т. А. – ХАСАНОВА, С. А. *Одежда узбеков (XIX – начало XX в.)* Ташкент, 1978.

АБДУЛЛАЕВ, Т. А. – ФАХРЕТДИНОВА, Д. А. *Песнь в металле: Народное искусство Узбекистана.* Ташкент, 1986.

АБРАМЗОН, С. М. Киргизский национальный узор. *Советская этнография*, 1950, № 1, с. 221–226.

АБРАМЗОН, С. М. *Киргизи и их этногенетические и историко-культурные связи.* Ленинград, 1971.

АКБАЛЪЯН, Р. Художники-читгары. *Декоративное искусство СССР*, 1959, № 2, с. 13–14.

АЛЛАМУРАТОВ, А. *Каракалпакская народная вышивка.* Нукус, 1977.

БАСИЛОВ, В. Н. *Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана.* Москва, 1992.

БАХТОВАРШОЕВА, Л. Ткани кустарного производства в Припамирье в XIX – начале XX века (материалы к Историко-этнографическому атласу народов Средней Азии и Казахстана). *Советская этнография*, 1973, № 3, с. 110–118.

БЕЛИНСКАЯ, Н. А. *Декоративное искусство горного Таджикистана.* Душанбе, 1965.

БОГОСЛОВСКАЯ, И. – ЛЕВТЕЕВА, Л. *Тюбетейки Узбекистана XIX – XX веков.* Ташкент, 2006.

БОЛЕЛОВ, С.Б. Гончарство древнего Хорезма: формы организации ремесла (VI в. до н.э. – IV в. н.э.) *Этнографическое обозрение*, 1997, № 2, с. 63–75.

БОРОЗНА, Н. Г. Некоторые материалы об амулетах – украшениях населения Средней Азии. In: СНЕСАРЕВ, Г. П. – БАСИЛОВ, В. Н. (отв. ред.) *Домусульманские верования и обряды в Средней Азии.* Москва, 1975, с. 281–297.

БРУСЕНКО, Л. Г. *Глазурованная керамика Чача IX – XI веков.* Ташкент, 1986.

БЯШИМОВА, Н. *Поливная керамика Южного Туркменистана.* Ашхабад, 1989.

ВАСИЛЬЕВА, Г. П. Итоги работы Туркменского отряда Хорезмской экспедиции за 1948 г. In: ТОЛСТОВ, С. П. – ЖДАНКО, Т. А. (отв. ед.) *Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945–1948.* Москва, 1952, с. 427–460.

ВАСИЛЬЕВА, Г. П. *Туркмены – Нохурли.* In: ТОЛСТОВ С. П. – ЖДАНКО, Т. А. (отв. ред.) *Среднеазиатский этнографический сборник*, т. XXI. Москва, 1954, с. 82–215.

- ВАСИЛЬЕВА, Г. П. Туркменские женские украшения (опыт картографирования). *Советская этнография*, 1973, № 3, s. 90–98.
- ВАСИЛЬЕВА, Г. П. Современное состояние народного декоративно-прикладного искусства туркмен. *Советская этнография*, 1974, № 5, s. 60–73.
- ВАСИЛЬЕВА, Г. П. Узорные войлоки туркменских мастериц. In: НЕКРАСОВА, М. А. (отв. ред.) *Народные мастера: традиции, школы*. Вып. I. Москва, 1985, s. 270–277.
- ВАСИЛЬЕВА, Г. П. Изделия женского народного декоративно-прикладного искусства туркмен (их роль в установлении этнических связей). *Этнографическое обозрение*, 1997, № 2, s. 76–83.
- ВАСИЛЬЕВА, Г. П. Магическая роль украшений и некоторых видов одежды в представлениях туркмен. In: АБАШИН, С. Н. – БУШКОВ, В. И. (отв. ед.) *Среднеазиатский этнографический сборник*. Москва, 2006, s. 20–32.
- ВИНОГРАДОВ, А. В. – ЛОПАТИН, С. В. – МАМЁДОВ, Э. Д. Кызылкумская бирюза (из истории добычи и обработки). *Советская этнография*, 1965, № 2, s. 114–134.
- ВИНОГРАДОВ, А. В. Бирюза, первобытная мода, этногенез. *Советская этнография*, 1972, № 5, s. 120–130.
- ВЫЗГО, Т. С. *Музыкальные инструменты Средней Азии*. Москва, 1980.
- ВЯЗЬМИН, Б. Декоративное искусство Средней Азии и Казахстана. *Декоративное искусство СССР*, 1972, № 10, s. 2–17.
- ГАВРИЛОВ, М. Ф. *Рисоля сартовских ремесленников: исследование преданий мусульманских цехов*. Ташкент, 1912.
- ГАЛЕРКИНА, О. И. Среднеазиатско-индийские связи в миниатюре XVI – начала XVII в. In: ГАФУРОВА, Б. Г. (отв. ред.) *Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье*. Москва, 1979, s. 105–112.
- ГОНЧАРОВА, П. А. *Вухоро зардўзлык санъати. Золотошвейное искусство Бухары*. Ташкент, 1986.
- ГУБАЕВА, С. С. Горные таджики Каратегина в Ферганской долине (конец XIX – начало XX в.). *Советская этнография*, 1987, № 1, s. 86–94.
- ДЕРВИЗ, Г. Г. – ЖАДОВА, Л. А. – ЖДАНКО, Т. А. *Современная керамика народных мастеров Средней Азии*. Москва, 1974.
- ДЕРВИЗ, Г. Г. Хаким Сатимов и гурум-сарайская школа традиционного народного гончарства. In: НЕКРАСОВА, М. А. (отв. ред.) *Народные мастера: традиции, школы*. Вып. I. Москва, 1985, s. 234–245.

