

**Ernest Niemczyk**

## *Ucniowie bogów – architekci starożytnych Indii*

*Pamięci Kurta Bimlera\*, architekta, historyka, rzeźbiarza, profesora Politechniki Wrocławskiej.*

W księdze Starego Testamentu [23, I Ks. Kr. 6–8], w opisie Świątyni Salomona, wymieniony jest jej budowniczy – Fenicjanin Hiram. Architektem natomiast, twórcą koncepcji wyrażonej proporcjami, formą i materiałem, jest sam Bóg. Inwencja i wola twórcza należy do Boga, człowiek natomiast może jedynie godnie zaprezentować swą wiedzę, gorliwość i umiejętności w precyzyjnej pracy.

Przekonanie, że to Bóg jest wyłącznym twórcą i inicjatorem własnego domu – Świątyni, a człowiek może być jedynie wykonawcą Jego zamierzeń, cechuje wszystkie kultury antycznego świata.

Podobnie było w Egipcie i Grecji [22]. Świątynia, jako mieszkanie bóstwa, była modelem Kosmosu, a nawet często inkarnacją samego bóstwa. Tym bardziej więc wykonawca musiał się ściśle podporządkować sakralnym wzorcom. Choć będąc jedynie wykonawcą boskich zamierzeń, szukając jednak coraz lepszych form ich realizacji, człowiek jest w stanie nie tyle poprawić dzieło bogów, ile lepiej odczytywać ich wolę. Odpowiedzialność budowniczego była o tyle większa, o ile on sam, a nie kapłan, odczytywał wolę Boga. Jego zamierzenia były bądź bezpośrednio komunikowane, bądź też zawarte w twórczych twórcach Natury, będących często jego wcieleniem.

Architektura hinduistyczna<sup>1</sup>, sięgająca swymi początkami III–II w. p.n.e., cechująca się nieprzerwaną kontynuacją do dnia dzisiejszego, umożliwia nie tylko charakterystykę jej podstawowych wzorów sakralnych, symboliki

form czy techniki jej wznoszenia, lecz także określenie roli budowniczych, architektów i rzeźbiarzy. Oni sami mogą także wypowiedzieć się na temat swych zadań, odpowiedzialności, wiedzy i kompetencji.

Choć właściwa historia hinduizmu rozpoczyna się w III–II w. p.n.e., to jego tradycja sięga sanskrytu i literatury religijnej z poł. II tys. p.n.e. Najstarszy tekst *Rigvedy* został napisany w latach 1500–900 p.n.e. Od wieku III/II p.n.e. powstaje wiele świętych ksiąg, z których najbardziej znanymi są *Bhagawad Gita* i *Mahabharata*. Ich uzupełnieniem są *Czcigodne, starożytne historie*, zwane *Puranas*<sup>2</sup> (dosł. *dawne*, [20, s. 12–15]).

Początkowo sanktuaria wznoszono z materiałów nietrwałych. Dopiero od epoki Gupta (IV w. n.e.) zaczęto wznosić budowle kamienne [20, s. 16].

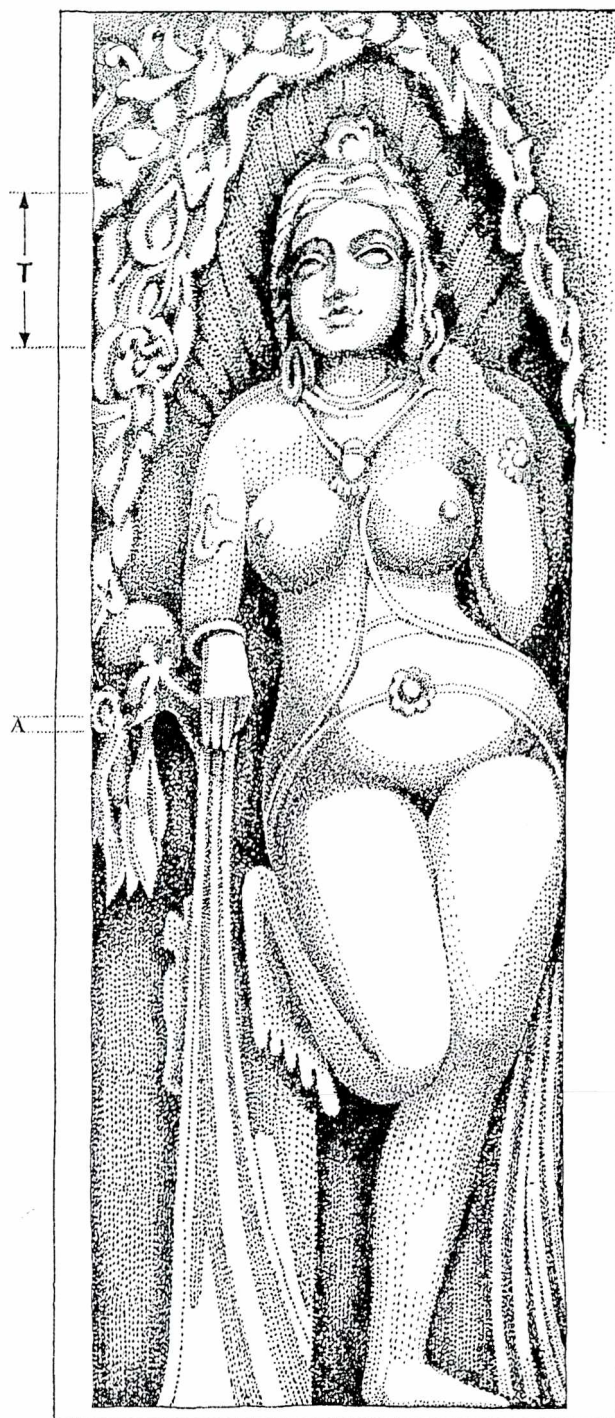
Jednym z podstawowych założeń sztuki hinduistycznej jest przekonanie, że bogowie i boginie mogą przyjmować rozmaite formy, tak aby wspomóc niedoskonałą wyobraźnię swych czcicieli i w ten sposób ułatwić im zarówno kontemplację, jak i wykonanie niezbędnych rytuałów ofiarnych.

Innym założeniem jest ambicja wykonania podobizn tak pięknych, aby bóstwa nimi wzruszone zechciały zająć w nich miejsca. Dodatkowym wymogiem jest takie

\* Kurt Bimler (1883–1951) wprowadził od 1926 r., w ramach wykładów o sztuce i architekturze, temat *rzeźba i architektura indyjska*.

