

# PRZESTRZEŃ, FILOZOFIA I ARCHITEKTURA

Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu  
i konsumowaniu przestrzeni

pod redakcją  
EWY REWERS



Wydawnictwo  
Fundacji  
Humaniora

Poznań 1999

Recenzent: *prof. dr hab. Aldona Jawłowska*

© Copyright by Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999

Publikacja finansowana z funduszy na badania własne Wydziału  
Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Projekt okładki: *Wojtek Walasiak*

Redaktor: *Ewa Wozowska*

Opracowanie techniczne: *Danuta Pijańska*

ISBN: 83-7112-044-3

Druk i oprawa: ABEDIK, Poznań, ul. Ługańska 1  
Wydawnictwo Fundacji Humaniora

## SPIS TREŚCI

Wstęp (EWA REWERS) ..... 7

### PRACA FILOZOFA, PRACA ARCHITEKTA

JAN P. HUDZIK  
Architektura jako metafora filozofii ..... 15  
BARBARA STEC  
Uwagi o faldowaniu w architekturze współczesnej ..... 35

### METAFORYKA PERCEPCJI WERTYKALNEJ

ANDRZEJ WARMIŃSKI  
Filozoficzno-symboliczna wieża architektury ..... 61  
KAIA LEHARI  
Metaforyczny pejzaż miejski ..... 69

### PERSPEKTYWIZM KARTEZJAŃSKI, PERSPEKTYWIZM LINII 85

MARTIN JAY  
Nowoczesne władze wzroku ..... 77  
ANDRZEJ ZAPOROWSKI  
Ja lub ja, albo pejzaż zza szyby miejskiego autobusu ..... 95

### WĘDRUJĄC, DRYFUJĄC

HEINZ PAETZOLD  
Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko ..... 109  
ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA  
Dryfujący *flâneur*, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia  
miejskiej przestrzeni ..... 115

## ULICA ZMIERZAJĄCA DO KOŃCA

LESZEK SOBKIEWICZ

Waltera Benjamina filozofia ulicy ..... 137

ANGELIKA LASIEWICZ-SYCH

Obraz dialektyczny *nowej* architektury ..... 151

## RUINY, ŚLADY

BEATA FRYDRYZYK

Pejzaż z ruinami ..... 167

JOSEP MUNTAÑOLA THORNBERG

Hermeneutyka, semiotyka i architektura: ponowne odwiedziny u Timaiosa ..... 183

## ZNIKANIE I TRANSPARENCJA

EWA REWERS

Przestrzeń architektoniczna i techniki medialne: „maszyna do mieszkania” czy ekran zdarzeń? ..... 199

PIOTR WINSKOWSKI, ŁUKASZ STANEK

Idea szklanego domu i przemiany dekonstrukcji w architekturze lat 90. 213

## INNE PRZESTRZENIE

STEFAN SYMOTIUK

Czy istnieje europejskie *feng shui*? ..... 233

MARZENNA JAKUBCZAK

Architektura stupy buddyjskiej jako przykład „projektu sakralnego” . 251

NOTY O AUTORACH ..... 269

## WSTĘP

Uczestnicy ośmiu „dialogów” tworzących szkielet tej książki koncentrują się na trzech bardzo popularnych, aczkolwiek nierównomiernie rozwijanych we współczesnych badaniach nad przestrzenią, wątkach: odkrywaniu wielopłaszczyznowych, historycznych związków między architekturą i filozofią, analizie przestrzeni miejskich oraz ujawniającym międzykulturowe różnice zapożyczeniu i adaptacji struktur przestrzennych z innych kultur.

Książka ta adresowana jest przede wszystkim do tych, którzy podobnie jak Frideric Jameson, Edward Soja, Andrew Benjamin i wielu innych badaczy współczesnej kultury zostali urzeczeni dominacją przestrzeni nad czasem w dobie ponowoczesnej. Dominacja ta, co ważne, nie wyraża się w postaci redukcji zainteresowania czasem, lecz w powszechnym doświadczaniu czasu poprzez przestrzeń i jej medium – architekturę. Jak wiadomo, uprzywilejowany przez cywilizację końca XX wieku rodzaj doświadczenia opiera się na percepcji wzrokowej, nic zatem dziwnego w tym, że produkująca wizję architektura pretenduje do miana *lingua franca* ponowoczesnego świata. Przestrzenność zaś, wraz z terminami i pojęciami wiążącymi ją ze społeczeństwem, władzą, ekonomią, organizacją, poznaniem, doświadczeniem, przeżyciem stała się jednym z kluczy służących do otwierania jednostkowych biografii i społecznych struktur.

Książka ta jest przeznaczona również dla tych, którzy wiedzą lub przypuszczają, że zainteresowanie przestrzenią, które łączy filozofię z architekturą, nie sprowadza się do wyznaczenia tej pierwszej roli dostarczycielki idei ogólnych dla architektury, tej drugiej zaś roli dostarczycielki metafor przestrzennych dla dyskursu filozoficznego. Otwarcie obu dyscyplin na to nienowe przecież zjawisko zawdzięczamy w dużej mierze temu, co nazywa się „zwrotem estetycznym” w filozofii. Po języku naturalnym i literaturze to sztuki wizualne, w tym oczywiście architektura, wymuszając zmiany w tradycyjnym rozumieniu estetyki, stały się nowym wyzwaniem dla filozofii. Jednocześnie architekci, zawsze wrażliwi na społeczne i estetyczne funkcje uprawianej przez siebie sztuki

MARZENNA JAKUBCZAK

## ARCHITEKTURA STUPY BUDDYJSKIEJ JAKO PRZYKŁAD „PROJEKTU SAKRALNEGO”

*Rozliczne równoważności istniejące między Kosmosem, krajem, miastem, świątynią, domem, chatą – uwydatniają tę samą fundamentalną symbolikę: każde z tych przedstawięń wyraża egzystencjalne doświadczenie bycia w świecie, a dokładniej – fakt znajdowania się w świecie zorganizowanym i znaczącym [...]”<sup>1</sup>*

Stupa stanowi jeden z najciekawszych symboli kultury indyjskiej, a jej charakterystyczna półsferyczna bądź piramidalna forma architektoniczna głębokoboko wtopiona jest w krajobraz niemal całej południowo-wschodniej Azji, wszędzie tam, dokąd dotarły nauki Buddy. Przejrzysta w swej prostocie, a zarazem niezwykle bogata w symbolikę, architektura stupy buddyjskiej stanowi doskonały przykład przenikania się i wzajemnych oddziaływań rozmaitych sfer rzeczywistości – społecznej, politycznej, gospodarczej, ale także religijnej i psychicznej, czy też archetypicznej. Poszczególne domeny wielorakiej rzeczywistości zostają zobiektywizowane, niejako „wyprojektowane” w określonej formie architektonicznej, która następnie wtórnie oddziałuje na świadomość człowieka. Zmiany w życiu społecznym, religijnym czy politycznym odciskają się wyraźnie na kształcie i charakterze wznoszonych budowli sakralnych. Lecz tak jak modyfikacje w ornamentyce i organizacji przestrzeni w obrębie bądź wokół świątyni stanowią odpowiedź na zmieniające się potrzeby i oczekiwania danej społeczności, podobnie też zadomowiona w danej kulturze forma architektoniczna obrasta z biegiem czasu w złożoną symbolikę, która czyni ją jeszcze bardziej znaczącą.

<sup>1</sup> Eliade M., Świat, miasto, dom, [w:] *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, Kraków 1992, s. 32.

## Pojęcie „projektu sakralnego”

Zanim jednak bliżej przyjrzymy się swoistej formie stupy buddyjskiej, nieco dokładniejszego omówienia wymaga samo pojęcie „projektu sakralnego”, które może mieć zastosowanie również do innych przykładów architektury sakralnej.