- ДЖАББАРОВ, И. М. Ремесло узбеков южного Хорезма в конце XIX — начала XX в. (Историко-этнографический очерк). In: КИСЛЯКОВ, Н. А. (отв. ред.) *Занятия и быт народов Средней Азии*. Ленинград, 1971, s. 72–146.
- ДУГАРОВ, Д. С. Лебедь в орнаменте женского костюма тюрко-монгольских народов. *Советская этнография*, 1983, № 5, s. 104–113.
- ДУДИН, С.М. Ковровые изделия Средней Азии. In: КАРСКИЙ, Е. Ф. (отв. ред.) *Сборник Музея антропологии и этнографии*, т. VII. Ленинград, 1928, s. 71–166.
- ДУРДИЕВА, Т. К. *Gudratly Türkmen halysy. Волиевные туркменские ковры*. Aşgabat, 2006.
- ЕРШОВ, Н. Н. – ШИРОКОВА, З. А. *Альбом одежды таджиков*. Душанбе, 1969.
- ЕСОВА, С. Творчество казахского народа. *Декоративное искусство СССР*, 1959, № 3, s. 36–39.
- ЖАДОВА, Л. А. *Современная керамика Узбекистана*. Москва, 1963.
- ЖАДОВА, Л. А. Развитие традиций. Народный художник Узбекской ССР М. Рахимов. *Декоративное искусство СССР*, 1959, № 2, s. 2–5.
- ЖДАНКО, Т. А. Каракалпаки Хорезмского оазиса. In: ТОЛСТОВ, С. П. – ЖДАНКО, Т. А. (отв. ед.) *Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945–1948*. Москва, 1952, s. 461–566.
- ЖДАНКО, Т. А. Изучение народного орнаментального искусства каракалпаков. *Советская этнография*, 1955, № 4, s. 56–69.
- ЗАДЫХИНА, К. Л. Узбеки дельты Аму-дарьи. In: ТОЛСТОВ, С. П. – ЖДАНКО, Т. А. (отв. ед.) *Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945–1948*. Москва, 1952, s. 319–426.
- ЗАДЫХИНА, К. Л. Культура и быт узбеков Кипчакского района Кара-Калпакской АССР. In: ТОЛСТОВ, С. П. – ЖДАНКО, Т. А. (отв. ед.) *Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1949–1953*. Москва, s. 761–808.
- ЗАРИФ, М. *Ковры*. Москва, 2006.
- ЗАХАРОВА, И. В. – ХОДЖАЕВА, Р. Д. *Казахская национальная одежда XIX – начало XX века*. Алма-ата, 1964.
- ИВАНОВ, С. В. Новые труды по декоративному искусству Узбекистана. *Советская этнография*, 1957, № 5, s. 186–190.
- ИВАНОВ, С. В. – АНТИПИНА, К. И. *Народное декоративно-прикладное искусство киргизов*. Москва, 1986.
- ИСАЕВА-ЮНУСОВА, Н. *Таджикская вышивка*. Москва, 1979.

КАРМЫШЕВА, Б. Х. *Очерки этнической истории южных районов Таджикистана и Узбекистана*. Москва, 1976.

КАРМЫШЕВА, Б. Х. Ткачество и прядение у населения южных районов Таджикистана и Узбекистана (XIX — начало XX в.). In: БРОМЛЕЙ, Ю. В. (отв. ред.) *Проблемы типологии в этнографии*. Москва, 1979, с. 251–264.

КАРМЫШЕВА, Б. Х. Кочевая степь Мавераннахра и ее население в конце XIX — начале XX в. *Советская этнография*, 1980, № 1, с. 46–55.