<sup>1</sup> Własna nazwa hinduizmu to *sanatanadharma*, czyli *wieczne prawo*. Politeizm hinduizmu wyraża symboliczna liczba wszystkich bogów: 33 333 [11, s. 342, 343].

<sup>2</sup> Obszerna charakterystyka hinduizmu [4, s. 303–346]; krótka historia hinduizmu, założenia, główne idee i formy w: [25, s. 13–83]; najśłynniejszy i najbardziej popularny poemat hinduizmu *Bhagawad-gita*, czyli *Pieśń Pana* [5]. Na ten temat piszą także: Brockington [6], Jung [15]; systematyczne ujęcie w: Eliade [8, rozdz. XVII – *Braminizm, hinduizm*, s. 33–51, tamże bibliografia krytyczna s. 281–285]; z prac najnowszych: Knott [18]. Opracowanie to nie ma ambicji szerzenia wiary w magiczne środki wspomagające projektowanie, budowę i użytkowanie budowli, z czym można się zapoznać w takich dziełach jak np. Schmiecke [24], Babkiewicz [3].



Ryc. 1. Bogini Ganga – personifikacja świętej rzeki. Rzeźba z portalu jaskini w Adżancie, 4 ćw. V w. Proporcje są mierzone wysokością twarzy *tala*, a zgodność z proporcjami boskiego kosmosu – częścią palca (*angula*)

Fig. 1. The goddess Ganga – personification of the divine river. Sculpture in the portal of a cove in Ajanta, 4<sup>th</sup> quarter of the 5<sup>th</sup> c. The proportions are measured by the height of the face – the *tala* – while the conformability with proportions of the divine cosmos by a part of a finger – the *angula*

kształtowanie podobizn bogów, aby czytelne w nich były siły, będące manifestacją kontroli nad „wewnętrznym oddechem” – *prana*, co jest celem religijnej dyscypliny [1, s. 108–111], (ryc. 1).

Rzeźbiarze byli zarówno inspirowani swymi wewnętrznymi wizjami, uzyskiwanymi dzięki ascezie i medytacji,

jak i kierować się musieli ścisłymi normami traktatów teologiczno-estetycznych. Modułem proporcji była *tala* – długość dłoni, będąca też odległością od podbródka do nasady włosów nad czołem. Liczba modułów – *tala* w wysokości postaci była zależna od płci i pozycji społecznej (np. posągi bóstw powinny mieć wysokość 12 *tala*).

Jedność i harmonia Kosmosu, mające być wzorem dla dzieł człowieka, znajduje swe odzwierciedlenie w samej nazwie indyjskiej miary – modułu rzeźby i architektury. *Tala* – to zarówno miara długości, jak i określenie muzycznego taktu.

Kobiece posągi musiały mieć wąskie talie, lecz także wysoko usytuowane, okrągłe piersi (jak orzechy kokosu bądź czary na wodę). Miały być umieszczone tak blisko siebie, aby nie można było między nimi umieścić nawet włókna lotosu. Pępek miał być umieszczony głęboko, a brzuch i szyja powinny mieć po trzy fałdy, symbolizujące zmysłowość. *Udo powinno być szczupłe i giętkie jak trąba młodego słonia lub drzewo [...] skóra powinna błyszczeć jak księżyc [...] włosy powinny być jedwabiste, długie i grube. Owalna twarz o pełnych wargach i zębach jak perły, powinna mieć łuki brwi podobne do łuku boga miłości Kamy. Pod takimi brwiami powinny być migdałowe w formie oczy o kolorze błękitnego lotosu. Giętkie i gładkie ciała, bez śladu kości i przegubów powinny sprawiać wrażenie wypełnionych energią życia *prana* [20, s. 40, 41].*

Zarówno rzeźba, jak i architektura, będące odzwierciedleniem sakralnych wzorców, uzyskanych drogą kontemplacji, przepływu boskiej energii i orzeczenia samych bogów, wykonywane są ściśle według reguł. Dużą wagę przykładają się ponadto do ich trwałości. Zgodnie ze świętymi księgami *wszystko przemija z czasem, jedynie pomnik trwa wiecznie* [20, s. 60].

Ponieważ artysta i architekt byli rodzajem narzędzia kierowanego przez Boga i napelnionego boską energią, dlatego też większość ich dzieł pozostaje anonimowa. Ponadto sakralne dzieła, zarówno rzeźba, jak i architektura, będąc formą dotarcia do Boga, wymagały od swych wykonawców, aby – zanim rozpoczęli nad nim pracę – przygotowali się do niej, poddając się rytualnym oczyszczeniom i okresowym postom.

W procesie tworzenia rzeźb i architektury istotną rolę pełnili bramini. Byli oni autorami wielu przepisów, określających w najdrobniejszych szczegółach warunki, jakie musieli spełnić wykonawcy, jakie miały być właściwości materiału, a także czas wykonania poszczególnych faz realizacji i reguły formalne samego dzieła.

Najważniejsze wskazówki formalne i normy kultowe są zawarte w wielkich poematach epickich, zebranych później w zbiory zwane *Szashtra* i *Agamas*<sup>3</sup>.

Wśród wykonawców wyróżniony był – umieszczony na początku listy – pierwszy architekt (*sutradhara*), potem byli wymieniani rzeźbiarze (*shilpins*). Ich praca była ściśle uregulowana czasem rozpoczęcia, ceremoniami oczyszczenia i sprawdzeniem rytualnej zgodności [11, s. 334].

<sup>3</sup> Termin *silpa* oznacza zarówno sztukę, jak i rzemiosło. Ich reguły są zawarte w *Silpasastra* i *Silpasutra*. Przestrzegający ich zasad nazywany jest artystą *silpin* [12, s. 65].

Zgodnie z księgą *Manasara*<sup>4</sup> (2, 12, C-19) *Mistrz budowlany »sthapati«* zna wszystkie traktaty, a architekt – *»suthragrahin«* (zwący się tak od noszonego przez siebie mierniczego sznura sutra) zgłębił wiedzę teologiczną, umie rysować i opanował dzieła naukowe o architekturze [12, s. 351], [20, s. 85].

Na początku bardzo istotna była umiejętność odczytania woli bogów przy wyborze lokalizacji ich przybytku. Czasem wskazówką mogły być szczególnie zjawiska przyrodnicze, odczytywane jako znak nadprzyrodzonej interwencji. Często było to np. miejsce medytacji joginów.