„Projektem sakralnym” określam tu zespół złożonych relacji rozmaitych sfer rzeczywistości – zarówno duchowej, jak i materialnej – które wzajemnie się warunkują i przyczyniają się do pełniejszego zaspokojenia podstawowej dla istoty ludzkiej potrzeby *sacrum*, potrzeby ustalenia absolutnego „punktu stałego”, „środką świata”, który pozwoli zyskać orientację w świecie, dzieląc go na „nasz świat” i otaczający go wrogi chaos (sfera *profanum*)<sup>2</sup>.

Trzy aspekty owej współzależności poszczególnych sfer rzeczywistości w ramach projektu sakralnego wydają się szczególnie godne uwagi: 1) archetypiczna geneza pierwotnych form ograniczającej przestrzeni sakralnej; 2) interpretacja postaci architektonicznej w kategoriach języka religii bądź mitologii; 3) modyfikacja formy architektury sakralnej w odpowiedzi na zmieniające się potrzeby społeczne oraz reinterpretacja jej symbolicznego sensu.

### 1. Projekcja archetypiczna

W większości kultur pierwotnych wyraźnie daje się zauważyć szczególna zbieżność podstawowych form, które służyły wyznaczeniu i ochronie miejsca sakralnie wyróżnionego. Naczęściej spotykanym obyczajem, wspólnym m.in. wszystkim społecznościom szamańskim – a dotyczy to w równej mierze syberyjskich Buriatów, Apaczów Meskalero, meksykańskich Indian Tarahumara, co Aborygenów ze szczepu Achilpa – jest wyznaczanie sfery sakralnego kręgu bądź kwadratu oraz rozmaicie symbolizowanej osi świata (*axis mundi*)<sup>3</sup>. Tak więc powstaniu sanktuarium nieodzownie towarzyszył wyraźny podział prze-

<sup>2</sup> Na temat sposobu wyznaczania obszaru świętego i sakralizacji świata por. np. Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1993, s. 53-88. Eliade zwraca uwagę, że w tzw. społecznościach tradycyjnych mamy do czynienia z łańcuchem ściśle powiązanych koncepcji religijnych i obrazów kosmologicznych artykułujących się w następujący system, który można by nazwać „systemem świata”: a) miejsce święte stanowi przerwanie jednorodności przestrzeni; b) symbolem tego przerwania jest otwarcie, które umożliwia przejście z jednego regionu kosmicznego do innego; c) łączność z niebem wyraża się poprzez różnorodne obrazy, które odnoszą się do *axis mundi*; d) wokół owej osi kosmicznej rozciąga się świat (tj. „nasz świat”).

<sup>3</sup> Do najczęstszych symbolicznych przedstawień osi świata należy Góra Kosmiczna (np. grecki Olimp, indyjska Meru, irańska Haraberezaity czy palestyńska Garizim) bądź *universalis columna*, obrazowana jako drabina (drabina Jakubowa), drzewo (buddyjskie drzewo Bodhi) lub słup, liana itd., a nieco rzadziej Rzeką Duszą lub pępek, włócznia, łańcuch ze strzał, schody czy też po prostu dym z ogniska; por. także Wierciński A., *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 1994, s. 127.

strzeni na „świat, w którym jesteśmy zdomowieni” oraz bezładny, wrogi obszar, czyli „zaświaty” zamieszkałe przez demony lub obcych z nimi utożsamianych. Pierwotna forma obszaru sakralnego, a potem świątyni zwraca uwagę swoją prostotą i oszczędnością, rzec by można ergonomicznością<sup>4</sup>. Wzniesienie budowli sakralnej na planie koła lub kwadratu, z wyraźnie zaznaczonym punktem centralnym, poprzedza osiedlenie się, zdomowienie społeczności na danym obszarze. Budowa innych ważnych dla życia danej wspólnoty zabudowań, w tym również domostw i siedzib, może zostać rozpoczęta dopiero po wyznaczeniu miejsca centralnego, podstawowego punktu orientacyjnego. Akt jego ustanowienia w większości kultur pierwotnych stanowi realizację charakterystycznego dla danej społeczności wzorca mitu kosmogonicznego. To symboliczne stworzenie świata poprzez wyznaczenie jego absolutnego środka uznać można – jak przekonuje nas Eliade – za pierwowzór wszelkiego ludzkiego gestu twórczego.

Zdumiewające podobieństwo owych pierwotnych form sakralnych stosowanych w tak odległych względem siebie, zarówno w przestrzeni, jak i czasie, społecznościach lokalnych każe nam szukać warunków ich wyznaczenia poza historycznie ukształtowanymi czynnikami kulturowymi. Za taką właśnie ahistoryczną genezą podstawowych motywów symbolicznych przemawia sformułowana przez Junga koncepcja archetypów. Przy czym, w zależności od przyjętej interpretacji, archetyp pojmować możemy jako: 1) naturalną, zdeterminowaną biologicznie dyspozycję, ślad bądź archaiczną pozostałość po najbardziej typowych i najczęściej pojawiających się doświadczeniach ludzkości albo też jako 2) istniejącą odwiecznie „preegzystującą formę”, strukturalny element psychiki, posiadający pewną autonomię i specyficzną energię, który w najogólniejszym sensie określa wszelkie ludzkie zachowania oraz skłonności<sup>5</sup>.

Przy pierwszym rozumieniu mitologiczne tematy i obrazy oraz pierwotne formy architektury sakralnej, które pojawiają się w identycznej lub uderzająco podobnej postaci wśród wszystkich ras, są wynikiem swoistej genotypizacji archetypu-engramu, czyli śladu najintensywniej używanych funkcji ludzkiej psychiki. Zgodnie z tą interpretacją, która wydaje się być nieadekwatna dla niniejszych rozważań, przyczyną powstania określonej formy architektury sakralnej byłyby bądź powtarzające się w wielu kulturach podobne motywy

<sup>4</sup> Podobne intuicje dotyczące tej podstawowej formy architektonicznej spotykamy również w nowożytnej kulturze europejskiej. W XVI wieku słynny włoski architekt Andrea Palladio w swym czteroksięgu o architekturze za najdoskonalszą i najbardziej przystojącą świątyni uznał budowlę wzniesioną na planie koła, gdyż najlepiej uzmysławia ona jedność, nieskończoność i sprawiedliwość Boga, dzięki temu, że jest formą najprostszą, najmocniejszą i najpojemniejszą; por. Palladio A., *Cztery księgi o architekturze*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wyb. i opr. Białostocki J., Warszawa 1985, s. 290.

<sup>5</sup> Pierwsza interpretacja opiera się na wypowiedziach Junga głównie z wcześniejszego okresu twórczości, np. *Psychologische Typen*, Zürich 1921, podczas gdy druga zdecydowanie dominuje w jego dojrzałych pracach, np. *Antwort auf Hiob*, Zürich 1952.

mitologiczne determinujące użycie takiej a nie innej formy, bądź też wielokrotne posłużenie się jednakową lub zbliżoną formą, wykorzystaną pierwotnie z przyczyn praktycznych (takich jak np. dostępność materiału, niski poziom rozwoju rzemiosła itp.), a następnie poddanie jej wtórnemu usensownieniu w duchu lokalnie panującej religii. Wciąż jednak pozostałaby zagadką zadziwiająca zbieżność motywów mitologicznych oraz powszechność zastosowania podobnych rozwiązań konstrukcyjnych.

Druga możliwa interpretacja traktująca archetyp jako nieświadomy, ponadnaturalny byt (archetyp *in se*)<sup>6</sup>, którego głównym celem jest samouświadomienie, wskazuje na to, że zachowania twórcze, tj. „symboliczne” w Jungowskim sensie, opierają się na takim właśnie zakorzenionym w nieświadomości zbiorowej wzorcu.

Aktualizacja owych uniwersalnych form symbolicznych w odmiennych warunkach i czasie, w zmiennym polu lokalnych oddziaływań, pozwala na wytworzenie rozmaitych ich konkretyzacji, a co za tym idzie na różnorodność kulturową.

