

Muhiry tatarskie jako dzieła sztuki – semantyka, stylistyka, poetyka

Tatar Muhirs as Works of Art – Semantics, Stylistics, Poetics

Swietłana Czerwonnaja

swetlana@umk.pl

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu



Prof. zw., dr hab., absolwentka Moskiewskiego Uniwersytetu M.W. Łomonosowa (Katedra Historii Sztuki na Wydziale Nauk Historycznych); od 2004 wykłada na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej na Wydziale Nauk Historycznych oraz w Instytucie Sztuki i Zabytkoznawstwa); autorka kilkuset publikacji; zainteresowania naukowe: islam w świecie współczesnym, sztuka i kultura muzułmańskich narodów europejskich, sytuacja mniejszości narodowych i etnicznych w Europie oraz w Polsce.

Muhiry Tatarów litewskich – tak samo jak szamaile Tatarów kazańskich¹ – są wzorcami syntezy różnych rodzajów sztuk pięknych

¹Na bogaty korpus współczesnej literatury naukowej na ten temat składają się publikacje ostatnich dziesięcioleci, w tym (w kolejności chronologicznej): Светлана Червонная, *Искусство Татарии. История изобразительного искусства и архитектуры с древнейших времен до 1917 года*, Москва 1987; Дина Валеева, *В миниатюрах душа народа (Р. Загидуллин)*, «Идель» (Казань), nr 4, 1991; Розалина Шагеева, *Искусство восточной каллиграфии и татарские шамаилы*, [w:] *Ислам в Поволжье: история и проблемы изучения. Материалы научной конференции 1989 года*, Казань 2000; Рустем Шамсутов, *Божественный свет Слова в искусстве татарского шамаила*, [w:] *Тезисы Международной конференции «Прометей – 2000»*, Казань 2000; Рустем Шамсутов, *Теоретические аспекты изучения татарских шамаилей*, [w:] Гузель Валеева-Сулейманова (red.), *Искусство и этнос: новые парадигмы*, Казань 2002; Рустем Шамсутов, *Слово и образ в татарском шамаиле от прошлого до*

i literackich. Autor pierwszego (i w gruncie rzeczy jedyne) w polskiej literaturze naukowej) badania poświęconego sztuce muhirów, zatytułowanej *Na pograniczu piśmiennictwa i sztuki religijnej*, stwierdza:

„Muhir to w kulturze Tatarów polsko-litewskich ozdoba plansza, ewentualnie też tkanina z inskrypcją bądź przedstawieniem – symbolicznym albo realistycznym – przedmiotu, budowli lub miejsca, którym w systemie wierzeń Tatarów nadawano szczególną wartość, zwykle sakralną albo magiczną. Muhiry przyjęły w tatarskiej kulturze [...] rolę podobną do religijnego malarstwa u chrześcijan: tak jak «święte obrazki» dekorowały one wnętrza domów i świątyń, będąc przy tym wyrazem pobożności ich posiadaczy i autorów”².

Porównanie ze „świętymi obrazkami”, przede wszystkim z chrześcijańskimi ikonami, z punktu widzenia metodologii badania fenomenu muhirów jawi się jako uzasadnione, ponieważ dominantą w tej sztuce jest pierwiastek religijny. Jednak zasadnicze odróżnienie „muzułmańskich obrazków”, w tym muhirów Tatarów litewskich, od ikony chrześcijańskiej, buddyjskiej tanki, pogańskiego posągu (idola) oraz dzieł sztuki (malarstwa, rzeźby, grafiki), funkcjonujących w innych religiach i pełniących tam podobną rolę kultową, polega na tym, że w innych systemach religijnych (poza islamem) mamy praktycznie zawsze do czynienia z przedstawieniami bądź to Boga, bożyszczka, ducha personifikowanego jako istota zoomorficzna albo antropomorficzna, bądź to świętych kanonizowanych i bohaterów, bądź to epizodów z życia postaci historycznych lub mitologicznych danej religii. Co więcej, są to prawdziwe dzieła sztuki plastycznej (zawodowej albo amatorskiej). Jeżeli słowo malowano, pisano, rzeźbiono w drzewie lub kamieniu, wydrukowano na papierze albo w jakiś inny sposób wprowadzono do kompozycji (na przykład jako imię przedstawionego świętego albo nazwę zaprezentowanej akcji fabularnej), to robiono to rzadko. Jako takie słowo (pierwiastek piśmienny, motyw literacki) pozostaje na marginesie, ma rolę drugorzędną, pomocniczą i nie posiada prawie żadnego wpływu na wyrazistość artystyczną obrazu, którego nie trzeba czytać.

Absolutnie inna sytuacja ma miejsce w sztuce islamu. Już od początku kieruje on swe przesłanie nie do niepiśmiennego tłumu,

настоящего, Казань 2003; Игорь Алексеев, Владимир Бобровников (red.), *Татарский шамаль: слово и образ*, Каталог выставки, Москва 2009.

² A. Drozd, M. Dziekan, T. Majda, *Piśmiennictwo i muhiry Tatarów polsko-litewskich. Katalog zabytków tatarskich*, t. 3, Warszawa 2000, s. 38.

któremu trzeba przedstawić w namacalny sposób na przykład gniewnego Boga, pięknego Zbawiciela czy kary, jakie czekają na grzeszników w piekle, ale do społeczeństwa wykształconych współczesnych, zdolnych i zobowiązanych do tego, by przede wszystkim przeczytać słowo boskiego objawienia. Islam stanowi „religię księgi”, a Koran zawiera całą treść tej religii: teologię, teozofię, naukę wiary; dlatego słowo „Czytaj!” (*Ikra!*), którym archanioł Dżabrail zwrócił się do Proroka Muhammada w świętą Noc Przeznaczenia (*Lajlat-Al-Kadr*) na górze Hira, ma, można powiedzieć, znaczenie sakralne.

Typowy dla islamu konsekwentny i kategoriyczny monoteizm, walka z idolatrią oraz bałwochwalstwem, interpretowane czasem jako zakaz nie tylko przedstawiania bożyszczy politeistycznego panteonu i tworzenia idoli poddanych ubóstwianiu, ale również przedstawiania istot żywych, w znacznej mierze przyczyniły się do tego, że islamska sztuka religijna zorientowana została na tworzenie znaku abstrakcyjnego, formuły kaligraficznej.