КАРМЫШЕВА, Б. Х. Юрта в современной быту узбеков. Мастера ее убранства. In: НЕКРАСОВА, М. А. (отв. ред.) *Народные мастера: традиции, школы*. Вып. I. Москва, 1985, с. 256–269.

КИСЛЯКОВ, Н. А. Свадебные лицевые занавески горных таджичек. In: ТОЛСТОВ, С. П. (отв. ред.) *Сборник Музея антропологии и этнографии*, т. XV. Москва, 1953, с. 291–316.

КОНЬКОВА, Л.В. – КОРОЛЬ, Г.Г. Кочевой мир: развитие технологии и декора (художественный металл). *Этнографическое обозрение*, 1999, № 2, с. 56–68.

ЛАРИНА, Е. И. *Ковроткачество народов Российской империи*. Москва, 2007.

ЛОБАЧЕВА, Н. П. К истории среднеазиатского костюма (женские головные накладки-халаты). *Советская этнография*, 1965, № 6, с. 34–49.

ЛОБАЧЕВА, Н. П. Почему мусульманки носили паранджу? *Наука и религия*, 1970, № 12, с. 28–31.

ЛОБАЧЕВА, Н. П. Из истории каракалпакского женского костюма (К проблемам Историко-этнографического атласа Средней Азии и Казахстана). *Советская этнография*, 1984, № 4, с. 14–28.

ЛОБАЧЕВА, Н. П. Отражение этногенетической истории в материальной и духовной культуре народов среднеазиатско-казахстанского региона (по материалам середины XX века). In: АБАШИН, С. Н. – БУШКОВ, В. И. (отв. ед.) *Среднеазиатский этнографический сборник*. Москва, 2006, с. 47–94.

ЛОБАЧЕВА, Я. Я. Одежда мусульманки в Средней Азии. *Этнографическое обозрение*, 1996, № 6, с. 78–91.

ЛОБАЧЕВА, Я. Я. К истории среднеазиатского костюма: киргизские белдемчи. *Этнографическое обозрение*, 1997, № 6, с. 70–83.

МАКСИМОВ, В. А. *Киргизский узор*. Фрунзе, 1986.

МАЛОВ, С. Э. Шаманский камень „йада“ у тюрков Западного Китая. *Советская этнография*, 1947, № 1, с. 151–160.

- МАХКАМОВА, С. *Узбекские абровые ткани*. Ташкент, 1963.
- МАСАНОВ, Э. А. Из истории ремесла казахов. *Советская этнография*, 1958, № 5, s. 31–49.
- МАСАНОВ, Э. А. Кузнечное и ювелирное ремесла в казахском ауле (вторая половина XIX – начало XX в.). In: *Новые материалы по археологии и этнографии Казахстана*. Алма-Ата, 1961, s. 148–170.
- МЕЗУРНОВА, Т. И. Промыслы и ремесла Таджикистана. *Декоративное искусство СССР*, 1977, № 9, s. 12–17.
- МЕЗУРНОВА, Т. И. *Таджикская глиняная игрушка. Гафор Халилов*. In: НЕКРАСОВА, М. А. (отв. ред.) *Народные мастера: традиции, школы*. Вып. I. Москва, 1985, s. 246–255.
- МОРОЗОВА, А. С. Узорное ткачество Узбекистана. *Декоративное искусство СССР*, 1959, № 2, s. 15–16.
- МОРОЗОВА, А. С. Туркменская одежда второй половины XIX – начала XX в. In: КИСЛЯКОВ, Н. А. (отв. ред.) *Занятия и быт народов Средней Азии*. Ленинград, 1971, s. 168–223.
- МОРОЗОВА, А. С. *Народное искусство Узбекистана*. Ташкент, 1979.
- МОШКОВА, В. Г. Племенные «гёли» в туркменских коврах. *Советская этнография*, 1946, № 1, s. 145–162.
- МОШКОВА, В. Г. *Ковры народов Средней Азии конца XIX начала XX века*. Ташкент, 1970.
- МУКМИНОВА, Р. Г. *Очерки по истории ремесла в Самарканде и Бухаре в XVI веке*. Ташкент, 1976.
- МУСИНА, Н. К. (отв. ред.) *Об арт-менеджменте. Узбекистан*. Ташкент, 2007.
- МЫНЖАСАРОВА, Ш. Ж. Народное ювелирное искусство казахов западного Казахстана. *Советская этнография*, 1978, № 4, s. 99–106.
- ОВЕЗБЕРДЫЕВ, С. Туркменское серебро. *Декоративное искусство СССР*, 1972, № 10, s. 18–19.
- ПЕРЛИНА, М. *Узбекские сузани. Государственный музей этнографии народов СССР*. Ленинград, 1981.
- ПЕЩЕРЕВА, Е. М. Бухарские золотошвей. In: ТОЛСТОВ, С. П. (отв. ред.) *Сборник Музея антропологии и этнографии*, т. XVI. Москва, 1956, s. 265–282.
- ПЕЩЕРЕВА, Е. М. *Гончарное производство Средней Азии*. Москва, 1959.