W hinduskiej księdze *Brihatsamhita* poszukiwanie miejsca na świątynię (*wastubhumi*) ujęto następująco: *bogowie często [...] przebywali tam, gdzie były gaje, w pobliżu rzek, gór i źródeł, źródeł także w miastach i rekreacyjnych ogrodach* [14]. Głównymi cechami, przesądzającymi o lokalizacji sanktuariów były – woda, cień i odosobnienie. Szczególną rolę odgrywały tu święte rzeki i święte drzewa, a także miejsca uświęcone kontemplacją.

W samych nazwach świątyń jest zawarta podstawowa zasada hinduizmu, z którą zgodnie bogowie przychylni są ludziom i starają się być dla nich osiągalni. Świątynia to „tron” lub „platforma” (*prasada*), dom bogów (*devagriham*), ich „rezydencja” (*devalaya*), miejsce ich oczekiwania lub zamieszkania (*mandiram*).

Podstawową normą sakralną, mającą istotne konsekwencje w kształtowaniu formy wznoszonych sanktuariów, była ich zgodność ze strukturą Kosmosu – tworem i sferą bytowania bogów. Norma ta była wyrażana zarówno formułami matematycznymi, jak również metodami geometrycznymi i geodezyjnymi.

Świątynia jako model i odwzorowanie Kosmosu bywa jednocześnie realizacją trzech symbolicznych idei przestrzennych, wyrażających preferowane przez bogów miejsca ich pobytu: kosmiczną górę Meru i Kajlasa, znaną z mitologii jako miejsce pobytu bogów (stąd wieżowe formy większości świątyń); jaskinię, jako pełne mistycznej ciemności miejsce, do którego wchodzi się z jasności (jest to metafora wstępowania w górę, w strumień energii wypływającej z boskiego centrum), wreszcie oś świata – podpora Nieba, często utożsamiana z górą Meru bądź będąca zarazem nieśmiertelnym drzewem wspierającym cały świat.

Geometryczną podstawą budowy świątyni był diagram – mandala. Był to kwadrat podzielony na mniejsze kwadraty, zwane *pada*. Dokładnie zorientowana mandala odzwierciedla strukturę Kosmosu<sup>5</sup>. Kwadrat, będąc przeciwieństwem dynamiki kręgu (odwzorowanie Nieba), jest symbolem stabilności i spokoju. Każdy z małych kwadratów mandali odpowiada określönemu bóstwu w hinduistycznym panteonie, Centrum jest poświęcone najwyższemu bóstwu – Absolutowi – Brahmie. Otaczają go pola zajęte przez podporządkowanych mu bogów. Hierarchię świata bogów kończą zewnętrzne kręgi mandali, przeznaczone dla ludzi i demonów. W ten sposób sanktuarium,

wznoszące się nad mandalą, odzwierciedla hierarchiczną strukturę świata bogów i ludzi.

W akcie stwórczym Brahma (Absolut) umieścił w kwadracie pokonanego przez siebie Asura, a odwracając go uczynił zeń ofiarę z pierwszego człowieka Purusza. Wznosząc świątynię powtarza się dokładnie akt stwórczy Brahma [20, s. 92], (ryc. 2).

Z 32 rodzajów mandal najczęściej wykorzystywany był typ 64-płowy (8 × 8) i 81-płowy (9 × 9). Najmniejszą mandalą był typ 25-płowy, chociaż używano też 121-płowych, a nawet większych, czasem stosując też prostokąt w miejsce kwadratu.

Związek między mandalą a Kosmosem jest wzajemny; zarówno Kosmos wpływa na mandalę, jak i mandala oddziałuje na Kosmos. Stosunek struktury Kosmosu do doczesnej rzeczywistości jest wyrażany matematycznie. Jednym z określeń świątyni jest dlatego *imana*, co oznacza *dobrą, właściwą miarę* czy też *odpowiednią proporcję*. W księdze o architekturze, zatytułowanej *Mayamata* czytamy: *Jeśli miara świątyni w każdym swym aspekcie jest doskonała, to doskonały będzie także Kosmos* [2, s. 10]. Fundament świątyni odpowiada nadirowi Kosmosu, a szczyt wieży świątynnej – jego zenitowi.

Związek świątyni z kosmicznym ładem wyrażają też ceremonie poprzedzające jej budowę. Miejsce pod jej budowę orano dwunastoma bykami, co stanowiło analogię do kosmicznego fenomenu – przejścia Słońca przez 12 znaków zodiaku. Następnie siano tam zboże, a kiedy ono dojrzało, wypasano na nim krowy i cielęta. Obecność szczególnie świętych istot, jakimi były krowy, skutecznie oczyszczało miejsce budowy przyszłej świątyni [2, s. 117].

Wykop fundamentowy wysypywano piaskiem ze świętej rzeki (Gangesu lub Yamuny), a w murach fundamentowych zamuroywano lotos i żółwie. Opisane zabiegi były powtórzeniem pierwotnego aktu stworzenia: wyłonienia się z wody życia i ziemi spoczywającej na pancerzach żółwi. Symbolem żywiołu wody był zarówno jej zbiornik ukryty głęboko pod posadzką celli, jak i złożone naczynie (*kalasha*, *kumbha*) na szczycie wieży – *sikhary*. Zbiornik wody miał podkreślić aspekt usytuowania w głębi – *gambhira* – co miało być odpowiednikiem łona całego Kosmosu.