## 2. Projekcja religijna

Budowle sakralne nie tylko wtapiają się z biegiem czasu i zaczynają współgrać z panującą kulturą, ale aktywnie oddziałują na nią jako swego rodzaju czynnik organizujący i schematyzujący obraz świata obowiązujący w danej wspólnocie, który wytwarzany jest w oparciu o rozmaite podania mityczne oraz legendarne. Najprostsza, symetryczna forma architektoniczna szczególnie podatna jest na „symboliczne wyzyskanie”, dzięki czemu stać się może doskonałą – łatwo uchwytną dla wszystkich członków społeczności – reprezentacją podstawowych założeń kosmologicznych, religijnych bądź ideologicznych. Świątynia pełnić zatem może funkcję przełożonej na język przestrzenny, wyrazistej i czytelnej wizji świata (*imago mundi*). Świat uznany za święty, z racji bycia dziełem bogów, znajduje swoje odbicie w strukturze świątyni – miejsca świętego *par excellence* – dzięki której z kolei może dokonywać się jego wtórna resanktyfikacja.

Architektura sakralna staje się w ten sposób „zaszyfowaną”, zgodnie z określoną symboliką religijną, postacią rzeczywistości makrokosmicznej, a najczęściej także i mikrokosmicznej (dzięki analogizacji kosmosu i ciała

<sup>6</sup> Ciekawą interpretację dotyczącą opozycyjności dwóch rodzajów, czy też funkcji, archetypów przedstawia Rosińska Z., *Jung*, Warszawa 1982, s. 52 i n.; obok archetypu pojmowanego jako naturalny i dziedziczny czynnik formalny wyróżnia ona „archetyp *in se*”, określający także możliwości treściowe ludzkiego przeżywania, który utożsamia z nieświadomością zbiorową – psychoanalnym stratum – obejmującą treści wszelkich możliwych doświadczeń istot ludzkich i preludzkich.

ludzkiego). Mamy tu do czynienia z multiwalencją, jedną z charakterystycznych cech symboliki religijnej, czyli jej zdolnością do jednoczesnego wyrażania wielu znaczeń, których zgodność odsłania się dopiero z poziomu doświadczenia mistycznego.

Mimo że symbole i obrzędy dotyczące świątyni, czyli obszarów prowizorycznie uświęconych i „przeistoczonych w kosmos”, wywodzą się w ostatecznej instancji od pierwotnego doświadczenia świętej przestrzeni<sup>7</sup>, w toku historii podlegały wyraźnym przemianom i wzbogaceniu. Zawdzięczamy to kolejnej cesze symboliki religijnej, a mianowicie jej tendencji do ujmowania w jedną całość czy wręcz integrowania w jeden „system” rozmaitych, także pozareligijnych, sfer rzeczywistości. W praktyce owa funkcja integrująca polega często na „wprojektowaniu” w istniejące już formy symboliczne treści dotąd z nimi nie kojarzonych.

## 3. Projekcja społeczna

Niektóre spośród form architektury sakralnej pełnią rolę niezwykle ważnych dla danej kultury, czy też religii, symboli. A symbol – o którym Tillich<sup>8</sup> powiada, że jest niezastępowalny i uczestniczy w rzeczywistości, do której odsyła, oraz odsłania elementy rzeczywistości transcendentnej i otwiera przed nami wymiary rzeczywistości dotąd niedostępne – nie może zostać stworzony naumyślnie, ale zarazem nie sposób mu przypisać istnienia absolutnego, skoro „symbole pojawiają się i umierają jak żywe istoty”. Aby zatem symbol mógł „żyć” w danej kulturze albo też „ożywać” na nowym gruncie, jak dzieje się m.in. w przypadku niektórych symboli religijnych, musi być on poddawany nieustannej reinterpretacji i readaptacji do zmieniających się warunków społecznych.

Stosunek aktualnie panującego władcy do życia religijnego, a także poziom zamożności wyznawców oraz ekspansywna bądź defensywna pozycja danej religii na tle szerszej sytuacji kulturowej – słowem: zmieniające się warunki polityczne i społeczne – odciskają znaczące piętno na kształcie i ilości wznoszonych budowli sakralnych. Sanktuaria i całe kompleksy monastyczne, pełniące nierzadko również wiele pozareligijnych zadań, konsolidują wspólnotę wiernych i przyciągają nowych wyznawców. Propagowaniu religii na nowym obszarze towarzyszy stopniowe zdomowienie się określonych form architektonicznych, „importowanych” niejako wraz z nową doktryną i stanowiących jej namacalny wizerunek. Różne wersje tej samej formy, zmodyfikowane w zależności od lokalnego krajobrazu, klimatu i preferowanej stylistyki, świadczą o kompromisie estetycznym, jaki nieodzownie musi się dokonać, aby konwer-

<sup>7</sup> Por. Eliade M., dz. cyt. s. 83.

<sup>8</sup> Tillich P., *Dynamika wiary*, Poznań 1987, ss. 62-72.

sja religijna na szerszą skalę mogła się skutecznie dokonać. Zmiana materiału, wzbogacanie ornamentyki, modyfikacja i komplikowanie poszczególnych elementów konstrukcyjnych, zmiana proporcji lub skali budowli, pozwala na wytworzenie nowych oryginalnych typów klasycznej formy. Aktualizacja formy na gruncie coraz to innych warunków historycznych, geograficznych czy kulturowych odsłania nowe perspektywy dla jej symbolicznego odczytania oraz prowadzi do wyzyskiwania już istniejącego symbolu tak, aby mógł on sprostać oczekiwaniom i duchowym potrzebom współcześnie żyjących wiernych.

### Geneza formy stupy

„Stupa” etymologicznie wywodzi się od sanskryckiego rdzenia *stūp*, oznaczającego „usypać”, „wznieść”, a także „stos”, „sterta”, „wzgórek”. Tradycja usypywania kurhanów-relikwiarzy, na których najprawdopodobniej wzorowano się przy wznoszeniu pierwszych buddyjskich stup, sięga czasów najdawniejszych i spotykana jest w wielu kulturach pierwotnych. Relikwie zmarłych dostojników, mędrców lub świętych umieszczane były w tego rodzaju sanktuariach już w okresie neolitycznym, kiedy to powszechny był kult Matki Ziemi<sup>9</sup>. Zwrócenie w ten sposób łonu Matki Ziemi doczesnych szczątków miało zapewnić zmarłemu ponowne wcielenie (w tym samym celu składano także w egipskich piramidach mumie faraonów). Tak więc korzeni architektonicznej formy stupy buddyjskiej szukać należy nie tyle w kulturze aryjsko-wedyjskiej, ale raczej we wcześniejszym, neolitycznym systemie wierzeń. O związkach z prawnymi kultami sił przyrody, zwłaszcza z kultem Słońca, świadczą również otaczające stupę bramy (*torana*), orientujące sanktuarium względem czterech stron świata, oraz ceremoniał obchodzenia stupy zgodnie z torem słonecznej wędrówki (*paradākṣiṇa*) bądź w kierunku przeciwnym w przypadku ceremonii pogrzebowej.