Il. 1. Al-Burak (Błyskawica). Drukowany poster (arabski analog do tatarskich muhirów i szamailów), połowa XX wieku. Źródło: S. Stocchi, *Islam in Prints*, Milano, 1998, s. 88-89.

Warto wskazać, że tzw. zakaz przedstawiania człowieka nigdy nie był w islamie absolutny – ani w teorii teologicznej (Koran nie zawiera takiego zakazu), ani w praktyce artystycznej³. Tym bardziej nie dotyczył on przedstawiania innych obiektów otaczającego świata – zwierząt. To samo odnosi się do postaci mitycznych, na przykład cudownego rumaka Al-Buraka (Błyskawicy), na którym Prorok Muhammad przedostał się

³ Zob. I. Ahmad Mohammad, *Painting in Islam between Prohibition and Aversion*, İstanbul 1996; S. Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam, Vom Koran bis zum Karikaturenstreit*, München 2007.

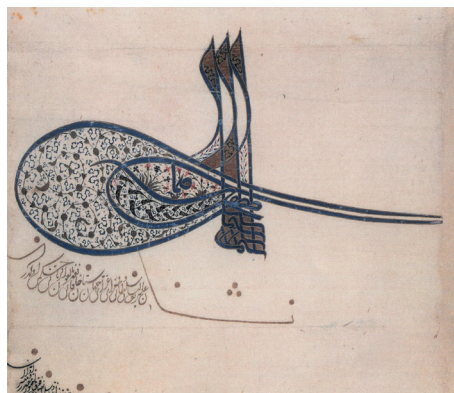
z Mekki do Jerozolimy, by dalej odbyć swą legendarną podróż nocną do nieba (*miradż*). Ów koń miał skrzydła na nogach oraz piękną twarz ludzką. Towarzyszyły mu inne oznaki fantastycznego mieszkańca. Szeroko rozpowszechnione w sztuce islamskiej są też krajobrazy, motywy urbanistyczne, przedmioty codziennego użytku, pojazdy.

Wyobrażenia artystów muzułmańskich (musawirów) dekorowała miniatury artystyczne mnóstwem cudownych przedstawień (w tym przedstawieniami ludzi, łącznie z postaciami realnymi i legendarnymi). Ilustrowano w ten sposób kroniki historyczne (*tarih*), traktaty naukowe, epiki, poematy romantyczne, inne utwory literatury świeckiej, jak również malowidła w pałacach, łaźniach (*hammamach*), sypialniach sułtanów, szachów, chanów, emirów. Właściwe naturze człowieka (artysty i widza) pragnienie przedstawiania rzeczywistości w adekwatnych obrazach sztuki pięknej (a nie tylko w abstrakcyjnej formie znaków) zawsze realizowało się w kulturze islamskiej od początku jej historii do czasów najnowszych.

Na tej dualistycznej podstawie, w której pierwotny prymat słowa i znaku (formuły kaligraficznej, abstrakcyjnej, kompozycji zdobniczej) nad namacalnym przedstawieniem łączy się z zainteresowaniem prezentacjami realistycznymi, rozwija się sztuka kazańskich szamailów i muhirów Tatarów litewskich. Warto dodać, iż między szamailami i muhirami istnieje podobieństwo, ale jednocześnie widoczne są różnice.

Owe różnice odzwierciedlają się już w korzeniach etymologicznych. *Muhir* (tur. *mühür*, ar. *muhr*) dosłownie można przetłumaczyć jako *pieczęć, znamię*. *Szhamail* (*szamael*), słowo arabskiego pochodzenia, oznacza wysoką jakość: *wartość, godność, wielkie zalety, privalumai*. Jeśli sztuka wyrobu muhirów u Tatarów litewskich byłaby zapożyczona z kultury Tatarów kazańskich, jak to podkreślają badacze, i cała sprawa sprowadzałaby się do importu kazańskich wytworów do Litwy albo do kopiowania wzorców kazańskich – produkcji drukarni, typografii końca XIX – początku XX wieku, prawdopodobnie nazwa „szamail” też byłaby zapożyczona u Tatarów kazańskich i włączona do polskiego, litewskiego albo białoruskiego języka Tatarów litewskich w tej samej formie. „Muhir” jest jednak pojęciem, które ma inne źródła i sens. Z tego wynika, że do swoich muhirów Tatarzy litewscy przyszli, jeżeli można tak powiedzieć, drogą własną, samodzielnie, niezależnie od Tatarów kazańskich. Kiedy moda na „muzułmańskie obrazki” na szkle (dżamaltynda) w drugiej połowie XIX wieku przedostała się z Imperium Osmańskiego do nadwołżańskich osiedli tatarskich i do tatarskiego Kazania, gdzie zaczęła przekształcać się w rodzaj lokalnej sztuki ludowej – w produkowanie szamailów pisanych,

malowanych na szkle, lustrze, kartkach papieru, kartonu (poddanych zaszkleniu) albo drukowanych w drukarniach tatarskich, szamaili (z upływem czasu na wielką skalę) zaczęto wywozić do zachodnich obszarów Imperium Rosyjskiego – miast i wsi zasiedlonych przez Tatarów litewskich. Ci ostatni mieli już własne doświadczenie w wytwarzaniu rysunków dla swoich świętych ksiąg: kitabów (rękopisów Koranu), chamailów (zbiorów modlitw), produkowaniu mających znaczenie magiczne amuletów. Nowa moda nakładła się na własne doświadczenie artystyczne oraz tradycję kultury narodowej. Oczywiście, przenikanie wyrobów ze wschodu stymulowało rozwój sztuki Tatarów litewskich w nowym kierunku. Muhir jako obrazek przeznaczony do wnętrza odróżniał się od kompozycji włączonej do księgi. Jednak w gruncie rzeczy muhir wywodził się z kitabu i miał swój rodowód w tradycyjnym piśmiennictwie, rozwiniętym w kulturze tej grupy etnicznej. Odróżniał się on od kazańskich szamailów oraz typowych arabskich miniatur, drukowanych posterów⁴, irańskich szamaelów – podobizn (portretów) znaczących postaci szyickiego świata⁵, a tym bardziej od osmańskiej sztuki tugry, której wyrazistość polegała na wirtuozyjnej kaligrafii.