- ПИСАРЧИК, А. К. *Народное прикладное искусство таджиков*, Душанбе, 1987.
- ПУГАЧЕНКОВА, Г. А. К истории «паранджи». *Советская этнография*, 1952, № 3, s.191–195.
- РАХИМОВ, М. К. *Художественная керамика Узбекистана*. Ташкент, 1961.
- РАХИМОВА, З. И. *К истории костюма народов Узбекистана. Костюм Бухары и Самарканда XVI – XVII веков*. Ташкент, 2005.
- РУДЕНКО, С. И. *Горно-алтайские находки и скифы*. Москва, 1952.
- РУДЕНКО, С. И. *Древнейшие в мире художественные ковры и ткани*. Москва, 1968.
- САДЫКОВА, Н. С. – ЛЕВТЕЕВА, Л. Г. – СУЛТАНОВА, Н. К. *Кустарные промыслы в быту народов Узбекистана IX – XX вв.* Ташкент, 1986.
- САДЫКОВА, Н. *Uzbek milij kiyimlari XIX – XX aslar. Национальная одежда узбеков XIX – XX вв.* Tashkent, 2003.
- САДЫКОВА, Н. *Национальная одежда узбеков Ташкента и Ферганы XIX – XX вв.* Ташкент, 2006.
- САДЫКОВА, Н. *Национальная одежда узбеков Хорезма XIX – XX вв.* Ташкент, 2007.
- САЗОНОВА, М. В. К этнографии узбеков южного Хорезма. In: ТОЛСТОВ, С. П. – ЖДАНКО, Т. А. (отв. ед.) *Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945–1948*. Москва, 1952, s. 247–318.
- САЗОНОВА, М. В. *Традиционное хозяйство узбеков Южного Хорезма*. Москва, 1978.
- САЙКО, Е. В. *Среднеазиатская глазурованная керамика XII – XV вв.* Душанбе, 1969.
- САЙКО, Е. В. *Техника и технология керамического производства Средней Азии в историческом развитии*. Москва, 1982.
- СИДОРЕНКО, А. И. – АРТЫКОВА, А. Р. – РАДЖАБОВ, Р. Р. *Золотое шитье Бухары*. Ташкент, 1981.
- СУХАРЕВА, О. А. К истории художественного ремесла в Узбекистане. In: ТОЛСТОВ, С. П. (отв. ред.) *Сборник Музея антропологии и этнографии*, т. XIV. Москва, 1953, s. 119–139.
- СУХАРЕВА, О. А. Древние черты в формах головных уборов народов Средней Азии. In: ТОЛСТОВ С. П. – ЖДАНКО, Т. А. (отв. ред.) *Среднеазиатский этнографический сборник*, т. XXI. Москва, 1954, s. 299–353.
- СУХАРЕВА, О. А. *Бухара IX – начало XX в.* Москва, 1966.



СУХАРЕВА, О. А. К вопросу о литье металлов в Средней Азии. In: КИСЛЯКОВ, Н. А. (отв. ред.) *Занятия и быт народов Средней Азии*. Ленинград, 1971, s. 147–167.

СУХАРЕВА, О. А. (отв. ред.) *Костюм народов Средней Азии: историко-этнографические очерки*. Москва, 1979.

СУХАРЕВА, О. А. *История среднеазиатского костюма: Самарканд (2я половина XIX – начало XX в.)*. Москва, 1982.

СУХАРЕВА, О. А. Орнамент декоративных вышивок Самарканда и его связь с народными представлениями и верованиями (вторая половина XIX — начало XX в.). *Советская этнография*, 1983, № 6, s. 67–79.

СУХАРЕВА, О. А. *Сузани – среднеазиатская декоративная вышивка*. Москва, 2006.

СУЛАЙМАНОВ, Э. Киргизская традиционная металлообработка и ее этнографические параллели. *Советская этнография*, 1980, № 2, s. 92–102.

СЫЧЕВА, Н. С. *Народное декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана*. Москва, 1980.

СЫЧЕВА, Н. С. *Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX – XX веков*. Москва, 1984.

ТОЛСТОВ, С. П. (отв. ред.) *Народы Средней Азии и Казахстана I*. Москва, 1962.

ТОЛСТОВ, С. П. (отв. ред.) *Народы Средней Азии и Казахстана II*. Москва, 1963.

ТОМИНА, Т. Н. Ткани в одежде кочевых и полукочевых народов Средней Азии и Казахстана. In: ЛОБАЧЕВА, Н. П. – САЗОНОВА, М. В. (отв. ред.) *Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана*. Москва, 1989.