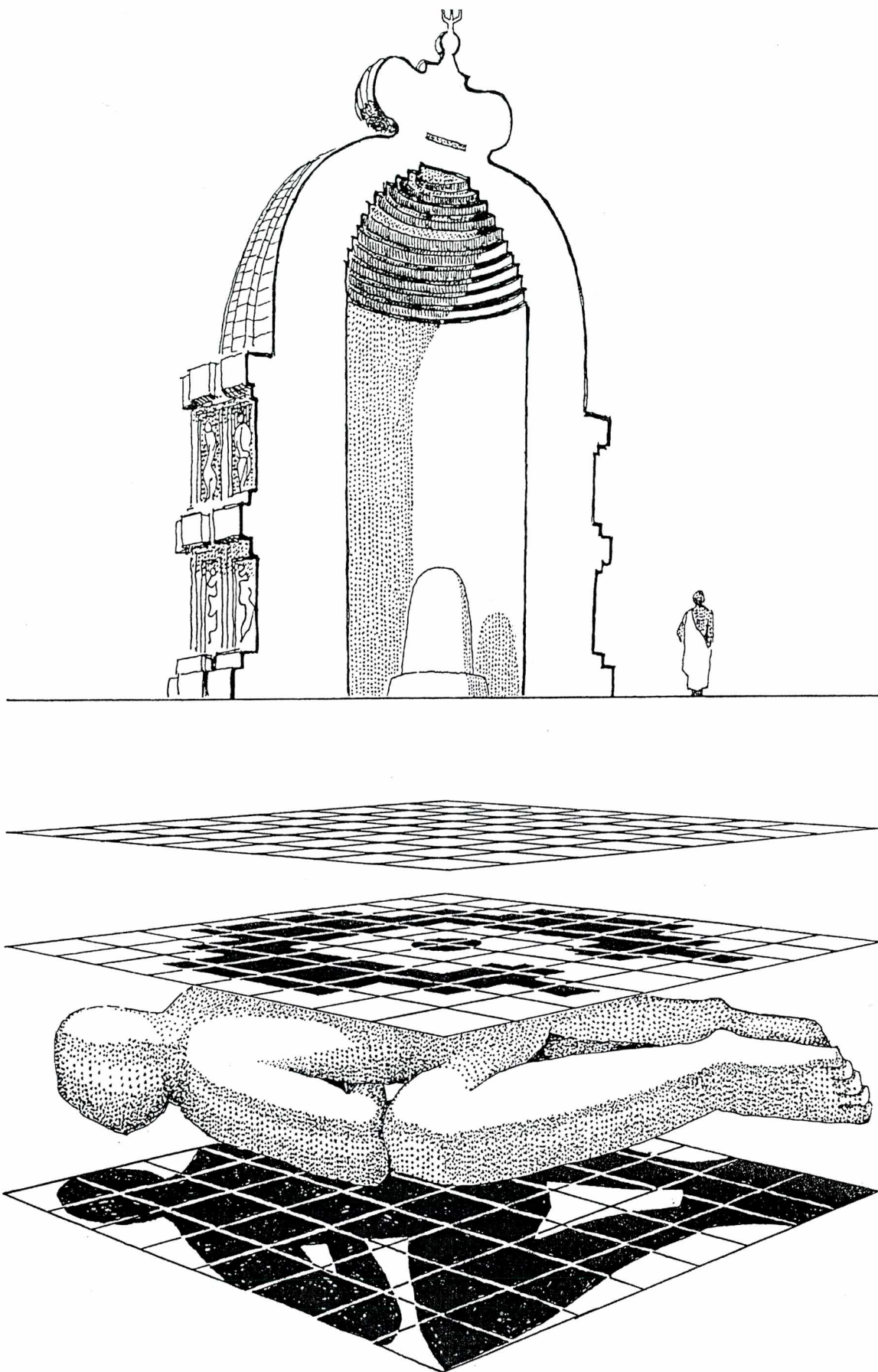
Szczególnie istotnym obrzędem przed budową świątyni było „zasadzenie” pod jej posadzką, na prawo od portalu w głębi sanktuarium tzw. zarodka (*garbhadhana*), będącego pojemnikiem wypełnionym symbolicznymi przedmiotami. W mroku sanktuarium wnoszona była komora zarodka – macica (*garbhagriha*) zawierająca manifestację bóstwa w formie posągu [2, s. 124].

Szczególne znaczenie centrum świątyni, zaakcentowanym wieżą, polega na tym, że można tam doświadczyć własnej przemiany. Tam bowiem następuje bezpośrednie zetknięcie z kosmicznym ładem. Źródłem promieniowania boskiej energii jest znajdujący się w komorze sanktuarium fetysz – pomnik kultowy z nagromadzoną w nim kosmiczną energią (ryc. 3).

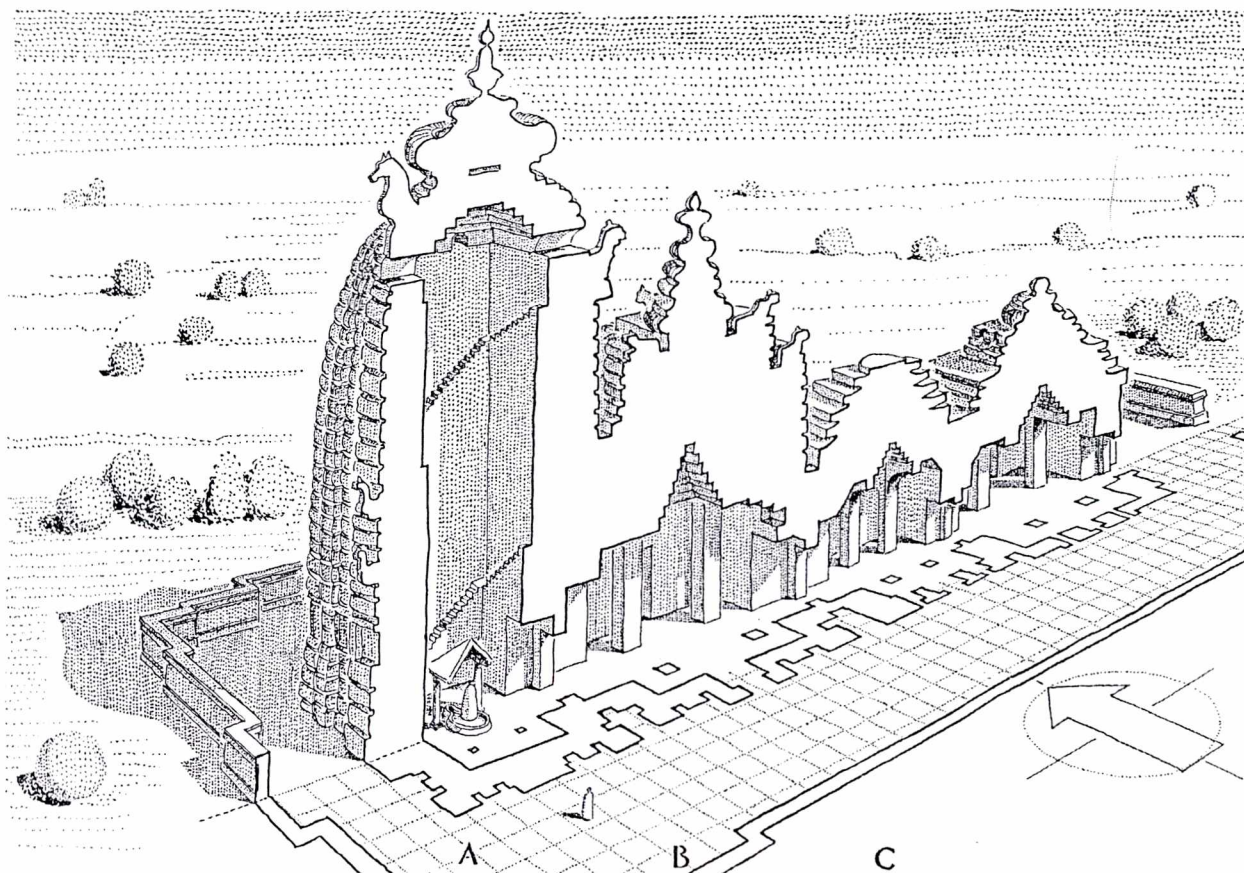
Oddziaływanie tej energii, promieniującej z wnętrza sanktuarium symbolizowały nisze (*ghanadvara*), a także rodzaj ślepych okien słonecznych (*gavaksza*), tworzących rodzaj sieci oplatającej na podobieństwo pnączy (*lata*) wieżę celli [19, s. 4].