Początkowo buddyzm rozwijał się bez sanktuariów i świątyń, ale wkrótce po śmierci Buddy poddane kremacji szczątki Mistrza umieszczono w kilku ośrodkach, gdzie złożono je we wnętrzu stup w hołdzie dla założyciela religii. Z czasem stupa zaczęła symbolizować ostateczne wyzwolenie z kręgu wcieleń (*parinirvāṇa*), oraz istotę samego przesłania Buddy: cierpienie dotyka wszystkie żyjące istoty, ma ono swoją przyczynę i można je zniweczyć, a Budda pokazał drogę, która do tego celu prowadzi. Pierwotna niewyszukana forma kurhanu, pełniącego rolę jedynie swego rodzaju pojemnika dla szczątków doczesnych Mistrza, który wskazał ścieżkę wyzwolenia i jako pierwszy dowiódł swym

<sup>9</sup> Zwrócił na to uwagę Zimmer H., który wskazał na grupę siedmiu małych kopców z ubitej gliny, które po dziś dzień czczone są w małych południowoindyjskich wioskach, nie jako grobowce czy relikwiarze, ale sanktuaria siedmiu bogiń-matek; por. Zimmer H., *The Art of Indian Asia*, New York 1955, t. I, s. 257.

przykładem skuteczności głoszonej nauki, zdawać się mogła jego uczniom i bezpośrednim następcom całkowicie zadowalająca. Jednakże taka surowa, pozbawiona kultu religia, unikająca przedstawiania wizerunku swego założyciela, podkreślająca wagę życia zakonnego i nakazująca wyrzeczenie się wszelkich dóbr doczesnych, nie mogła liczyć na poparcie szerszych grup społeczeństwa. Przez dwa pierwsze stulecia po śmierci swego założyciela buddyzm jako młoda, nieokrzepła jeszcze religia przechodził proces adaptacji do panujących w Indiach warunków społecznych, a gminom zrzeszającym wyłącznie mnichów-ascetów z pewnością zależało na pozyskaniu nowych wyznawców oraz na zapewnieniu sobie szacunku u zamieszkujących okolicę ludzi świeckich, owocującego gotowością materialnego wsparcia<sup>10</sup>. Pierwsze gminy buddyjskie lokowały się zatem w miejscach związanych z najważniejszymi wydarzeniami z życia Buddy – narodzinami, osiągnięciem najwyższego Oświecenia, wygłoszeniem pierwszego kazania, a także wstąpieniem w ostateczną nirwanę – tam też zgodnie z podaniami wzniesione zostały przez laików pierwsze stupy buddyjskie<sup>11</sup>. Z biegiem czasu religia zaczęła się jednak rozprzestrzeniać także na tereny odleglejsze, początkowo w kierunku zachodnim. Wzniesienie najskromniejszej nawet stupy w nowym, nie uświęconym przez tradycję miejscu, stanowiło dla gminy wydarzenie o znaczeniu trudnym do przecenienia. Stupa, skonstruowana według zasad opartych na pierwotnym doświadczeniu przestrzeni sakralnej (wyznaczenie *axis mundi*, orientacja obszaru sakralnego względem czterech stron świata itd.), zaczynała pełnić nie tylko rolę sanktuarium przeznaczonych do celów religijnych praktykujących mnichów, ale stawała się zarazem celem długich pielgrzymek oraz punktem orientacyjnym dla okolicznej ludności, wchłaniając niejako otaczający świat w sferę wyznaczanego przez siebie *sacrum*.

Pierwsze legendarne stupy, wzniesione wkrótce po śmierci Buddy, mające formę okrągłych kopców wzmocnionych gliną lub cegłą i ogrodzonych drewnianą balustradą, nie zachowały się do czasów dzisiejszych, a o ich wyglądzie wnioskować możemy jedynie z płaskorzeźb zdobiących stupy w Bharhut i w Sañczy, jak również na podstawie konstrukcji późniejszej architektury kamiennej, wyraźnie naśladującej zaawansowane techniki obróbki drewna. Wypada przy okazji podkreślić, że pierwsze kamienne buddyjskie stupy są najstarszymi przykładami indyjskiej architektury wolno stojącej. Poza stupami budowano wówczas, czy też raczej drażono<sup>12</sup>, jedynie sanktuaria skalne (np. w Biharze i Bhaḍży, II w. p.n.e.). Badacze podkreślają ogromny wpływ, jaki

<sup>10</sup> O kłopotach mnichów z przestrzeganiem zasad dotyczących zachowania ubóstwa i nieprzywiązywania się do rzeczy materialnych świadczą zażarte spory buddystów na temat surowej reguły zakonnej, toczone w trakcie pierwszego soboru zwołanego w kilka tygodni po odejściu Mistrza w mieście Radżagriha oraz drugiego w Wajśali w 100 lat później.

<sup>11</sup> *Mahaparinibbanasutta*, *Digha-Nik.* II, s.140; podają za Oldenbergiem H., *Życie, nauczanie i wspólnota Buddy*, Kraków 1994, s. 346.

<sup>12</sup> Przypuszcza się, że trudnej techniki drażenia w skale Hindusi nauczyli się od Irańczyków.

w sztukach plastycznych, a szczególnie w architekturze, wywarł w owych czasach buddyzm na całą sztukę indyjską<sup>13</sup>.

### Miejsce stupy we wczesnobuddyjskiej symbolice religijnej

Nadzwyczaj skromna obrzędowość wczesnej gminy buddyjskiej podsygnowana była przekonaniem, że kult wieść może zaledwie do przedsonka życia religijnego i służyć ma jedynie dyscyplinowaniu zachowania mnichów. Wzrastanie liczby wznoszonych stup w miarę upływu czasu od śmierci Buddy zwiastuje okres rozwoju obrzędowości, narodziny nowego dla buddyzmu kultu – czci oddawanej relikwiom i świętym miejscom oraz trwającej po dziś dzień tradycji pielgrzymkowej.

Za czasów panowania króla Aśoki z dynastii Mauriów (III w. p.n.e.), który zasłynął jako przychylny wszystkim religiom<sup>14</sup> wielki propagator Dharmy – tj. uniwersalnych zasad prawa naturalnego – powstało wiele budowli sakralnych, których forma opierała się na wzorcu kopca-relikwiarza. Pod rządami Aśoki ożywiła się buddyjska działalność misyjna. Wśród imion władców obcych krajów, do których wysłane zostały misje buddyjskie, znaleźć można m.in. Antiochosa II Syryjskiego, Ptolemeusza II Egipskiego, Magasa Cyrenejskiego, Antygonusa Gonatasa Macedońskiego i Aleksandra II z Epiru. Ponadto nauczyciele dharmy wysłani zostali na Sri Lankę, gdzie buddyzm trafił na doskonałe dla siebie warunki. To właśnie za panowania Aśoki, na trzecim soborze buddyjskim w Pataliputrze, dokonano kodyfikacji kanonu świętych ksiąg, który przeniesiony został na Sri Lankę i spisany w języku palijskim.

Najstarsza wykształcona forma murowanej z cegieł lub kamienia stupy z epoki Mauriów i bezpośrednio następującej po niej epoki Śungów przyjmowała kształt czaszy (*aṇḍa* – dosł. „jajo, jądro”) ustawionej na niewysokim, kwadratowym cokole, po którym wierni obchodzili wkoło świętą budowlę podczas wspomnianego już obrzędu paradaksziny. Na szczycie umieszczano rodzaj małej wieżyczki lub balkoniku (*harmikā*) wykończonego balustradką (*vedika*), otaczającą parasol (*chattra* lub *chatraveli*) – symbol dostojności. Masywna i pełna konstrukcja kryła w sobie uświęcające miejsce relikwie, zamykane wewnątrz konstrukcji w trakcie budowy. W niewielkiej odległości od stupy znajdowało się kamienne ogrodzenie z czterema wysokimi bramami. Stupy indyjskie, podobnie jak pradawne kurhany, były formami zamkniętymi,

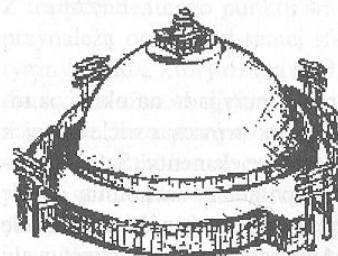
<sup>13</sup> Auboyer J. pisze wręcz, że „niemal wszystkie [indyjskie] dzieła z ostatnich wieków przed naszą erą są z nim [tj. z buddyzmem] związane”, *Sztuka Indii*, Warszawa 1975, s. 53.

<sup>14</sup> Aśoka, sam będąc buddystą, nie faworyzował żadnego wyznania ze szkodą dla innych. W jednym z jego edyktów wykutym na kamiennym słupie czytamy: „Miły Bogom Król Pijadassin okazuje szacunek wyznawcom wszystkich religii i wszystkim wspólnotom wyznaniowym”, [w:] *Oredzia króla Aśoki*, tłum. i koment. Makowiecka J., Warszawa 1964, s. 18.

nie miały wnętrza, do którego można by wejść, dlatego też wykształcił się zwyczaj obchodzenia ich dookoła. Przestrzeń sakralna nie była zatem ograniczona murami świątyni, lecz przenikała i otaczała sanktuarium.