ТОХТАБАЕВА, Ш. Ж. Семантика казахских украшений. *Советская этнография*, 1991, № 1, s. 90–102.

ТУРСУНАЛИЕВ, К. *Каталог вышивок Узбекистана XIX – XX вв.* Ташкент, 1976.

ТУРСУНОВ, Н. Из истории ремесленных цехов Средней Азии (на материалах ткацких промыслов Ходжента конца XIX – начала XX в.). *Советская этнография*, 1972, № 1, s. 110–118.

ТУРСУНОВ, Н. *Из истории городского ремесла Северного Таджикистана: ткацкие промыслы Ходжента и его пригородов в конце XIX – начале XX вв.* Душанбе, 1974.

ФАХРЕТДИНОВА, Д. А. *Ювелирное искусство Узбекистана*. Ташкент, 1988.

ФАХРЕТДИНОВА, Д. А. *Декоративно-прикладное искусство Узбекистана*. Ташкент, 1972.

ХОДЖАМУХАМЕДОВ, Н. *Turkmen chalylary ve chaly önümleri. Ковры и ковровые изделия Туркменистана*. Ашхабад, 1983.

ХРАМОВ, В. (отв. ред.) *Türkmen zergärçilik sungaty halkumyzyň kalbunyň aýnasydyr. Туркменское ювелирное искусство*. Ашхабад, 2003.

ЧАБРОВ, Г. Н. «Кашгарский» фарфор в Средней Азии. *Советская этнография*, 1962, № 5, s. 117–124.

ЧВЫРЬ, Л. А. Отражение возрастных градаций в таджикских ювелирных украшениях. *Советская этнография*, 1970, № 4, s. 115–121.

ЧВЫРЬ, Л. А. Ювелиры-ремесленники и местная художественная традиция в Таджикистане. *Советская этнография*, 1972, № 1, s. 39–51.

ЧВЫР, Л. А. *Таджикские ювелирные украшения*. Москва, 1977.

ЧЕПЕЛЕВА, В. *Казахский народный орнамент*. Москва, 1939.

ЧЕПЕЛЕВЕЦКАЯ, Г. Л. *Сузани Узбекистана*. Ташкент, 1961.

ШЕВЦОВА, А. А. Казахский традиционный свадебный костюм (XIX – начало XX века). In: АБАШИН, С. Н. – БУШКОВ, В. И. (отв. ед.) *Среднеазиатский этнографический сборник*. Москва, 2006, s. 33–46.

ШИРОКОВА, З. А. Туникообразные платья таджичек горного Таджикистана. *Советская этнография*, 1973, № 5, s. 88–98.

ЭРНАЗАРОВ, Э. *Ўзбекистон амалий санъати. Прикладное искусство Узбекистана*. Ташкент, 2003.

ЯКОВЛЕВ, Г. П. (отв. ред.) *Народное декоративное искусство Советского Узбекистана*. Москва, 1955.

ЯЦЕНКО, С. А. *Костюм древней Евразии (ираноязычные народы)*. Москва, 2006.

*A GUIDEBOOK: The Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures*. Prague, National Museum, 2000.

BERESNEVA, L. *The Decorative and Applied Art of Turkmenia*. Leningrad, 1976.

BUNKER, E. *Ancient bronzes of the Eastern Eurasian Steppes*. New York, 1997.

COLE, T. A. Turkmen Perspective. *HALI* 2011/168, pp. 127–128.

FAIT, E. *Středoasijskí národové zvláště v území ruském*. Praha, 1910.