<sup>4</sup> *Manasara* – znaczy dosłownie »istota miar« – to traktat o architekturze pisany wierszem, zredagowany ok. VI lub VIII w. n.e. [12, s. 34].

<sup>5</sup> Formą mandali jest szachownica, będąca polem strategicznej gry wymyślonej w Indiach, zwanej od ilości wojsk biorących w nich udział *czaturanga*, dosłownie oznaczając podział na cztery – *czwornia* [27, s. 34 i n.].



Ryc. 2. Mandala, rzut poziomy i przekrój pionowy sanktuarium wieżowego – *sikhara*. W mandalę jest wtłoczony twarzą w dół demon Purusha  
 Fig. 2. The mandala, a horizontal projection and perpendicular section of the tower sanctuary – the *sikhara*. The demon Purusha is forced into the mandala, face downwards



Ryc. 3. Świątynia Sziwy – Pana Trojga Światów, zwana *Lingaradża*, Bhubaneszwar, 1000–1040 r.: A – Sikhara, zwana też *deul*, B – Dżagamohana – hala kultowa i modlitewna, C – *Nat-mandir* – hala tańca, w której przed obliczem bóstwa tańczyły tancerki świątynne

Fig. 3. The temple of Sziwa – The Master of Three Worlds, called *Lingaraja*, Bhubaneswar, 1000–1040: A – Sikhara, also called *deul*, B – Jagamohana – a cult and prayer hall, C – *Nat-mandir* – a dance hall where temple dancers danced in front of the goddess

*Zadaniem architekta – mistrza budowlanego – jest zapewnienie pełnej harmonii między poszczególnymi częściami wznoszonej świątyni a życiodajnymi siłami Kosmosu* [19, s. 14, 15]. Mistrz musiał poddać się wielu ograniczeniom, nosząc odpowiedni strój i przestrzegając postów i abstynencji. Jeszcze wcześniej o jego dopuszczeniu do budowy decydowała opinia wyroczni i astrologów.

W procesie przepływu boskiej energii *czakti*, przenikającej świat, mającej charakter drgań (jak np. bicie serca), architekt pełni funkcję czułego rezonatora, kierującego jej strumień w wykonywane przez siebie, sakralne dzieła. Źródła dokumentujące przebieg procesu twórczego mają charakter osobistych notatek, najczęściej dziedziczonych. Wiedzę i zawodowe sekrety przekazywano z pokolenia na pokolenie. To dziedziczenie umiejętności w obrębie grupy społecznej i rodziny zwie się *dżati* [12, t. 1, s. 256]. Rękopiśmienne notatki są niechętnie udostępniane, więc tym bardziej niepublikowane. Jeśli nawet są udostępniane, to uprzednio usuwane są istotne fragmenty, których ujawnienie mogłoby grozić osłabieniem *karmy* ich właścicieli przez wiele kolejnych istnień [17, s. 30].

Ponieważ sądzono, że w rękopisach zawarta jest cząstka duszy ich twórców, więc często je palono wraz z ciałami ich autorów lub wrzucano je do świętej rzeki w celu oczyszczenia duszy zmarłego, dlatego takich rękopisów zachowało się relatywnie bardzo mało.