Il. 2. Tugra osmańska (sultana Sulejmana). Artysta Ismet Ketan (Turcja), około 1960 roku, papier, tusz, farby wodne. Źródło: Wystawa Ismeta Ketana w Ankarze i Berlinie „Namenszug des Sultans”, 1970 rok.

⁴ Bogaty zespół „obrazków” arabskich z XX wieku jest przedstawiony w książce: S. Stocchi, *L'Islam nelle stampe / Islam in Prints*, Milano 1988.

⁵ Zob. Ali Newid Mehr, *Der schiitische Islam in Bildern. Rituale und Heilige*, München 2006; Дарья Васильева, *Шии́тская иконография: парде и шамайел в собраниях Санкт-Петербурга*, [w:] *Россия и Иран: диалог культур. Международная научная конференция* (г. Москва, 27 – 28 октября 2006 г.). Тезисы докладов и выступлений, Москва 2006.

Tatarzy kazańscy i krymscy pozostają do dziś zachwyceni sztuką tugry – tymi nieograniczonymi możliwościami, jakie wynikają z formuły kaligraficznej, zawierającej imię człowieka, opisanie jego zalet, a także informację o jego działalności, zwycięstwach, osiągnięciach. Dla Tatarów litewskich czysta kaligrafia nie miała takiego znaczenia prestiżowego, tym bardziej że ich język oderwał się od pisma arabskiego i rozwijał się na podstawie łacinki oraz cyrylicy⁶. Natomiast w ich muhirach tkwił swoisty urok, odrębny świat ulubionych przedstawień, motywów, wątków fabularnych.

Warto skupić uwagę na dwóch najważniejszych kierunkach tematycznych w sztuce muhirów.



Il. 3. Tatarski szamaileh pierwszej połowy XX wieku z przedstawieniem łodzi pod zielonymi żaglami („arki Noego”), uformowanej literami arabskimi (na zasadach sztuki tugry). Szkło, złoto, farby olejowe. Należy do Fundacji Mardżani w Kazaniu. Źródło: *Татарский шамаль. Слово и образ. Каталог выставки. Государственный музей Востока, Москва, Издательский дом Марджани, 2009, с. 29.*

Pierwszy można określić jako planetarny. Treść tych muhirów jest ściśle związana z kosmogonicznymi podstawami islamskiej mitologii, ze znakami astralnymi, przedstawieniami ciał niebieskich, w których formach geometrycznych, kolorach, rozłokowaniu oraz swego rodzaju dialogu wewnętrznym i ruchu odbijają się harmonia, piękno, porządek stworzonego przez Allacha wszechświata.

⁶ Zob. A. Woronowicz, *Kitab Tatarów litewskich i jego zawartość*, „Rocznik Tatarski”, t. 2, 1935; M. Konopacki, *Piśmiennictwo Tatarów polsko-litewskich w nauce polskiej i obcej*, „Przegląd Orientalistyczny”, t. 59, nr 3, 1966; Cz. Łapicz, *Kitab Tatarów litewsko-polskich (paleografia, grafia, język)*, Toruń 1986; tenże, *Zawartość treściowa kitabów Tatarów litewsko-polskich*, „Acta Baltico-Slavica”, t. 20, 1991.

Klasycznym przykładem może być muhir z XIX wieku, odnaleziony w czasie remontu w 70. latach XX wieku na strychu meczetu w Bohonikach (obecnie w zbiorach Muzeum Historycznego w Białymstoku). Napisany został gwaszem na papierze z inskrypcjami wykonanymi brązowym atramentem⁷. Jego kompozycja z „pieczęcią” w postaci 12 schodzących się centralnie okręgów, symbolizujących sfery niebios, umieszczona w otoczeniu 13 planet ukazanych w formie wielopłatowych rozet, najbardziej odpowiada znaczeniu muhira jako pieczęci, której całość oraz pojedyncze znaki mają siłę magiczną. Symbolika kosmologiczna jest tu nieodłączna od magicznej funkcji amuletu.

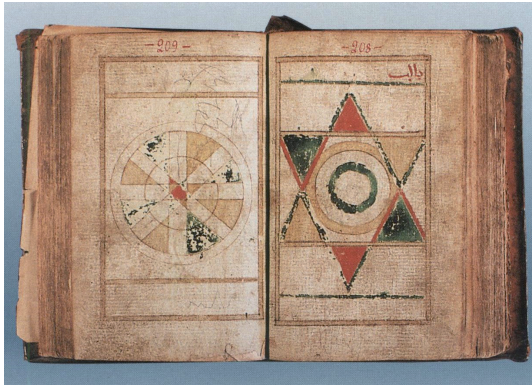


Il. 4. Muhir z XIX wieku ze znakami planetarnymi, odnaleziony w Bohonikach (w zbiorach Muzeum Historycznego w Białymstoku). Papier, gwasz, brązowy atrament. Źródło: A. Drozd, M. Dziekan, T. Majda, *Piśmiennictwo i muhiry Tatarów polsko-litewskich. Katalog zabytków tatarskich*, t. 3, Warszawa 2000, s. 67, il. 118, nr katalogu 76.

Muhiry tego rodzaju mają paralelę w kitabach i chamailach, skąd wywodzi się sztuka muhirów. W licznych chamailach można bowiem spotkać rysunki mające znaczenie talizmanów, swego rodzaju pieczęci magicznych w różnych konfiguracjach geometrycznych (gwiazda, krąg, krzyż, półksiężyc).

⁷ A. Drozd, M. Dziekan, T. Majda, *Piśmiennictwo i muhiry...*, dz. cyt., s. 67, il. 118, nr katalogu 76.