Jedną z najstarszych, słabo zachowanych stup – stupa w Bharhut (I w. p.n.e.) – tworzyła zwartą formę czaszy otoczonej bogato rzeźbionym ogrodzeniem. Reliefy przedstawiające sceny o tematyce buddyjskiej umieszczone były po wewnętrznej stronie ogrodzenia, tak aby obchodzący stupę pielgrzymi mogli dokładniej zapoznać się z buddyjską doktryną i wzmocnić swą religijną motywację. Przedstawione w formie medalionów sceny z poprzednich żywotów Buddy, zwane *dżatakami* (*jātaka*), pełniły rolę swego rodzaju encyklopedii obrazkowej, dokumentującej poziom wczesnej sztuki indyjskiej. Na uwagę zasługuje szczególnie wnikliwe opracowanie motywów animalnych oraz wielość stosowanych technik narracyjnych. Doskonałym przykładem może być tu słynna *Dżataka Jelenia*, której cztery oddzielne sceny przedstawione zostały symultanicznie, niejako nakładając się na siebie, na jednym medalionie.

Klasyczny przykład budowli z epoki Aśoki stanowi Wielka Stupa w Sañczy (ok. I w. n.e.). Podstawa stupy i wewnętrzna część ogrodzenia, podobnie jak w Bharhut, ozdobiona jest reliefami.



Ryc. 1. Kamienna stupa w Sañczy (ok. I w. n.e.)

Szczególnie interesujące są tu cztery ozdobne bramy (*torāṇa*), pokryte wspinałymi płaskorzeźbami ukazującymi symbole związane z Buddą – takie jak słynne drzewo Bodhi, u stóp którego Budda miał medytować i doznać Oświecenia, *buddha-pāda*, czyli para stóp odcisniętych w skale z zaznaczonym na nich słonecznym znakiem swastyki lub kwiatem lotosu oraz *triratna*, czyli „trzy klejnoty” – Budda, dharm, sangha – przedstawione w formie trójzębu. Modelunek rzeźb z Sañczy, miejscowości będącej niegdyś centrum klasztornym buddystów, zyskał wyraźne pogłębienie i finezję w stosunku do przykładów sztuki rzeźbiarskiej z Bharhut. Postęp zaznaczył się zarówno w kompozycji, perspektywie, technice reliefu, jak i jakości modelunku postaci ludzkich.

Ciekawą innowacją w ornamentyce największej oraz pomniejszych stup w Sañczy jest pojawienie się motywów zaczerpniętych z tradycyjnych kultów ludowych. Campbell zwraca uwagę na bogato zdobioną postać nagiej bogini lotosu – Śri Lakszmi – która zdaje się konkurować starannością wykonania z symbolami buddyjskiej nirwany<sup>15</sup>. Oprócz tej popularnej bogini indyjskiego panteonu spotykamy w Sañczy pieczołowicie wyrzeźbione wizerunki ludowych

<sup>15</sup> Campbell J., *The Masks of God: Oriental Mythology*, New York 1976, s. 301.



bożków płodności – jaksziń i jakszów (*yakṣi, yakṣa*) – które zajmują tu bardziej wyeksponowaną pozycję niż w Bharhut. Wyraźne rozszerzenie elementów ikonograficznych o motywy symboliki ludowych kultów ziemi i wegetacji świadczyć może o zachodzącym stopniowo procesie asymilacji nowej heterodoksyjnej religii buddyjskiej z szeroko pojętą kulturą indyjską.

Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że w sztuce buddyjskiej początkowo nie pojawia się przedstawienie postaci samego Buddy, który – przechodząc w parinirwanę – opuścił sferę wszelkiej egzystencji i nie pozostaje nawet w stanie istnienia, właściwym bogom zamieszkującym rajską krainę; tych wszakże, zgodnie z tradycją indyjską, można przedstawiać w postaci posągów. Obecności Buddy świadczą mogą jedynie takie symbole, jak replika śladu jego stóp, drzewo Bodhi, kwiat lotosu, pusty tron bądź sylweta stupy, będąca dla buddyzmu symbolem podobnej rangi, co krzyż dla świata chrześcijańskiego. Wśród najstarszych przykładów rzeźby buddyjskiej spotykamy więc dzieła, na których mimo że uwieczniono wiele ludzkich postaci, np. ludzi słuchających nauk Buddy, centralna postać samego Mistrza nie pojawia się.

### Wpływ zmian doktrynalnych i politycznych na konstrukcję i wystrój stupy

Bujny rozkwit buddyjskiej architektury sakralnej przypada na okres panowania rodu Kuszanów (ok. I – III w. n.e.). Zbudowano wówczas wiele nowych stup, a istniejące rozbudowano, wzbogacając je o nowe elementy. Sztuka buddyjska reprezentowana była przez trzy szkoły – północno-zachodnią szkołę Gandhary, ulegającą silnym wpływom sztuki hellenistycznej, północną szkołę Mathury oraz południowo-wschodnią szkołę Amarawati, które pozostawały w kręgu rodzimych indyjskich tradycji.

Nie licząc zmian w ornamentyce, stupy w Mathurze i Amarawati różnią się od wcześniejszych jedynie niewielkimi zmianami konstrukcyjnymi. Kopuła sanktuarium w Amarawati (ok. 200 r. n.e.) stała się bardziej kulista, a cokół wyższy. Wokół głównej czaszy biegnęły tu dwa, a nie jak dotąd jeden, trakty obejścia, co wyraźnie dowodzi komplikowania się obrzędowości buddyjskiej. Ponadto rozwojowi uległa forma torany – płaskorzeźby pozwalają dostrzec stopniowe przybliżanie się do siebie architravów, których styki wkrótce zostaną całkowicie usunięte. Niezwykle bogate płaskorzeźby, przedstawiające postaci w dynamicznych pozach, zdobią teraz nie tylko bramy i wewnętrzną stronę ogrodzenia, ale przeniosły się również na samą kopułę stupy, którą wcześniej pokrywał jedynie gładki tynk. Postaci ukazane na reliefach uderzają swą radosną witalnością i kontrastują z wielkimi, szacownymi i milczącymi kopułami z Sańczy i Bharhut, symbolizującymi ostateczne wyzwolenie – nirwanę. Moż-

na odnieść wrażenie, że stupy wznoszone w owych czasach reprezentują raczej naiwny urok świata niż wszechobecne cierpienie, na które zwracał uwagę Budda, wypowiadając swoje słynne Cztery Szlachetne Prawdy.

Wszystkie wspomniane wcześniej ośrodki sztuki buddyjskiej łączyła jedna, niezwykle istotna innowacja ikonograficzna, jaką stanowiło pojawienie się wizerunku Buddy. Utrwalenie tej doniosłej zmiany w symbolice buddyjskiej nastąpiło za rządów króla Kaniszki (ok. II w. n.e.) z dynastii Kuszanów, który spopularyzował wizerunek Buddy, wybijając monetę z jego portretem. Jednakże przyczyną tej zmiany ikonograficznej nie była decyzja polityczna, ale głębsze przemiany doktrynalne, jakie pojawiły się w łonie samego buddyzmu. Jeszcze za panowania Aśoki zarysował się wyraźny spór pomiędzy mnichami różnych szkół, który około I w. zakończył się rozłamem buddyzmu na starą szkołę, tj. hinajanę, oraz bardziej teistyczną mahajanę.