- GIBBON, K. F. *Ikat: Splendid silks of Central Asia. The Guido Goldman Collection*. London, 1997.
- HARVEY, J. *Traditional Textiles of Central Asia*. London, 1996.
- HEJZLAROVÁ, T. *Umění a řemeslo Střední Asie – textil a šperk*. Praha: FF UK, 2014.
- HEJZLAROVÁ, T. – POSPÍŠILOVÁ, D. *Czech Travellers and Collectors in Central Asia (from the collection of the Náprstek Museum)*. Prague: National Museum, 2012.
- HEJZLAROVÁ, T. Turkmenský šperk. *Nový Orient*. 2012, roč. 67, č. 3, s. 33–36.
- HEJZLAROVÁ, T. Uzbek Gold Embroidery, in: *Annals of the Náprstek Museum*, no. 33, Prague: National Museum, 2012, pp. 85–100.
- HEJZLAROVÁ, T. Uzbecký ikat. *Nový Orient*. 2012, roč. 67, č. 1, s. s. 37–40.
- HEJZLAROVÁ, T. Středoasijské amuletní schránky a jejich zastoupení ve sbírce Náprstkova muzea, in: *Studia Ethnologica Pragensia* 1, Praha: FF UK, 2011, s. 109–118.
- HEJZLAROVÁ, T. The Ritual Equipment of a Female Shaman in Mongolia from the Collection of the Náprstek Museum, in: *Annals of the Náprstek Museum*, no. 31, Prague: National Museum, 2010, p. 3–22.
- ITEN-MARITZ, J. *Enzyklopädie des orientteppichs*. Zürich, 1984.
- JUNGR, M. *Orientální koberce*. Praha, 2005.
- KALTER, J. *The arts and crafts of Turkestan*. London, 1984.
- KHAKIMOV, A. – GYUL, E. *Boysun. Atlas of artistic crafts*. Tashkent, 2006.
- KODYM, S. *Dům u Halánků. Vzpomínky na Vojtu Náprstka*. Praha, 1955.
- KOTTNER, J. L. *Průvodce sbírkami Náprstkova českého průmyslového muzea v Praze*. Praha, 1898.
- KYBALOVÁ, L. *Orientální koberce*. Praha, 1969.
- MACK, J. *Ethnic jewelry*. New York, 1988.
- MAJER, J. Počátky muzea Vojty Náprstka. In: *Sborník Národního muzea v Praze*, 1956, roč. X, č. 3, s. 107–157
- MARTÍNEK, J. a M. *Kdo byl kdo: naši cestovatelé a geografové*. Praha, 1998.
- MÜLLER, J. Přehled etnologických sbírek Náprstkova muzea všeobecného národopisu v Praze. *Časopis Národního muzea*. Praha, 1940, roč. 114, č. 1, s. 118–124.
- PUGACHENKOVA, G. – KHAKIMOV, A. *The Art of Central Asia*. Leningrad, 1988.

REUBEN, D. M. Yomut or not? *HALI* 2007/153, pp. 61–63.

RICE, T. *Umění Střední Asie*. Praha, 1986.

STONE, P. F. *The oriental rug lexicon*. Seattle, 1997.

TZAREVA, E. *Rugs and Carpets from Central Asia*. Leningrad, 1984.

ZAHRADNÍČEK, V. *Nástin dějin Náprstkova muzea*. Praha, 1985.

#### **ELEKTRONICKÉ ZDROJE:**

АБДУЛЛАЕВ, Т. А. Художественные металлические изделия Самарканда [online]. In *Китаб Хона*, с2011 [cit. 2011-05-20]. Dostupný na WWW: [http://www.kitabhona.org.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=91:abdulaev&catid=49:bytremeslo&Itemid=78](http://www.kitabhona.org.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=91:abdulaev&catid=49:bytremeslo&Itemid=78)>.

АКИЛОВА, К. Народное декоративно-прикладное искусство Сурхандарьи. *San'at* [online]. 2001, no. 6 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-01/contemporary5.shtml>>.

АКИЛОВА, К. Традиционные художественные ремесла Ташкента: прошлое, настоящее и будущее. *San'at* [online]. 2007, no. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: [http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-07/traditional\\_crafts.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-07/traditional_crafts.shtml)>.

АЛИЕВА, С. Керамика Самарканда. *San'at* [online]. 2004, no. 3,4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: [http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-04/history\\_art8.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-04/history_art8.shtml)>.

АЛИЕВА, С. Ритуальные ювелирные украшения каракалпаков XIX - начала XX в. (в комплексе народного женского костюма). *San'at* [online]. 2003, no. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: [http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-03/history\\_art3.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-03/history_art3.shtml)>.

АСАДОВА, Х. Войлок в тюркском мире: история и современность. *San'at* [online]. 2010, no. 2 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: [http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-10/khadidja\\_asadova.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-10/khadidja_asadova.shtml)>.

АТАДЖАНОВА, Д. Кузнечное ремесло в Бухаре. *San'at* [online]. 2008, no. 1 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-08/kuzrem.shtml>>.

АТАДЖАНОВА, Д. Ремесленный обряд "камар басте" (посвящение ученика в мастера) в Средней Азии. *San'at* [online]. 2009, no. 1 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: [http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-09/dilyara\\_atajanova.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-09/dilyara_atajanova.shtml)>.

БОГОСЛОВСКАЯ, И. Киймешек. *San'at* [online]. 2003, no. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: [http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-03/history\\_art4.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-03/history_art4.shtml)>.

БОГОСЛОВСКАЯ, И. Тайнопись каракалпакского узора. *San'at* [online]. 2008, но. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-08/takauzo.shtml>>.

БОГОСЛОВСКАЯ, И. Зооморфные мотивы каракалпакского орнаментального искусства. *San'at* [online]. 2009, но. 2 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-09/irina\\_bogoslovskaya.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-09/irina_bogoslovskaya.shtml)>.