W chamaile z 1802 roku z Wilna (obecnie w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN) występują symboliczne przedstawienia słońca, gwiazdy sześcioramiennej (tarczy Dawida), na innych kartkach – drzewa życia (rajskiego drzewa wyrastającego korzeniami z nieba i zwróconego gałęziami do ziemi), dwusiecznego oraz rozdwojonego mieczu Zulfikar (należącego do Alego, stryjecznego brata Proroka), a także niszy mihrabowej⁸. „Znaczenie przedstawionych [tu] symboli – pisze Andrzej Drozd – nie jest całkowicie jasne, podobnie jak ich źródło (zapewne [...] związane z sufickimi środowiskami)”⁹. Kolorystyka (fragmenty malowane gwaszem w kolorze zielonym, czerwonym, żółtym) może mieć funkcje symboliczne, oznaczające żywioły, stany ducha, relacje między życiem ludzkim a światłem planety.



Il.5. Chamaïl (1802 rok) z Wilna (w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN) z przedstawieniami znaków astralnych i symbolicznych, w tym gwiazdy sześcioramiennej (tarczy Dawida). Papier, gwasz. Źródło: A. Drozd, M. Dziekan, T. Majda, *Piśmiennictwo i muhiry...*, dz. cyt., s. 57, nr katalogu 30, il. 43.

Przedstawienia pieczęci powtarzają się na stronach chamaïłu z pierwszej połowy XIX wieku, znajdującego się w Narodowym Muzeum Litwy w Wilnie¹⁰. Do koła są tu wpisane kwadraty magiczne (ar. *ğadwal*), zestawy liter i cyfr arabskich oraz znaki, przypominające plemienne tamgi turkijskich koczowników, pochodzące z czasów przedislamskich i używane w rzeźbie nagrobnej, wyrobach ceramicznych, a także innych rodzajach sztuki. Rytmika tych przedstawień (geometryczna wyrazistość rysunków, relacje między formami dużego,

⁸ Tamże, s. 56, il. 43-46, nr katalogu 30.

⁹ Tamże, s. 56.

¹⁰ Tamże, s. 56, il. 47-58, nr katalogu 31.

płynnego koła, obwiedzonego czerwoną ramką, wpisanego do niego kwadratu, podzielonego na 16 komórek, a w każdej z nich litera, cyfra lub tamga zajmują przeznaczone dla nich miejsce), świadczą o kosmogonicznym podłożu tych rysunków, odzwierciedlających porządek wszechświata. Motywy astralne łączą się w tym chamaile z obliczeniami muzułmańskiego kalendarza – tzw. liczby miesięcznej. Ilość przedstawień, ich symetria oraz forma geometryczna określają wyrazistość tego rodzaju rysunków. Kartka włączona do książki (chamaile) mogła stać się wzorcem dla podobnego muhiru (już do książki nienależącego), a w meczetach Tatarów litewskich często można spotkać muhiry-kalendarze oraz „planetarne” muhiry ze znakami, cyframi, figurami geometrycznymi, zawierającymi informacje zrozumiałe dla parafian. W wymiarze sakralnym wiele z tych znaków ma znaczenie amuletów.

Obok motywów planetarnych i symboliki kosmogonicznej występują też przedstawienia meczetu. Istnieją dwa typy kartek i plansz (muhirów) z przedstawieniami meczetów w kulturze Tatarów litewskich.

Do pierwszego typu należą rysunki, w których meczet występuje nie tyle jako konkretna budowla, ile jako umowny znak, pieczęć, świadectwo panowania islamu w danej przestrzeni kulturowej. Rysunki tego typu wyglądają jak zestaw wybranych, charakterystycznych motywów konstrukcji meczetu (kopuła, minaret, nisza mihrabowa, minbar). Może się też pojawiać tylko jeden motyw (na przykład zarys kopuły, pod której czaszą ulokowany został tekst modlitwy bądź formuła koraniczna).

Drugi typ stanowi przedstawienie (często realistyczne) znanego dzieła islamskiej architektury, panorama określonej miejscowości, w której głównym obiektem jest meczet. W obrębie tego typu przedstawień występują muhiry, na których odtworzono (najczęściej „z natury” albo na podstawie fotografii) drewniane meczety Tatarów litewskich, znajdujące się na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego. Z drugiej strony są to muhiry, będące reprodukcjami innych źródeł (na przykład obrazów kazańskich drukarni), na których ukazano panoramy dalekich miast (Mekki, Medyny, Jerozolimy, Stambułu) oraz najważniejsze muzułmańskie meczety (artysta – Tatar litewski – prawdopodobnie nigdy ich nie widział, ale mógł dodać do takiego obrazu własne motywy).

Obydwa typy muhirów mają znaczenie nie tylko informacyjne, ale też magiczne, odpowiadające pojęciu talizmanu, chroniącego wiernego muzułmanina. Za tym, co jest widoczne oraz oczywiste (w islamskiej estetyce i teologii *zahir*), zawsze ukrywa się głęboki sens tajemny,

boski zamysł, a także mistyczny znak boskiej miłości (w duchu mistyki sufickiej), magiczna siła (to, co w islamskiej myśli estetycznej obejmuje pojęcie *batin*).

Pierwszy typ muhirów (z umownym przedstawieniem abstrakcyjnego meczetu lub części jego konstrukcji) pochodzi z rysunków, które znajdują się w kitabach i chamailach. Przedstawienie meczetu na tych rysunkach jest podobne do znaku geometrycznego (pieczęci). Ukazany na kartce papieru bądź stronie książki, znak ten występuje jako swego rodzaju chryzmat, markier, znamię islamu. Oznacza on, że płaszczyzna kartki oraz ukryta za nią przestrzeń stanowią *dar al-islam* (ziemię islamu). Meczet góruje nad tą przestrzenią, zbiera wszystko pod swoją kopułą albo w mihrabie, wskazującym kierunek Mekki. Ów znak (pieczęć) meczetu (*masdjit*) najczęściej ma formę łuku, półkola, półelipsy albo tzw. łuku Tiudora (podkowy). On nie przedstawia, lecz tylko oznacza umowną niszę mihrabową albo umowną kopułę, która wieńczy przestrzeń sakralną, zapełnioną tekstem modlitwy bądź wersetami Koranu. Taka kopuła (albo ich konstelacja, wzlatująca do nieba) bywa kolorowa. Jaskrawość, intensywność oraz kontrast farb (zielony – czerwony, błękitny – żółty) były środkiem okazywania radości i wdzięczności miłosiernemu Bogu.