Uzasadniając przedstawianie wizerunku Mistrza w postaci ludzkiej, mnisi powoływali się na świadectwa zawarte w literaturze *Pradžñaparamity*, współczesnej okresowi gandharyjskiemu. Powiada się tu, że podobnie jak nigdy nie istniał świat, nigdy nie było także historycznego Buddy, który mógłby się zeń wyzwolić. Budda i świat są równie puste (*śūnya*), pozbawione istnienia. Z transcendentnego punktu widzenia, właściwego przebudzonej świadomości, przynależą oni do tej samej sfery istnienia iluzorycznego. Iluzoryczny historyczny Budda, który dzięki medytacji osiągnął nirwanę, wciąż pozostawał żywy dla świata aż do wejścia w ostateczną parinirwanę. A zatem jako ludzka istota żyjąca w iluzorycznym świecie może bez przeszkód być on reprezentowany w postaci ciała historycznego Buddy.

W architekturze indyjskiej, podobnie jak w całej tamtejszej kulturze, zaobserwować możemy szereg częściowych zmian, nie zaś gwałtowne metamorfozy. Nie znajdziemy tu zatem zmian rewolucyjnych na miarę przejścia od stylu romańskiego do gotyku. Innowacje zazwyczaj sprowadzają się do zwielokrotnienia istniejących już wcześniej motywów czy symboli, których nagromadzenie i powtórzenie zdaje się potęgować moc ich oddziaływania. Długa tradycja ustnego przekazu utrwaliła w kulturze indyjskiej upodobanie do potwierdzania i wzmacniania wyrazu najistotniejszych fraz za pomocą powtórzeń. Tę samą metodę spotykamy również w architekturze. I tak, rozwijająca się ikonografia mahajany dodaje nowe postaci świętych buddyjskich, bodhisattwów – współpracujących istot na wyższym stopniu zrozumienia natury umysłu – którzy żyli przed oraz mają narodzić się po historycznym Buddzie. Między III w. p.n.e. a I w. n.e. dokonywała się stopniowa precyzacja nowego kanonu ikonograficznego, zwłaszcza kanonu symbolicznych gestów (*mudrā*), postaw (*āsana*) oraz cech wyglądu (*lakṣaṇa*), pozwalających odróżnić Buddę Śakjamuniego od innych, coraz to liczniejszych postaci z panteonu buddyjskiego. Z biegiem czasu symbolika ta ulega rosnącej komplikacji, co znajduje swoje odbicie również w architekturze sakralnej.

Przy budowie późniejszych stup z epoki Guptów (VI w.) – w Sarnath, Radżagriha i Nalandzie – zaczęto łączyć kamień z wypalaną cegłą, stosując niekiedy dla wzmocnienia żelazne czopy. Technika ta pozwoliła na zmianę sylwetki stupy, polegającą na jej wyraźnym wysmukleniu. Kwadratowy cokół rozrasta się i upodabnia do wieży, a półkolistą czaszą, o mniejszych niż dawniej rozmiarach, przybiera kształt bulwiasty i dzwonowaty. Ten właśnie zespół cech wywarł później wpływ na stupy krajów pozaindyjskich, wznoszone w rozmaitych odmianach na Jawie, w Syjamie, w Tybecie, gdzie podlegały one dalszym lokalnym przemianom. Cokół stupy na ogół zdobią w tym okresie płaskorzeźby, w niszach ustawiane są posągi Buddy i bodhisattwów, rytmicznie umieszczone wzdłuż ścian. Stopniowo postępuje charakterystyczny dla estetyki indyjskiej rozrost i komplikacja już istniejących elementów świątyni, nie pojawiają się natomiast żadne nowe koncepcje architektoniczne: każdy uskok piramidalnej konstrukcji dachu rzeźbiarze przyozdabiają rzędem miniaturowych posągów. Obserwujemy zatem rozwój rzeźby przy jednoczesnym konserwatywnym pomysłach architektonicznych. Takie zabiegi artystyczne, polegające na zwielokrotnieniu podobnych elementów konstrukcji, doskonale służą niezwykle skomplikowanym koncepcjom kosmologicznym, rozwijanym w tekstach mahajany. Wzbogacanie ilości szczegółów posuwać się będzie aż do granic możliwości – przeładowanie dekoracji doprowadzi do zachwiania równowagi między architekturą a rzeźbą, na korzyść tej drugiej. Dobrze już zakorzeniony w kulturze wizerunek Buddy zwiększa stopniowo swoją skalę, co zdradza swoiście indyjskie upodobanie do monumentalizmu. Zmienia się również materiał, z którego powstają posągi Buddy, kamień coraz częściej zastępowany jest szlachetnymi kruszcami.

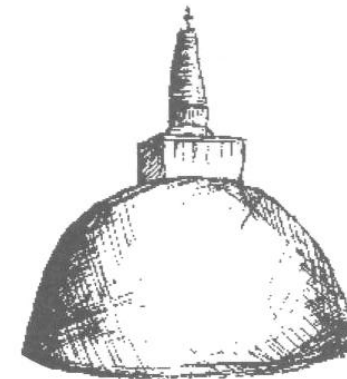
Wszystkie te zmiany w ramach kultury materialnej buddyzmu dowodzą ogromnych przemian w świadomości wyznawców tej religii, jakie dokonały się od czasów wzniesienia pierwszych skromnych stup-relikwiarzy. Dzięki darowiznom bogatych świeckich wyznawców i dochodom ze sprzedaży składanych w ofierze kwiatów oraz zwolnieniu od płacenia podatków i hojnemu wsparciu władców powstawać mogły coraz okazalsze budowle sakralne, przyciągające pielgrzymów i nowych wiernych, a także ogromne klaszory, które pełniły rozmaite, często również pozareligijne funkcje. Część klasztorów – w Sarnath, Nalandzie, Walabhi – z czasem przekształciła się w regularne uniwersytety. Wzrost popularności religii i korzystny klimat dla rozwoju nowych idei mahajanistycznych zawdzięczać należy upowszechnieniu się pisma i odejściu od rygorów przekazu ustnego, które wcześniej skutecznie ograniczały dowolność interpretacji pism kanonicznych<sup>16</sup>. Z prostego przesłania Buddy skierowanego do ascety-mnicha buddyzm przestoczył się w religię otwartą dla ludzi świeckich wszystkich stanów.

<sup>16</sup> Przyczyny rozwoju mahajany w upowszechnieniu się zwyczaju pisemnego utrwalania przez mnichów tekstów kanonicznych dopatruje się Gombrich R.F., *How the Mahayana Began?*, *Buddhist Forum*, ed. Skorupski T., t. I, London 1990.

## Rozwój sakralny architektury buddyjskiej poza Indiami

Powszechnie mówi się o dwóch drogach ekspansji religii buddyjskiej – drodze północnej, wiodącej przez Azję Środkową i Wschodnią (Tocharystan, Turkiestan, Chiny, Nepal, Tybet, Mongolia, Korea, Japonia) oraz południowej, która prowadziła przez kraje Azji Południowo-Wschodniej (Sri Lanka, Birma, Tajlandia, Kambodża, Wietnam, Jawa, Indonezja).