ГЮЛЬ, Э. Джойнамаз - единство символа и ритуала. *San'at* [online]. 2001, но. 3 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-01/history\\_art4.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-01/history_art4.shtml)>.

ГЮЛЬ, Э. Вышивки Шахрисабза. *San'at* [online]. 2002, но. 1 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-02/history\\_art4.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-02/history_art4.shtml)>.

ГЮЛЬ, Э. Ювелирное искусство Хорезма (К проблеме этнокультурных параллелей). *San'at* [online]. 2002, но. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-02/history\\_art3.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-02/history_art3.shtml)>.

ГЮЛЬ, Э. Ювелирное искусство Бухары (к семантике форм). *San'at* [online]. 2003, но. 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history\\_art6.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history_art6.shtml)>.

ГЮЛЬ, Э. Сюзане Самарканда. *San'at* [online]. 2004, но. 3,4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-04/history\\_art9.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-04/history_art9.shtml)>.

ГЮЛЬ, Э. Искусство и ремесла Кашкадарьинского оазиса XIX – начала XX в. *San'at* [online]. 2005, но. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-05/arts\\_crafts.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-05/arts_crafts.shtml)>.

ГЮЛЬ, Э. Орнамент - воплощение мира и неба. *San'at* [online]. 2005, но. 3,4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-05/ornament.shtml>>.

ГЮЛЬ, Э. К вопросу о генезисе амулетниц-тумаров [online]. In *Центральноазиатский исторический сервер*, с2006 [cit. 2009-01-10]. Dostupný na WWW: <<http://www.kyrgyz.ru/?page=309>>.

ДАВЛАТОВА, С. Из истории формирования традиционной одежды Узбекистана. *San'at* [online]. 2006, но. 3, 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-06/national\\_costume.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-06/national_costume.shtml)>.

ДАВЛАТОВА, С. Из истории украшения «Тилла-кош». *San'at* [online]. 2008, но. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-08/tillakosh.shtml>>.

ДЖУМАЕВ, К. Традиционная вышивка Гиждувана XIX - XX вв. *San'at* [online]. 2002, но. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-02/history\\_art4.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-02/history_art4.shtml)>.

ДЖУМАЕВ, К. Живые краски бухарского сюзана. *San'at* [online]. 2003, но. 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history\\_art8.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history_art8.shtml)>.

ИБРАИМОВА, Ж. – КУТУЕВА, Г. Каталог: Искусство восточного Памира [online]. Yak House: Проект «Сохранение традиционного ремесла из шерсти яка на Восточном Памире», 2011 [cit. 2012-06-25]. 47 s. (PDF). Dostupný na WWW: <[http://www.bactria.net/doc/the\\_eastern\\_pamir\\_art\\_catalogue-ru.pdf](http://www.bactria.net/doc/the_eastern_pamir_art_catalogue-ru.pdf)>

ИЛЬЯСОВ, Д. Среднеазиатская керамика в собраниях мира. *San'at* [online]. 2008, но. 3,4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-08/jangar\\_ilyasov.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-08/jangar_ilyasov.shtml)>.

ИСХАКОВА, Е. – ИГАМБЕРДЫЕВ, Р. Зооморфные мотивы в керамике Чача. *San'at* [online]. 2007, но. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-07/zoomorf.shtml>>.

КАДЫРОВ, А. Нуратинское сюзана. *San'at* [online]. 2006, но. 3,4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-06/nuratin.shtml>>.

КАРАБАЕВ, У. Философия цвета. *San'at* [online]. 2005, но. 3,4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-05/philosophy\\_of\\_color.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-05/philosophy_of_color.shtml)>.

КУКАШЕВ, Р. Казахская декоративная вышивка [online]. In *Абырой*, с2010 [cit. 10. 08. 2011]. Dostupný na WWW: <<http://ru.abyroj.kz/persons/казахская-декоративная-вышивка/>>.

ЛЕВТЕЕВА, Л. Золотое шитье Бухары. *San'at* [online]. 2003, но. 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history\\_art9.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history_art9.shtml)>.

ЛУНЕВА, В. Из истории среднеазиатских бус. *San'at* [online]. 2002, но. 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-02/history\\_art2.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-02/history_art2.shtml)>.

ЛУНЕВА, В. Из истории головных украшений Узбекистана. *San'at* [online]. 2005, но. 3,4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-05/from-history.shtml>>.

МИРЗААХМЕДОВ, Д. Из истории стекла и керамики Бухары. *San'at* [online]. 2003, но. 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history\\_art1.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history_art1.shtml)>.