Il. 6. Koran z XVIII wieku (Muzeum Narodowe Litwy w Wilnie) z przedstawieniem znaku meczetu w formie kopuły. Papier, gwasz. Źródło publikacji: zdjęcie autorskie.

Koran z XVIII wieku, który na dzień dzisiejszy jest jedynym eksponatem sztuki Tatarów litewskich w salach wystawowych

Muzeum Narodowego Litwy w Wilnie, stanowi przykład tego typu przedstawienia meczetu – znaku. Pod kopułą abstrakcyjnego meczetu zebrano najwyższe wartości islamskiej kultury duchowej – tekst Koranu.

Wyjątkowo nasycony motywami architektonicznymi jest chamaił z drugiej połowy XIX wieku, który należał do Jusufa Krynickiego z Grodna (obecnie w zbiorach muzeum w Grodnie)¹¹. Zawiera on 228 stron (każda ma wymiar 15 cm x 9,5 cm). Rysunki na białym papierze zostały namalowane farbami wodnymi w kolorach czerwonym, różowym, zielonym, brązowym, fioletowym, żółtym, niebieskim. Obrazy (znaki) umownych meczetów przeplatają się z rysunkami pochodzenia astralnego, z emblematami wiary islamskiej oraz przedstawieniami przedmiotów (wazonów z wiązkami kwiatów), symbolizujących życie, raj, podobnymi do przedstawień obecnych w innych rodzajach muzułmańskiej sztuki ludowej (w kobiercach, haftach itd.).

Kartka tego chamaiłu z tekstem modlitwy *Chyzyr-Iljasa*¹² przedstawia cudowne kopuły, obwiedzione złotymi paskami, farbowane na czerwono, zielono, niebiesko. Kopuły kwitną jaskrawymi, namalowanymi na ich powierzchni kwiatami i błyszczą jak gwiazdy. Otaczają one ze wszystkich stron smukłą wieżyczkę umownego minaretu, zakończonego złotym półksiężycem. Minaret jest podobny do kaganaka i kwiatu (bądź wazonu), który podnosi do niebios swój cudowny owoc – złoty półksiężyc.

Kartka tego chamaiłu z tekstem *Sury 36 JaSin*¹³ zawiera przedstawienie fantazyjnego meczetu z czterema minaretami, jeszcze bardziej przypominającymi wazony z kwiatami (drzewami życia), podążającymi do nieba.



Il. 7. Chamaił z drugiej połowy XIX wieku z Grodna (w zbiorach muzeum w Grodnie), kartka z tekstem modlitwy *Gawtatyni al-Azim*. Papier, farby wodne. Źródło: A. Drozd, M. Dziekan, T. Majda, *Piśmiennictwo i muhiry...*, dz. cyt., s. 57, nr katalogu 32, il. 65.

¹¹ Tamże, s. 57, il. 59-74, nr katalogu 32.

¹² Tamże, il. 71.

¹³ Tamże, il. 61.

Na kartce z tekstem modlitwy *Gawtayni al-Azim*¹⁴ (umieszczonej w dolnej części kompozycji) w jej górnej części znajdują się kopuły, pomalowane jaskrawymi farbami wodnymi (zieloną, czerwoną, żółtą, fioletową). Nad kopułami w górnych narożnikach kompozycji ukazano tajemnicze znaki geometryczne – talizmany, amulety. Przedislamskie wierzenia i ich atrybuty łączą się z islamskimi ideałami, których wcieleniem jest ukoronowany kopułą meczet.

Amulet z XIX wieku (ze zbiorów prywatnych)¹⁵ zawiera formuły magiczne zestawione z liter i cyfr, imiona Proroka, kalifów sprawiedliwych, fragmenty tekstów koranicznych, piękne imiona Allacha w kartuszkach-sześcianach, a ponadto znaki magiczne. Do świętych tekstów w sposób organiczny włączone zostały motywy architektoniczne, przedstawienia czerwonych i zielonych kopuł pod wysokimi, „rogatymi” *olemami*, które otrzymują znaczenie talizmanów.

Na kartach Koranu z 1835 roku z Narodowego Muzeum Litwy w Wilnie¹⁶ teksty koraniczne zostały otoczone/obwiedzione motywami architektonicznymi. Można je ujmować jako znak, uogólniony obraz meczetu ukoronowanego półkolistą kopułą. Na lewej kartce (z tekstem Sury otwierającej) zarysy tej kopuły określa cienki dysk złotego półksiężyca, przewróconego w dół; na prawej kartce zielona kopuła ma bardziej plastyczną formę. Malutkie wieżyczki minaretów na lewej kartce oraz jedna centralna nad kopułą pod kolorowymi namiotami ukoronowanymi *olemami*, a także jeden centralny minaret pod czerwonym namiotem na prawej kartce znajdują się w otoczeniu znaków astralnych. Symbolika islamska przeplata się ze znakami magicznymi. Znane jest imię kopisty tego Koranu (zapisane w kolofonie) – Alej Żdanowicz, syn Jakuba. Sztuka pisania arabskiego tekstu (charakterystycznym dla XIX wieku pismem *nastaalik*) była organicznie związana ze sztuką zdobniczą, grafiką dekoracyjną. Ten sam kopista, który pisał tekst, rysował okalające ów tekst meczety. Synteza słowa i przedstawienia była aprobowana w książce-rękopisie, by potem znaleźć nowy obszar dla swego rozwoju – muhiry.

Podobne motywy półkolistej kopuły (w pierwszym przypadku złotej, w drugim – zielonej) oraz minaretów (bocznych, a także centralnych – nad kopułami) można spotkać w rękopisie Koranu (z prywatnych zbiorów Selima Chazbijewicza), pisanego i malowanego, jak świadczy o tym tekst kolofonu, w Mińsku w 1847 roku przez

¹⁴ Tamże, il. 65.

¹⁵ Tamże, s. 62, il. 100, nr katalogu 61.