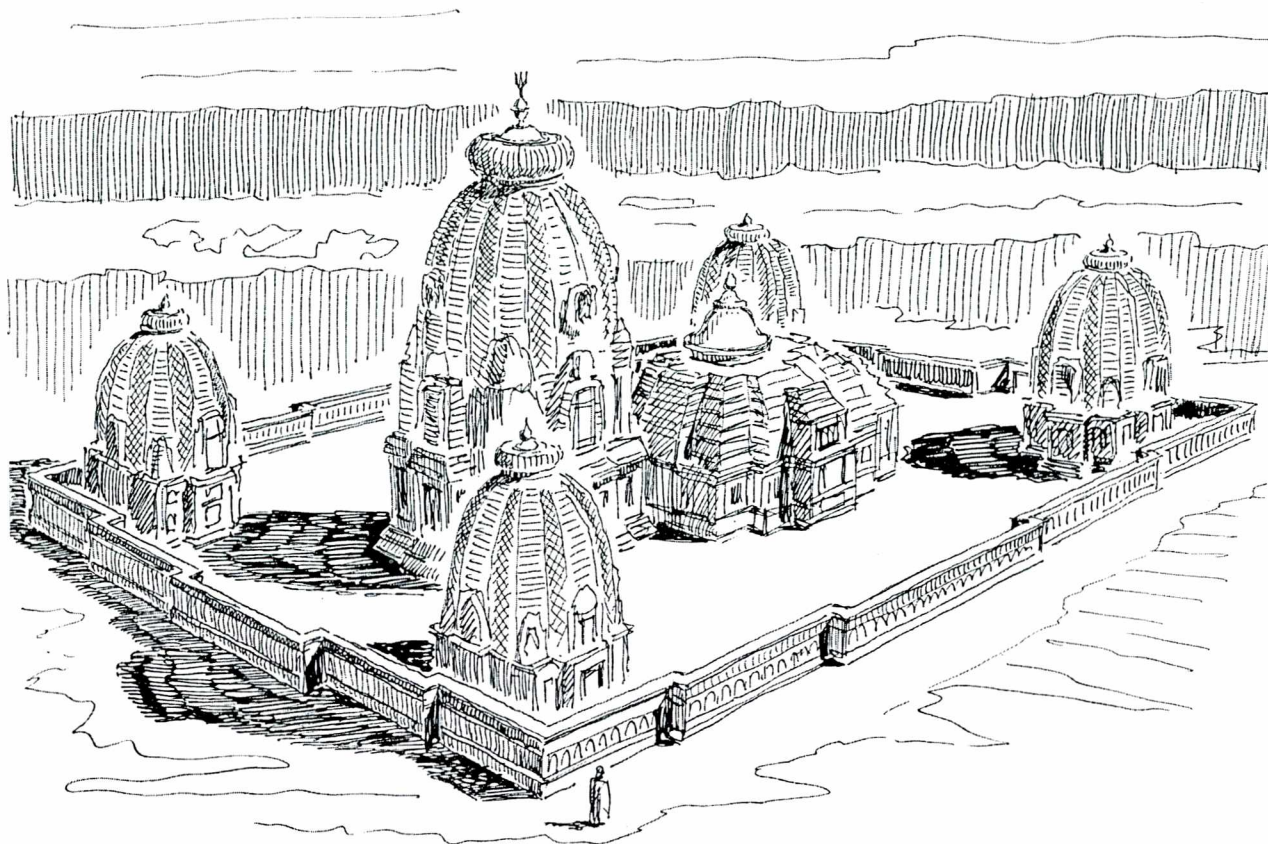
Z rękopisów usuwano takie fragmenty, które są objęte tajemnicą. Jest to głównie opis porządku świata, mający wszak fundamentalny charakter nie tylko poznawczy, ale i magiczny. Co roku w specjalne święto wyjmuje się pilnie strzeżone manuskrypty (pisane na palmowych liściach), aby poprzez liczne ceremonie religijne nasycić je nową energią *czakti*.

Godne uwagi są wobec tego wypowiedzi architektów o sobie samych. Uważają się oni w momencie tworzenia za nosicieli boskiej energii i wcielenie samego boskiego architekta Wiszwakarmy. *Nie należymy do żadnej kasty, jesteśmy kosmicznymi braminami, a naszą ojczyzną jest przestrzeń kosmiczna. Dlatego mamy podobne do niej własności. Energię i wiedzę uzyskujemy bezpośrednio od Brahmy, aby wprowadzić je w świat. Jesteśmy mistrzami ceremonii, poświęcając wszystko, co jest w świątyni. Ludzie się nas boją, bo znamy i posługujemy się magicznymi mocami* [19, s. 23, 26].

Chociaż architekci i rzeźbiarze pochodzili od boskiego architekta, to jednak ich przynależność kastową określała ich matka, pochodząca z kasty *siudrów* (sług).

Wnuki Wiszwakarmy (Wszehstworcy)<sup>6</sup> są opiekunami czterech typów artystów – Sthapati (Pan miejsca) – to

<sup>6</sup> W wedyjskich tekstach wspomniany jest Wiszwakarma jako bóstwo sztuki, z którego wywodzą się wszystkie inne dyscypliny artystyczne (*Atharvaveda* XIX, i 8, 7). W ikonografii Wiszwakarma trzyma w swych czterech rękach pręt mierniczy, sznur, młot i dłuto.



Ryc. 4. Świątynia Mukteszwary w Bhubaneszwarze, 900–1200 r. (wieża wys. 45 m)

Fig. 4. The Mukteshvara Temple in Bhubaneswar, 900–1200 (the tower is 45 m high)

mistrz rzeźbiarski, Sutragrahin (niosący sznur mierniczy) – mistrz rysunku, Vardhaki – malarz, Taksaki natomiast – opiekun cieśli i stolarzy<sup>7</sup>. Choć wszyscy oni należą do kasty *siudrów*, to jednak drogą cnoty i kunsztu mogą osiągnąć zmianę swego kastowego statusu. Architekci, którzy budowali dobre domy, mogli w swych przyszłych wcieleńiach urodzić się nawet w królewskiej rodzinie [7], [9, s. 64, 65].

Jednym z warunków wykonania zgodnej z regułami świątyni jest właściwe pochodzenie jej wykonawców. Muszą oni pochodzić z rodu Boga–Stwórcy – Wiszwakarmy. Ponadto konieczna jest też ścisła współpraca architektów (mistrzów budowlanych i rzeźbiarzy) z kapłanami i fundatorem – inwestorem. O zdolności pełnienia przez fundatora jego funkcji orzeka mistrz budowlany i kapłan. Architekt sprawdza jego linie papilarne, a kapłan, na podstawie horoskopu i astrologii lunarnej ustala jego przeszłe i przyszłe wcieleńia. Fundator bowiem zarówno w swych przeszłych, jak i przyszłych wcieleńiach musi pozostawać w harmonii z Kosmosem [19, s. 47].

Zarówno rzeźby, jak i sama świątynia muszą być ściśle skorelowane z indywidualną miarą fundatora i strukturą świata. Miarą tej zgodności jest wielkość i wielokrotność ziaren ryżu. Zebrane na trzeci dzień po nowiu na polu o sakralnej mocy, zwane *dobrym zapachem*, posłużą

do sprawdzenia zgodności miary fundatora z kosmiczną strukturą.

Sprawdzenie tej zgodności następuje w ściśle określonym horoskopowo terminie. Obaj – architekt i fundator poddają się uprzednio 48-dniowemu postowi i abstynencji. Architekt po przybyciu do domu fundatora kładzie osiem ziaren ryżu na jego środkowy człon środkowego palca prawej dłoni. Właściwa, zgodna miara ma ukrytą, objętą tabu nazwę, chociaż znane jest także sanskryckie pojęcie *angula*. O harmonijnej zgodności świadczy wielkość mierzonego członu palca, na którym powinno mieścić się dokładnie osiem ziaren ryżu, położonych obok siebie<sup>8</sup>.

W momencie stwierdzenia zgodności architekt popada w rodzaj transu, co dodatkowo potwierdza pełnię zgodności fundatora z boskim początkiem świata. Architekt mówi wówczas o sobie, że przenika go kosmiczna energia – *tuti* [19, s. 49, 50, 52–54]. W księdze *Ajitagama* zaleca się stosowanie tej miary, zwanej *manangula* (z palca) przy budowie lektyk, siedzisk, świątyń, hal (*mandapam*), pałaców, miast i stawu [19, s. 145].