Główną rolę w początkowej fazie adaptacji religii na danym terenie odgrywała przychylność władców, w szczególności tych, którym bliska była



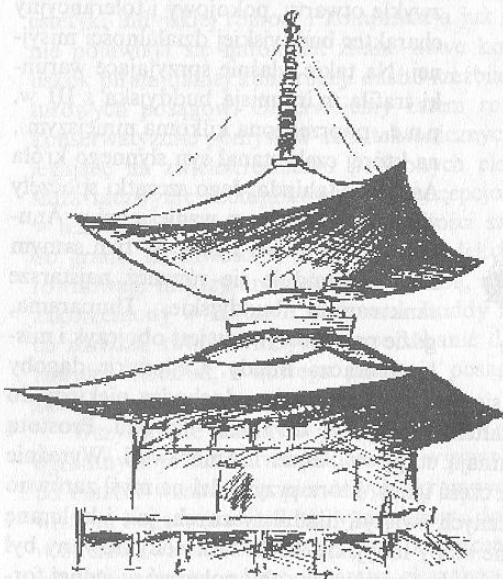
Ryc. 2. Cejlońska dagoba (ok. I w. p.n.e.)

centralistyczna idea państwa i którzy umieli docenić jednoczący, a zarazem niezwykle otwarty, pokojowy i tolerancyjny charakter buddyjskiej działalności misyjnej. Na takie właśnie sprzyjające warunki trafiła m.in. misja buddyjska z III w. p.n.e., poprzedzona kilkoma mniejszymi, na której czele stanął syn słynnego króla Aśoki – Mahinda. Jego szczątki spoczęły w stupie-mauzoleum wzniesionej w Anuradhapurze na Sri Lance. W tym samym mieście znajduje się również najstarsze sanktuarium buddyjskie, Thuparama, gdzie przechowywany jest obojczyk i miszka żebracza Buddy. Cejlońskie dagoby

– taką właśnie nazwą przyjęło się tam nazywać stupy – dochodzą niekiedy do olbrzymich rozmiarów, a kształtem zbliżają się do formy dzwonu. Prostotą półsferycznej kopuły przypominają stupy w Sañczy i Amarawati. Wyraźnie wydłużona zostaje tutaj jednak część iglicy, która przywodzi na myśl zarówno dzięki czynnemu wieże średniowiecznych świątyń hinduistycznych, jak i kolumnę z parasolami wieńczącą wczesne stupy indyjskie. Efekt taki podyktowany był zapewne pragnieniem syngaleskich budowniczych, aby połączyć w jednej formie dwa symbole – oś świata oraz mityczną Górę Meru. Cejlońskie dagoby pozbawione są tak charakterystycznych dla stup indyjskich rzeźbionych ogrodzeń oraz bram, stoją wprost na ziemi, którą zdają się przygniatać swym kolośalnym ciężarem. Dagoby doskonale oddają dominującą w pierwotnym buddyzmie ideę prostoty i potęgi nauk Buddy, która wyrażona została tu poprzez harmonijne połączenie kilku nieskomplikowanych symetrycznych form.

Początki buddyzacji Chin sięgają I w. n.e. Sztuka indyjska, która tam dotarła, poddana była już silnym wpływom greckim z kręgu kultury gandharyjskiej. Tak jak Greków, artystów chińskich interesowało głównie ciało ludzkie, przy czym nie przykładali oni tak wielkich starań do indywidualizacji rysów twarzy, gdyż ich zamiarem było ujęcie pozaludzkiego stanu błogości i spokoju,

cechującego postać Mistrza<sup>17</sup>. Buddyzm przeniósł do Chin nie tylko święte księgi i filozofię, ale określone wymogi w zakresie kultu, takie jak kształt, wyposażenie świątyń, symbolikę religijną oraz motywy dekoracyjne dotąd w Kraju Środką nie znane. Starożytne Chiny w zasadzie nie znały architektury sakralnej, a świątynie nie różniły się od domostw bogatszych ludzi. Trafiając do Chin, buddyzm musiał ulec wpływom preferującego praktyczne, świeckie i paternalistyczne wartości konfucjanizmu oraz ezoterycznym tendencjom popularnego taoizmu. Na szczęście niektóre zwyczaje buddyjskie były na tyle podobne do rodzimych chińskich, że zaadaptowane zostały bez większych przeszkód. Proces przystosowywania się buddyzmu do kultury chińskiej doskonale ilustruje słynna opowieść o Buddzie Śakjamunim i Prabhutaratnie



Ryc. 3. Japońska pagoda w stylu *tahoto* (XII w.)

pochodząca z chińskiego tekstu *Sutry Lotosu*. Ta często przedstawiana w malarstwie historia – najczęściej w postaci dwóch siedzących osób wewnątrz stupy – wskazuje na to, że buddyzm z tradycją chińską łączy zarówno przykładanie wielkiej wagi do związków z przeszłością, jak i uznawanie rozsądnej dyskusji za odpowiednią metodę dotarcia do wiedzy. Popularność tej opowieści przyczyniła się do powstania unikalnego wariantu stupy, znanej w Japonii jako *tahoto* (co odpowiada znaczeniu sanskryckiego słowa *prabhūtaratna* – „wielki klejnot”), w którym kopuła wylania się z pierwszej kondygnacji dwupiętro-

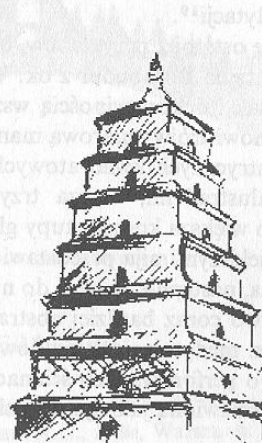
wego wygiętego dachu, charakterystycznego dla dalekowschodniej pagody<sup>18</sup>.

Forma chińskiej pagody (słowo to ukute zostało prawdopodobnie przez Portugalczyków, którzy wcześniej zetknęli się już z cejlońskimi dagobami) daleko odbiegła od indyjskiego pierwowzoru: plan koła zastąpiony został kwadratem, tradycyjna kopuła zamieniła się w ledwie zauważalny element wieńczący główną część budynku bądź też zniknęła całkowicie; zasadniczą częścią stała

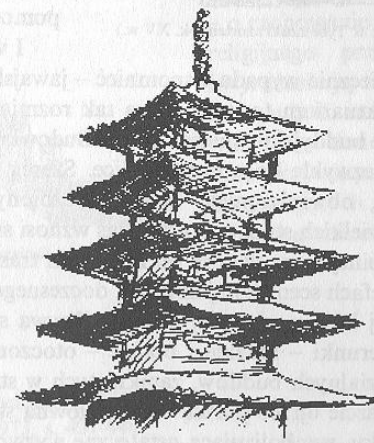
<sup>17</sup> Zwraca na to uwagę Künstler M.J., *Sztuka Chin*, Warszawa 1991, s. 90.

<sup>18</sup> Por. Fisher R.E., *Buddhist Art and Architecture*, London 1996, s. 91.

się pełniąca wcześniej jedynie rolę cokołu podstawa stupy. Wielopoziomowa podstawa, zwężająca się do góry, zdobiona rzędami postaci zajmujących kolejne nisze, często wykuwana była z litej skały (np. pagoda w Jūnkangu z V w.). Pagody powstawały również z drewna, kamienia i cegieł, zawsze jednak – podobnie jak w Indiach – obróbka materiału wzorowana była na obróbce drewna. Jedną z lepiej zachowanych – pagoda Dzikiej Gęsi z VIII w. – to siedmio-kondygnacyjna wieża z wyraźnie zaznaczonymi okapami dzielącymi poszczególne, zwężające się rytmicznie ku górze piętra. Ważną modyfikacją chińskiego stylu jest również funkcjonalne, bogato zdobione wnętrza świątyni, nieobecne na ogół w sanktuariach indyjskich. Niedostępność granitu w Japonii, dokąd z Chin przewędrował buddyzm około VI w., przyczyniła się do dalszych zmian konstrukcyjnych, na które mogli się zdobyć jedynie budowniczy drewnianych pagód. Lekkie, wywinęte okapy typowej japońskiej pagody w niczym zdają się nie przypominać przytłaczającego ciężaru wczesnej indyjskiej stupy. Nadal jednak forma ta doskonale przystaje do religii, której służy, gdyż ilustruje wielopoziomową naturę umysłu czy też raczej kolejne stadia transformacji świadomości, czekające na tych, którzy odważą się pójść w ślady Buddy.



Ryc. 4. Chińska ceglana pagoda Dzikiej Gęsi (VIII w.)



Ryc. 5. Japońska drewniana pagoda (VII w.)