¹⁶ Tamże, s. 50, il. 21, nr katalogu 11.

kopistę-artystę Mustafę Żdanowicza¹⁷. Mamy tu do czynienia z wariacjami artystycznymi tej samej idei: najważniejsze elementy konstrukcji meczetu (minarety, kopuły) zbierają tekst Koranu w swojej przestrzeni sakralnej i go ochraniają. Między nimi ciągną się linijki powstałe z liter arabskiego pisma, a pośród nich (w górnej części kompozycji) wirują gwiazdy-rozety oraz księżycy – ciała astralne i talizmany. Choć występowały one w przedislamskim kulcie magicznym, zostały przyswojone przez kulturę muzułmańską jako emblematy i symbole islamu (przede wszystkim geometryczne figury półksiężyca).



Il. 8. Kartka Koranu sprzed 1806 roku (Muzeum Narodowe Litwy w Wilnie) z fragmentem tekstu Sury otwierającej. Papier, gwasz. Źródło: A. Drozd, M. Dziekan, T. Majda, *Piśmiennictwo i muhiry...*, dz. cyt., s. 49, nr katalogu 8, il. 18.

Na iluminowanej kartce Koranu sprzed 1806 roku (należącego do zbiorów Narodowego Muzeum Litwy w Wilnie) z fragmentem tekstu Sury otwierającej¹⁸ funkcję ramy, która zbiera i ochrania tekst, biorą na siebie malowana czerwonym gwaszem szeroka ramka prostokątnych zarysów (rozerwana w górnej części w taki sposób, że resztki tej konstrukcji przypominają słupy, minarety) oraz półkolista kopuła. Trzeba zwrócić uwagę na oznaczone cienkimi kreskami trzy dziwne konfiguracje pionowe z poprzeczkami (Andrzej Drozd określa je mianem „sterczynek”¹⁹), które wyrastają z każdej kopuły. Traktując je jako motyw roślinny (pęd, latorośl, łodygi z listkami), spotykamy się tu z podwójną sakralizacją obrazu meczetu: jest to przestrzeń, w której mieści się Koran, a jednocześnie stanowi żywioł, z którego

¹⁷ Tamże, il. 22.

¹⁸ Tamże, s. 49-50, il. 18, nr katalogu 8.

¹⁹ Tamże, s. 49.

wyrasta przyroda, życie. Architektura meczetu jest płodną, owocną, jawi się jako źródło wiekuistego życia. Artysta, rysujący gałęzie z listkami, które wyrastają z kopuły, nie tylko ozdabia kartkę Koranu, ale równocześnie dodaje coś nowego do ideologicznej oraz filozoficznej interpretacji meczetu jako źródła życia. Robi to jeszcze ostrożnie, ponieważ cieniutkie łodygi nad kopułami nie rzucają się w oczy (na iluminowanej kartce tego Koranu z fragmentem tekstu Sury Krowa²⁰ trudno je rozpoznać), ale one istnieją, podnoszą się nad malowanymi czerwonym gwaszem kopułami, w których kombinacji już odczuwa się pierwiastek przyrody.

Z tych kart Koranu oraz chamailów biorą początek muhiry z bogatymi motywami architektonicznymi, astralnymi i roślinnymi, mającymi swój ukryty sens (*batin*), istotny w systemie interpretacji meczetu.

Drugi typ przedstawienia meczetu w muhirach kształtuje się na zasadzie ukazania konkretnego pomnika, jego artystycznego portretu, co zresztą nie sprowadza się do dokładnego portretowania. Chodzi raczej o połączenie rzeczywistości (dokumentu) z wyobraźnią artysty, co prowadzi do powstawania meczetów fantazyjnych. Tutaj też otwiera się szerokie pole dla filozoficznych interpretacji meczetu jako „całego świata” oraz jako „naszego wspólnego domu”, gwarantującego duchowe bezpieczeństwo. Według Koranu sam Allach nazywa bowiem meczet „domem bezpiecznym”, przeznaczonym dla ludzi (S. 2,125). Niewątpliwie muhiry z przedstawieniami konkretnych meczetów pełnią istotną rolę w systemie edukacji, rozszerzaniu się horyzontu kulturowego tatarskiego społeczeństwa, a także w wychowaniu estetycznym i patriotycznym. Ale rola muhirów z przedstawieniami własnych (tatarskich) i dalekich (wpisanych do skarbca kultury światowej) meczetów nigdy nie była sprowadzona do zadań i funkcji oświatowych.

Najważniejszą w tych muhirach jest symboliczna i metaforyczna interpretacja meczetu jako znaku duchowości, prawdziwej wiary, ochrony i ratowania duszy, talizmanu, „pieczęci” boskiego błogosławieństwa.

Zbudowany w połowie XIX wieku meczet w Nowogródku, który w czasach międzywojennych należał do II Rzeczypospolitej i był ośrodkiem dużej wspólnoty muzułmańskiej (w 1937 roku mieszkało tam 752 Tatarów)²¹, jest przedstawiony na muhirach z 30. lat XX wieku. Chodzi tu o muhir malowany przez Emira Bogdanowicza, datowany

²⁰ Tamże, s. 49-50, il. 19, nr katalogu 11.

²¹ A. Drozd, M. Dziekan, T. Majda, *Meczety i cmentarze Tatarów polsko-litewskich. Katalog zabytków tatarskich*, t. 2, Warszawa 1999, s. 55.

na 15 sierpnia 1934 roku²² (własność meczetu w Nowogródku) oraz muhir z tekstem modlitwy na stronach księgi, należącej wcześniej do rodziny Koreckich, a teraz do muzułmańskiej wspólnoty w Kruszyńnianach²³. Obydwaj autorzy wykorzystali zdjęcie tego meczetu, które w 1931 roku zrobił fotograf M. Szumienczewicz. Lecz żaden z artystów nie ograniczył się do dokładnego przedstawienia popularnego meczetu, ale starał się dodać do niego znaki astralne, motywy roślinne (z cudownego królestwa kwiatów rajskiego ogrodu) oraz teksty, inskrypcje, w tym na stronach wznoszącego się nad meczetem Koranu.