Następnym etapem jest znalezienie odpowiedniego materiału, godnego realizacji sakralnego dzieła. Powszechne jest

<sup>7</sup> O pochodzeniu opiekunów sztuk pisze Moeller [20, s. 194]. Jednym z imion Wiszwakarmy jest też Taksaka – cieśla [17, s. 330, 367–368].

<sup>8</sup> Zgodnie z hinduską ontologią, całą przestrzeń wypełniają małe niepodzielne cząsteczki (odpowiedniki atomów), zwane *anu*, naładowane energią *czakti*. 8 *anu* to ziarenko kurzu wzbudzonego na drodze przez jadący wóz; 8 ziaren ryżu, czyli 1 *manankulam* to 48 ziarenek kurzu [19, s. 123, 125, 126].

przekonanie, że kamienie żyją, należy jedynie dokładnie zbadać ich pochodzenie i właściwości. Określa je mistrz budowlany, kładąc na nich swoje dłonie. Po dokonaniu przez mistrza wyboru kamienia, kapłan poświęca go, napelniając w ten sposób dodatkową energią kosmiczną.

Mistrz bada kamień pod względem akustycznym, uderzając weń młotem, kładąc potem dłoń na kamieniu; wylewa wodę na rozgrzany kamień sprawdzając unoszący się zeń zapach, wreszcie dotyka kamień językiem. Po stwierdzeniu zgodności z wymaganiami, kamień wieńczy się girlandami kwiatów, posypując go proszkiem ofiarnym, tak aby stał się przekaźnikiem boskiej energii *czakti*.

Wówczas także mistrz popada w trans, drżąc i przepowiadając przyszłość uczestnikom tego obrzędu [19, s. 57, 62–63, 67–69].

Aby uzyskać drewno na kolumny, zgodnie z przepisami zawartymi w *Manasara* 15 (126–155b) *główny rzemieślnik składał najpierw hołd bóstwom lasu, a potem zwrócony na wschód lub północ, skrapiał wodą siekierę. Z jego rąk przejmował ją mistrz budowlany i wraz ze swymi pomocnikami ścinał drzewo* [11, s. 376].

Wykop fundamentowy pokrywa się piaskiem ze świętej rzeki (najlepiej Gangesu). Wszystkie części pnącej się w górę świątyni są określone modułem palca (*angula*). Nie wszystkie nazwy elementów architektonicznych przekazane są w traktatach architektonicznych. Wiele z nich bowiem, ze względu na swe znaczenie magiczne i kultowe, objęto zasadą tabu, a ich nazwy są niewymawialne.

Drogą określonych ceremonii poszczególne elementy świątyni uzyskują sakralną i fizyczną moc i energię, odpowiadającą ich funkcji budowlanej. Szczególną wagę przykładano do konstrukcji. Zgodnie z księgą *Manasara* 15 (179c–215), wznosząc kolumnę należało dopełnić określonych warunków: *w środku bazy kolumny, w specjalnym zagłębieniu kładziono złoto i miedź (od wschodu), żelazo (od południa), mosiądz (na zachodzie), srebro (od północy), a także inne minerały i kamienie szlachetne. Potem kolumnę dekoruje się girlandami kwiatów i ofiaruje jej pachnidła, przynosząc jej – jakby była podobizną boga – potrawy, wypowiadając te słowa: „O kolumno, ty potężna góro Meru [...] swym wierzchołkiem unosisz wszystkie inne kolumny. Bądź ochroniona, o ty tak wyniosła”* [11, s. 375].

Pod *amalaką*, zwaną też *padma*, lotosowym zwieńczeniem głównej wieży (*sikhara*), podkreślającym świętą oś sanktuarium, umieszczano płytkę z miedzi, zwaną *yantiram* (z sanskr. *yantra* – przyrząd). Jest ona nośnikiem tajemniczego, okrytego tabu imienia, pełniącego istotną rolę w koncepcji czasu i przestrzeni [19, s. 80], a więc mocy manifestujących się w harmonijnym modelu boskiego porządku – świątyni emanującej strumieniem dobroczynnej energii. *Amalaka* symbolizuje wymyśloną kolumnę z eteru, wokół której jest zbudowana cała świątynia. Ta kolumna z pierwotnej materii wszechświata wznosi się nad odwzorowaniem bóstwa, znajdując swe zwieńczenie w *amalace*, będącej granicą Ziemi i Nieba<sup>9</sup>.

<sup>9</sup>Funkcje *amalaki* i eteryczna kolumna [2, s. 123–124].

Częścią aktu poświęcenia, podobnie jak wyrzeźbionych podobizn bogów, było otwarcie ich „oczu” (rysowano ich źrenice – *najanonmilana*). „Oko” na szczycie *sikhary* było skierowane do Nieba. Ponadto w wizerunki i rzeźby wprowadzano tchnienie (*pranapratisztha*)<sup>10</sup>. Od tego momentu stawały się one pojemnikami boskiej energii, emanując nią w świat i ludzi.

Mimo bardzo ogólnej charakterystyki funkcji, postaw i osobliwości zawodu architekta w hinduizmie, wyraźne są jego podobieństwa do architektów antycznych z obszaru śródziemnomorskiego. Są narzędziem w ręku boskich zleceniodawców. To, co wyróżnia architektów hinduizmu, to ich włączenie w ceremoniał religijny, przekonanie o własnej roli jako instrumentu przekazującego boską energię, a także związaną z tym odpowiedzialność za harmonię struktury Kosmosu, która zależy od porządku kreowanego wznoszonymi budowlami i posągami. Świątynia hinduistyczna nie jest bowiem tylko odwzorowaniem sfery bogów, ale rodzajem metafizycznej maszyny, oddziałującej zarówno na swoje otoczenie, jak i na cały Kosmos.

Świątynia, czyli dom Boga, to często rodzaj miasta utworzonego z licznych dworów towarzyszących mu bóstw, braminów jako jego sług, z tancerkami i muzykantami, pielgrzymami i joginami. Częścią tego mikrokosmosu są m.in. sadzawki, w których mieszkają nimfy. Są też święte drzewa, jak np. konieczne w obrębie świątyni Sziwy drzewo *bilva* (*Aegle Marmelos*, *Corr.*). Bez jego liści nie sposób byłoby dokonać podstawowego obrzędu hołdu – *puđa*. Wierzono też, że umierający pod nim dostaje się wprost do Nieba, niezależnie od balastu swych grzechów [16, s. 81–82], (ryc. 4).