Kolejnym przykładem przystosowania formy stupy do lokalnych warunków kulturowych, a zarazem wzbogacenia jej symboliki, jest tybetański czorten. Wzorowany na nieco wcześniejszej nepalskiej wersji stupy, wspiera się on na wielostopniowym cokole, a każda z czterech stron kwadratowej harmiki, bezpośrednio górującej nad kopułą, ozdobiona jest wszystkowidzącymi oczyma, które zdają się podążać za okrażającym sanktuarium pielgrzymem. Całość wieńczy stożkowata, wysoka iglica. Na uwagę zasługuje tu również ceglana lub

drewniana konstrukcja, na której opiera się cała budowla. Czorten jest symbolem ostatecznego celu (który w zasadzie realizuje się jako brak celu), tj. parinirwany. Jego poszczególne części od podstawy do wierzchołka symbolizują kolejne etapy drogi wiodącej ku ostatecznemu wyzwoleniu z konieczności wcielania się. Całość konstrukcji oznacza niewidzialną, uniwersalną dharma-



Ryc. 6. Tybetański czorten (ok. XV w.)

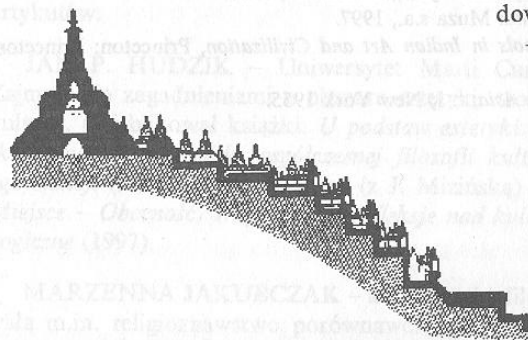
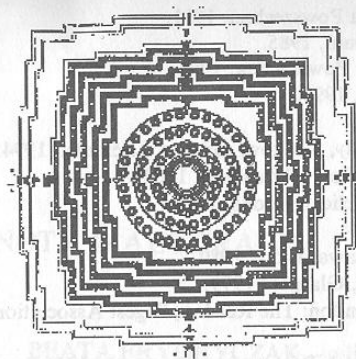
kają (tj. boskie ciało Buddy), źródło i cel świata zjawisk w dwóch najważniejszych ujęciach. Po pierwsze: kolejne poziomy o różnych kształtach utożsamiane są z pięcioma elementami (*dhatu*) (od najgrubszego do najsubtelniejszego): kwadratowa podstawa – z ziemią, okrągła kopuła – z wodą, stożkowata iglica – z ogniem, parasol – z powietrzem, a naszczytnik w kształcie płomiennej kropli-nasienia – z istotą umysłu. Po drugie każdy czorten traktowany jest jako strukturalny odpowiednik jedni i harmonii wewnętrznej, budowanej przez jednostkę za pomocą medytacji<sup>19</sup>.

I wreszcie ostatni z przykładów, o jakim koniecznie wypada wspomnieć – jawajska świątynia Borobudur z ok. VIII w. Sanktuarium to przewyższa tak rozmiarami, jak i dekoracyjnością wszystkie inne buddyjskie miejsca kultu. Budowla ta stanowi trójwymiarową mandalę<sup>20</sup> o niezwykle bogatej symbolice. Szereg koncentrycznych kwadratowych tarasów, obwiedzionych bogato rzeźbionymi balustradami, otacza trzy kręgi niewielkich stup, pośrodku zaś wznosi się nieco większa kopuła stupy głównej. Wspinając się w górę po kolejnych trasach, pielgrzym mija przedstawione na reliefach sceny z najniższego, doczesnego świata, następnie dociera do niebiańskiej krainy, powyżej której odkrywa stopniowo coraz bardziej abstrakcyjne wizerunki – ludzkie i boskie – otoczone przez medytujących buddów i półwidzialnych buddów, zamkniętych w stupach o perforowanych ścianach, aby wreszcie ujrzeć pustkę – czyli główną stupę pozbawioną jakiegokolwiek wizerunku, symbolizującą ostateczne wyzwolenie.

Wszystkie przytoczone tutaj przykłady rozmaitych wersji podstawowej formy stupy, mimo niekiedy znacznych różnic wyznaczonych czasem i miejscem powstania, zdają się zgodzić zachowywać zasadniczą ideę pierwotnego „projektu sakralno-architektonicznego”, który legł u podstaw buddyjskiego sank-

<sup>19</sup> Por. Rawson P., *Święty Tybet* Artes, 1994, s. 71.

<sup>20</sup> Mandala (*mandala*) jest jednym z najważniejszych schematów graficznych występujących w buddyjskiej tantrycznej mityce i sztuce (głównie tybetańskiej). Podobnie jak stupa, jest ona swego rodzaju uschematyzowanym wyobrażeniem rzeczywistości – pełni wówczas rolę drogowskiego pomocnego w medytacji – ale także sama stanowić może przedmiot kultu jako symbol religijny.



Ryc. 7. Jawajska świątynia w Borobudur – plan i przekrój (ok. VII w.)

tuarium (podkreślenie czterech kardynalnych stron oraz wyznaczenie centrum świata, będącego zarazem „punktem docelowym”, gdzie objawia się moc świętego przenikająca wszechświat, która służyć może dla dobra jednostki i całej wspólnoty). Przyczyn niebywalej żywotności tego fundamentalnego dla buddyzmu symbolu religijnego, jakim jest stupa, upatrywać należy z jednej strony w łatwości adaptacji do panujących w danej epoce bądź kraju warunków, a z drugiej w dbałości budowniczych i konstruktorów – którzy często byli zaangażowanymi w praktyce duchowej mnichami – o zachowanie istoty religijnego przekazu i wyrażenie jej w języku symboli zadomowionych w danej kulturze, czytelnym dla korzystających z sanktuarium wiernych.

## LITERATURA:

- Auboyer J., *Sztuka Indii*, Warszawa: Wyd. AiF, 1975.  
 Basham A.L., *Indie*, Warszawa: PIW, 1973, s. 407-448.  
 Campbell J., *The Masks of God. Oriental Mythology*, New York: Penguin Books, 1976.  
 Craven R.C., *Concise History of Indian Art*, London: Thames and Hudson, 1976.  
 Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, Warszawa: PIW, 1993.  
 Eliade M., *Świat, miasto, dom*, [w:] *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, Kraków: Oficyna Literacka, 1992.  
 Fisher R.E., *Buddhist Art and Architecture*, London: Thames and Hudson, 1996.  
 Gombrich R. F., *Kosmologia starożytnych Indii, Kwartalnik Filozoficzny*, t. XXIII/3-4, 1995.  
 Gombrich R. F., *How the Mahāyāna Began?*, *Buddhist Forum*, ed. Skorupski T., t. I, London 1990.  
 Humphreys Ch., *Buddhism*, Harmondsworth: Pelican Books, 1952.

- Jakimowicz A., *Sztuka Indii*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991.
- Kieniewicz J., *Historia Indii*, Wrocław: Ossolineum, 1985.
- Künstler M.J., *Sztuka Chin*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991.
- Lowenstein T., *Buddyzm*, Warszawa: Muza s.a., 1996.
- Mejor M., *Buddyzm*, Warszawa: KAW, 1980.
- Oldenberg H., *Życie, nauczanie i wspólnota Buddy*, Kraków: Oficyna Literacka, 1994.
- Orędzia króla Aśioki*, tłum. i koment. Makowiecka J., Warszawa 1964.
- Piggott S., *Prehistoric India*, Harmondsworth: Pelican Books, 1950.
- Rawson P., *Święty Tybet*, Warszawa: Artes, 1994.
- Słuszkiewicz E., *Pradzieje i legendy Indii*, Warszawa: Iskry, 1980.
- Smart N., *The Religious Experience of Mankind*, Glasgow 1979.
- Taddei M., *India. Monuments of Civilization*, London: The Readers Digest Association Ltd, 1980.
- The World of Buddhism*, red. Bechert H. i Gombrich R., London: Thames and Hudson, 1984.
- Tillich P., *Dynamika wiary*, Poznań: Wyd. „W drodze”, 1987.
- Waterstone R., *Indie*, Warszawa: Muza s.a., 1997.
- Zimmer H., *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Zimmer H., *The Art of Indian Asia*, t. I, New York 1955.