Interesujący jest muhir z przedstawieniem meczetu w Iwie, powstały w stylistyce ludowego prymitywizmu (prywatna kolekcja w Iwie²⁴). Jego autorem jest Chalil Szucki. Przedstawienie meczetu łączy się w tej kompozycji z wątkami fabularnymi. Ukazano bowiem „rajski ogród” w obrazach bujnej zieleni wysokich traw, w symetrycznie ułożonych po obu stronach meczetu drzewach. Maniera malowania nie pozwala rozpoznać gatunków drzew. Naprzeciw kwitnącej białymi kwiatami wiśni (albo jabłoni) stoi drzewo z dojrzałymi owocami; obok wysokich drzew z zielonymi koronami, ozdobionymi wiosennymi kwiatostanami, stoją drzewa ze złotymi, jesiennymi liśćmi. Ta mieszanina nie przeszkadza w tworzeniu wrażenia cudownego święta, „uczty” królestwa flory. Podkreśla nawet przepych i bogactwo rajskiego ogrodu. Inskrypcje kaligraficzne (z okrzykami: „O, Allah!”, „O, Muhammad!” w górnych narożnikach oraz z wersetami bismilly i szahady, których wstążki formują przezroczystą, złocisto-purpurową tęczę nad ziemią) uzupełniają to emocjonalne wrażenie. Istotnym jest tu fabularny motyw Kurban-Bajramu, islamskiego święta, o którym przypominają usytuowane po obu stronach ścieżki prowadzącej do meczetu przedstawienia zwierząt ofiarnych – barana i byka z białymi ręcznikami, które są obwiązane wokół ich głów. Różne motywy fabularne zlewają się ze sobą, tworząc jedyną melodię malowniczo-literacką, która brzmi niczym hymn na cześć głównego święta muzułmańskiego.

Wyjątkową rolę odgrywają muhiry we wnętrzach meczetów. Idea „meczetu jako naszego domu”, czystego i bezpiecznego miejsca przeznaczonego dla wiernych, nabiera podwójnego znaczenia. Człowiek zbliża się do meczetu, wchodzi do niego i znajduje w nim przedstawienia tego samego lub innych meczetów. Powstaje coś, co można określić mianem świata (mnóstwa światów) w jednym świecie, światła

²² A. Drozd, M. Dziekan, T. Majda, *Piśmiennictwo i muhiry...*, dz. cyt., s. 79, il. 175, nr katalogu 133.

²³ Tamże, s. 79, il. 176, nr katalogu 135.

²⁴ Tamże, s. 78-79, il. 172, nr katalogu 131.

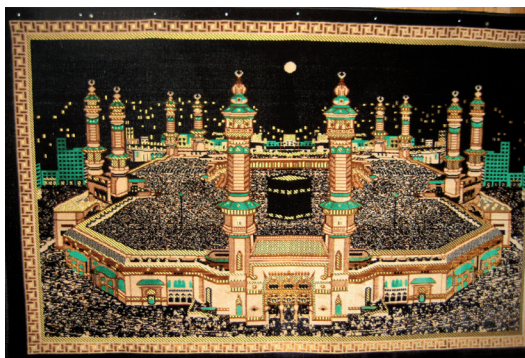
(mnóstwa źródeł światła) w jednym świetle. Galaktyka rozszerza się do nieskończoności.

Meczet w Kruszynianach stanowi pomnik architektury drewnianej drugiej połowy XVIII wieku, zabytek idealnie wpisany w krajobraz geograficzny i kulturowy leśnego zakątka województwa podlaskiego. Wewnątrz coś zmienia się w sposób zadziwiający i gwałtowny. Muhiry na ścianach niby zaczynają spór i współzawodnictwo z oknami. Przekształcają się one w nowe okna, źródła światła, rozszerzają wewnętrzną przestrzeń meczetu, wychodzą do innych światów (w wymiarze geograficznym, kulturowym, fizycznym oraz duchowym). To już nie las i deszcz za okienkiem, lecz krajobraz świetlistej Mekki, która przyciąga do siebie spojrzenie oraz duszę człowieka. Obok znajdują się przedstawienia „naszego meczetu” (budowli w Kruszynianach), jak też muhiry kaligraficzne, które wierny muzułmanin powinien czytać, rozumiejąc skierowane do niego pouczenia.



Il. 9. Muhir z przedstawieniem Mekki we wnętrzu meczetu w Kruszynianach. Początek XXI wieku. Jedwab, wełna, złote nici. Źródło: zdjęcie autorskie, 2016 rok.

Podobne wrażenie robi meczet w Bohonikach, zabytek architektury ludowej z XIX wieku. Ten malutki meczet posiada bogate zbiory muhirów, które sprawiają wrażenie chaotyczności. Jednak połączone znaki kaligraficzne z magicznymi talizmanami i muhirami z przedstawieniami meczetów, w tym bardzo dalekich, poszerzają wąską przestrzeń drewnianego meczetu do bezgranicznej koncepcji „Meczet – jest cały świat”.



Il. 10. Muhir z przedstawieniem Mekki, meczet na osiedlu Sorok Tatar, Litwa. Początek XXI wieku. Jedwab, wełna, złote nici. Źródło: zdjęcie autorskie, 2018 rok.

Meczet we wsi Sorok Tatar w pobliżu Wilna zbudowany został w 1815 roku i jest najstarszym na terenie dzisiejszej Litwy. Razem z Domem Kultury Tatarskiej, zbudowanym w tej samej miejscowości, posiada bogate zbiory importowanych oraz rodzimych muhirów z przedstawieniami Mekki i innych meczetów świata arabskiego. Wśród nich znajduje się muhir, który może być klasycznym przykładem syntezy tekstu, kaligrafii, tugry, przedstawienia otwartej księgi oraz lustrzanych interpolacji, podobnych do błękitnych jezior, w których odzwierciedlają się cuda świata, a jednocześnie do niebieskich oczu, wpatrujących się w architektoniczne zespoły Mekki i Medyny.