Świątynia hinduistyczna nie jest tylko symbolem i znakiem, ale sama emanuje sakralną energią, ułatwiając wierzącym kontemplację i wewnętrzną przemianę. Być może, najbliżsi tej koncepcji byli Egipcjanie, bowiem ich świątynie łączyły funkcję modelu Kosmosu, ciała samego boga, będąc pojemnikiem jego mocy. Świątynie greckie były natomiast dostojnym znakiem domu boga, nie emanując jednak ani energią kosmiczną, ani nie będąc symbolem Kosmosu, chociaż proporcje jej form były wynikiem obserwacji i studiów nad formami Natury.

Architekci Egiptu i Grecji dzięki swym zasługom i umiejętnościom byli czasami deifikowani, bądź podnoszeni do rangi herosów. W Egipcie za przykład służył Imhotep i Amenofis syn Hapu, w Grecji – Agamedes i Trophonios. Ponieważ jednak w Grecji okresu Homera, jak również w epoce archaicznej i klasycznej nie ceniono zawodu architekta (parał się on bowiem pracą fizyczną, która wolnego człowieka deprecjonowała), więc przypuszczać należy, że obu ubóstwowionych architektów pomyłkowo utożsamiono z herosami Podziemia o tych samych imionach [13, s. 56–57]. Architekci hinduistyczni natomiast, przekazujący strumień boskiej energii z Kosmosu w swoje budowle i posągi, wywodząc się z boskiego rodu Wiszwakarmy, byli sami przekaźnikami szczególnych mocy magicznych.

<sup>10</sup>O otwieraniu „oka” na szczycie *sikhary* [10, s. 143]. Obrzęd wprowadzenia tchnienia (*pranapratisztha*) i „otwarcie oczu” (rysowanie źrenic – *najanonmilana*), [12, t. 2, s. 143].

## *Bibliografia*

- [1] Albanese M., *Das Antike Indien. Von den Ursprungen bis zum 13. Jhd.*, Kolonia, br.
- [2] Albanese M., *Indien. Zeugnisse grosser Kulturen im Norden des Landes*, Erlangen 1999.
- [3] Babkiewicz A., *Joga architektury, czyli starożytna sztuka aranżacji wnętrz*, Czarnów 2001.
- [4] Banham A.L., *Indie. Od początku dziejów do podboju muzułmańskiego*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 2000.
- [5] *Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*, tłum. J. Sachse, Wrocław 1988.
- [6] Brockington J.L., *Świątynie hinduizmu. Hinduizm w jego ciągłości i różnorodności*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1990.
- [7] Coomaraswamy A.K., *The Indian craftsman*, Londyn 1909.
- [8] Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2, tłum. T. Tokarski, Warszawa 1994.
- [9] Fischer K., *Schöpfungen indischen Kunst*, Kolonia 1959.
- [10] Forman Ch., *Światło na Wschodzie 1000–1100*, tłum. K.O. Kuraszewicz, Warszawa 1999.
- [11] Franz H.G., *Das Alte Indien. Geschichte und Kultur des indischen Subkontinents*, Monachium 1990.
- [12] Frédéric L., *Słownik cywilizacji indyjskiej*, t. 1 i 2, Katowice 1998.
- [13] Heidenreich R., *Agamedes in Delphi oder Mythos und Baukunst*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der F. Schiller Uni” 1954/1955, nr 4, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reiche, z. 1/2.
- [14] Jakimowicz A., *Sztuka Indii. Szkice*, Warszawa 1967.
- [15] Jung C.G., *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, Poznań 1993.
- [16] Kirfel W., *Symbolik des Hinduismus und des Jnismus*, Stuttgart 1959.
- [17] Knappert J., *Mitologia Indii*, tłum. M. Karpiński, Poznań 1996.
- [18] Knott K., *Hinduizm (bardzo krótkie wprowadzenie)*, tłum. T. Jurewicz, Warszawa 2000.
- [19] Link H.K., *Himmelskörper aus Stein. Ein Konzept von Zeit und Raum in einem Kaliyamman Tempel Südindiens*, Berlin 1999.
- [20] Michell G., *Der Hindu Tempel. Baukunst einer Weltreligion*, Kolonia 1991.
- [21] Moeller V., *Die Mythologie der vedischen Religion und des Hinduismus* [w:] *Götter und Mythen des indischen Subkontinents*, Stuttgart 1984.
- [22] Niemezyk E., *Architekt w starożytnym Egipcie i Grecji*, „Architectus”, 1997, nr 1–2.
- [23] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1980.
- [24] Pothorn H., Hackelsberger C., *Das große Buch der Baustile*, Berlin 2000.
- [25] Schmiecke M., *Starożytne metody budowania i urządzania domów*, tłum. A. Haas, Wrocław 2001.
- [26] Szyszko-Bohusz, *Hinduizm, buddyzm, islam*, Wrocław 1990.
- [27] Tucci G., *Mandala*, Kraków 2002.

### *Disciples of the gods – architects of ancient India*

Hinduizm is a rare phenomenon of uninterrupted culture, determined by polytheism manifested through great works of sacral architecture. The beginnings of hinduizm reach back to the middle of the second millenium B.C., and despite the dramatic history of the Indian subcontinent it shows, also at present, a great vivacity.

The architects of hinduizm, most often being priests, are not only obedient servants of the gods but are also responsible for the realization of architecture in accordance with the rules of the inflow of devine energy because only it transforms the building into a place of worship. The architect must interpret the will of the gods and the cosmic order, determining the location of the building, demarcating its devine pat-

tern – the mandala, also ascertaining the conformity of the proportions of the devine creations with the wprks of man. The responsibility of the hinduistic architect is the greater the more the form of the sanctuary is influenced not only by the Cosmos but also the effect of the sanctuary upon the Cosmos. From this results the leading role of geometry and mathematics, numbers and proportions.

The architect in not only directed by rules and norms as he receives assistance from his hitherto existing incarnations, tracing his line from divine ancestors – Wishwakarma the god of art. The evidence of inclusion into the stream of devine energy is the trance of the architect, allowing him to direct it into the building constructed and into the sculpture created.