НАРШАХИ, М. *История Бухары* [online]. Ташкент, 1897 [cit. 15. 11. 2011]. Dostupný na WWW: <<http://www.vostlit.info/Texts/rus12/Narsachi/pred.phtml?id=970>>.

НАСЫРОВА, З. Ковер «ок-энли»: генезис, художественные особенности и проблема возрождения. *San'at* [online]. 2008, но. 2, [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-08/okenli.shtml>>.



НАСЫРОВА, З. Локальные особенности традиционной вышивки Кашкадарьи. *San'at* [online]. 2010, no. 2 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-10/zilola\\_nasyrova.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-10/zilola_nasyrova.shtml)>.

НОДИР, Б. Одежда кунгратских женщин Сурхандарьи. *San'at* [online]. 2002, no. 3 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-02/contemporary4.shtml>>.

НОДИР, Б. Традиционный костюм самаркандских женщин конца XIX - XX в. *San'at* [online]. 2004, no. 3,4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-04/history\\_art10.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-4-04/history_art10.shtml)>.

НОДИР, Б. Традиционная одежда кашкадарьинских женщин первой половины XX в. *San'at* [online]. 2005, no. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-05/traditional\\_kazshkadarya.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-05/traditional_kazshkadarya.shtml)>.

НОДИР, Б. Традиционная женская одежда Байсунского района. *San'at* [online]. 2006, no. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-06/tradit.shtml>>.

НОДИР, Б. Семантика украшений "хапамат" и "гульбанд". *San'at* [online]. 2009, no. 1 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: 2009, no. 1 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-09/binafsha\\_nodir.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-09/binafsha_nodir.shtml)>.

РТВЕЛАДЗЕ, Э. Культурная семантика керамики. *San'at* [online]. 2002, no. 3 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-02/history\\_art1.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-02/history_art1.shtml)>.

РАХИМОВА, З. Бухарский костюм XVI - XVII вв. в миниатюрах Мовароуннахра. *San'at* [online]. 2003, no. 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history\\_art4.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history_art4.shtml)>.

РАХИМОВА, З. Семантика чалмы (К истории мужских головных уборов Хорасана и Мавераннахра XV-XVI вв.) *San'at* [online]. 2008, no. 1 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-08/semcha.shtml>>.

ТОРЕНИЯЗОВА, Г. Головные уборы каракалпаков. *San'at* [online]. 2001, no. 4 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-01/history\\_art7.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-01/history_art7.shtml)>.

ТОРЕНИЯЗОВА, Г. Свадебный костюм каракалпачки. *San'at* [online]. 2004, no. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-04/history\\_art4.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-04/history_art4.shtml)>.

ТОРЕБАЕВ, Б. Традиции восточного стиля в дизайне современных тканей. *San'at* [online]. 2009, no. 2 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-09/borijan\\_torebaev.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-09/borijan_torebaev.shtml)>.

ТОХТАБАЕВА, Ш. Художественный металл в бытовой среде казахов. *San'at* [online]. 2004, no. 1 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-04/history\\_art3.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-04/history_art3.shtml)>.

ТУРГАНБАЕВА, Ш. Цвето-орнаментальные категории как доминантная основа декоративно-прикладного искусства казахов. *San'at* [online]. 2009, no. 3 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-9/shakhizada\\_turganbaeva.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/3-9/shakhizada_turganbaeva.shtml)>.

ТУРГАНБАЕВА, Ш. Колористическое решение в дизайне одежды казахов. *San'at* [online]. 2010, no. 2 [cit. 2011-12-05]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-10/shakhizada\\_turganbaeva.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-10/shakhizada_turganbaeva.shtml)>.

ХАКИМОВ, А. – АЛИЕВА, С. Керамика Байсуна. *San'at* [online]. 2003, no. 2 [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <[http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-03/boysun\\_ceramics.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/2-03/boysun_ceramics.shtml)>.

CLAVIJO, R. G. de. *Embajada a Tamorlan* [online]. c2003 [cit. 10. 1. 2012]. Dostupný na WWW: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/71344.pdf>>.

Autor neuveden. Семья Мирзаахмедовых [online]. In *Karavan Art*, c2012 [cit. 10-03-2012]. Dostupný na WWW: <<http://www.caravan-art.ru/Mirzaahmedovs>>.

Soupis vojenských kapelníků Rakousko-Uherské monarchie do roku 1918. [cit. 2010-02-15]. Dostupný na WWW: <<http://www.anzenberger.info/militaer.html>>.

#### **PRAMENY:**

*Fond Náprstkova muzea:*

Knihovna - Archiv Vojta Náprstek, Archiv Cestovatelé, Sbíрка historických fotografií

Historický inventář č. I, II, III, IV

Databáze sbírek

Kartotéka dárců

Inventární knihy

Přírůstkové knihy

Odborné karty