Ozdabianie przez Tatarów litewskich swych meczetów muhirami z przedstawieniami głównych świątyń świata muzułmańskiego ma charakter dawnej i stałej tradycji. Jeszcze w 20. latach XX wieku Tatar z Iwiego Sülejman Rafałowicz stworzył dla meczetu w swojej rodzinnej wiosce duże muhiry (51 cm x 65 cm) na podstawie wzorców drukowanych w Kazaniu z przedstawieniami Mekki i Medyny oraz z panoramą Stambułu z mostu Galator. Po wojnie Rafałowicz (na podstawie wzorców kazańskich) tworzył muhiry z przedstawieniami Hagia Sofii w Stambule. Pojawienie się takich przedstawień w małym drewnianym meczecie oznacza, że jego ściany się rozszerzają. Codzienne otoczenie kulturowe Tatarów tej ziemi oraz ich horyzont duchowy formują największe świątynie Arabii Saudyjskiej.

W poezji Tatarów litewskich istnieją paralele do muhirów rysowanych i malowanych. Uformował się, można powiedzieć, odrębny gatunek poetyckiego muhiru. Wiersz Selima Chazbijewicza *Meczet tatarski w Wilnie* głosi:

„Meczet tatarski w Wilnie
 cichy, jak sami Tatarzy,
 malutki drewniany meczet [...] Słuchał cichych skarg wiernych
 ich pragnień, codziennych radości,
 Mijały imperia i armie
 on słucha i nawołuje
 swoim milczeniem
 [...] Meczet, cichy meczet tatarski
 Niemy świadek historii
 wisi nad moim biurkiem
 jest w moich wierszach”²⁵.

Tak samo jak w malarstwie, obraz „rodzimego meczetu”, małego, cichego, sąsiaduje w muhirach poetyckich z przedstawieniami wielkiego dziedzictwa Buchary, Samarkandy, Stambułu. Wiersz *Powrót do Kruszyńian* Marty Cywińskiej jest próbą połączenia rodzimego meczetu z wielkimi cieniami przeszłości:

„Na głowie
 Zamiast kapelusza mam
 Mizaru podwójną gwiazdę
 wyprężoną z Wielkiego Wozu
 dwie gwiazdy Alkor
 zamiast okularów
 [...] I za mną już
 tętent stóp
 Timura-Tamerlana
 od Samarkandy po Istambuł
 do meczetu w Kruszyńianach...”²⁶.

Selim Chazbijewicz w swoich *Rubayyatach* przedstawia zabytki mużułmańskiego Krymu:

„Krymie, twoje uliczki kręte i kamienne,
 Krymie, minarety twe stoją bezimienne,
 W Bahczesaraju stopionym widzialną nostalgią,

²⁵ S. Chazbijewicz, *Meczet tatarski w Wilnie*, [w:] tenże, *Krym i Wilno*, Gdańsk 1990, s. 6.

²⁶ M. Cywińska, *Powrót do Kruszyńian*, „Rocznik Tatarów Polskich”, nr 1, 1993, s. 82.

Na Tatarów czekają cicho, wiecznie, sennie²⁷.
Zwracając się do „planety Buchara”, pisze:
„Buchara. Starożytne miasto Baktrii,
Później stolica emiratu, siedziba władzy,
Miasto, którego ruiny
Stoją wypalone słońcem
W moim śnie
Genetycznej pamięci,
Archetypicznych
struktur świadomości.
Buchara, planeta
Onirycznej wyobraźni
Z portalami,
Wśród których obudzę się
Po śmierci i zbliżą się
Do mnie postacie,
Z którymi pójdę
Poza wszelkie horyzonty.
Na północ
Albo
Na południe²⁸.”

Podobnie – poza wielkie horyzonty – prowadzą człowieka muhiry Tatarów litewskich.

~•~

SWIETŁANA CZERWONNAJA

Muhiry tatarskie jako dzieła sztuki – semantyka, stylistyka, poetyka

Streszczenie

Muhiry zajmują szczególne miejsce w kulturze artystycznej Tatarów litewskich i należą do nowoczesnej kultury muzułmańskiej. Pochodzą one z książek (kitabów, chamailów), rękopisów ozdobionych ornamentami oraz magicznymi znakami. Na szczególną uwagę zasługują muhiry z przedstawieniami meczetów (rysunki, podobizny dzieła architektonicznego), ubogaconymi fantazją artysty. Najważniejsza jest

²⁷ S. Chazbijewicz, *Rubai'jjat albo czterowersze*, Gdynia 1997, s. 32.

²⁸ S. Chazbijewicz, *Oniryczne portale*, [w:] M. Czachorowski i in., *Trzy źródła*, Białystok 2017, s. 43.

tu symboliczna i metaforyczna interpretacja meczetu jako znaku wiary, duchowości, Bożego błogosławieństwa. Muhir z przedstawieniem meczetu zawiera ideę „jednego wspólnego domu”, „jednej wspólnej świątyni”, „jednego wspólnego świata”, „jednego światła dla wszystkich”. Zawieszony na ścianie domu mieszkalnego bądź meczetu muhir znaczy tyle, co okno na świat. Obserwacje autorki udokumentowane zostały bogatą bibliografią oraz badaniami terenowymi przeprowadzonymi w latach 2013-2018 w Kruszynianach, Bohonikach, a także na Litwie i Białorusi.

Słowa kluczowe: kultura Tatarów litewskich, muhiry, sztuka islamska, sztuka wizualna, tradycja manuskryptów-kitabów.

SVELANA CZERWONNAJA

Tatar Muhirs as Works of Art - Semantics, Stylistics, Poetics

Abstract

Muhirs occupy a distinctive position in the artistic culture of the Lithuanian Tatars and belong to modern Muslim culture. They come from books (kitabs, chamails), manuscripts decorated with ornaments and magic signs. Particularly noteworthy are muhirs with representations of mosques (drawings, images of architectural works), enriched by the artist's fantasy. The most important here is the symbolic and metaphorical interpretation of the mosque as a sign of faith, spirituality, God's blessing. Muhir with the representation of a mosque contains the idea of "one common house", "one common temple", "one common world", "one light for all". Hanged on the wall of a residential house or mosque, muhir means as much as a window to the world. The author's observations are documented by a rich bibliography and field research conducted in 2013-2018 in Kruszyniany, Bohoniki, as well as in Lithuania and Belarus.

Keywords: Lithuanian Tatar culture, muhirs, Islamic art, visual art, the tradition of kitab manuscripts.