

## TRANSLATIONS INTO POLISH / PRZEKŁADY

### Wartości wieczyste w sztuce islamu

Titus BURCKHARDT\*

#### KEYWORDS

Titus Burckhardt; perennialism; integral traditionalism; iconoclasm; Islamic art; perennial values in art

#### ACKNOWLEDGEMENT / ŹRÓDŁO PRZEKŁADU

BURCKHARDT, T. (1967). Perennial values in Islamic art. *Studies in Comparative Religion*, 1(3), © World Wisdom, Inc. ([www.studiesincomparativereligion.com](http://www.studiesincomparativereligion.com))\*

---

\* Za wyrażenie zgody na przedruk artykułu w polskim przekładzie kierujemy podziękowania do Mary-Kathryne Steele, President of World Wisdom ([www.worldwisdom.com](http://www.worldwisdom.com)).

## NOTA OD TŁUMACZA

Titus Burckhard urodził się w roku 1908 we Florencji, a zmarł w 1984 roku w Lozannie. Zaliczany jest do głównych przedstawicieli tradycjonalizmu integralnego<sup>1</sup>, obok takich myślicieli, jak René Guénon (1886–1951), Frithjof Schuon (1907–1998), Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947), Henry Corbin (1903–1978), Huston Smith (ur. 1919), Seyyed Hossein Nasr (ur. 1933) czy kontrowersyjny Julius Evola (1898–1974) kojarzony z tak zwanym rewolucyjnym tradycjonalizmem. Inspiracji tradycjonalizmem integralnym uległ również rumuński religioznawca Mircea Eliade (1907–1986), który pozostawał pod wpływem myśli Guénona i Evoli.

Geneza tego nurtu sięga początków XX wieku. Punktem wyjścia jest konstatacja, iż filozofia naśladuje aspiracje pozostałych nauk, ulegając postępującej partykularyzacji i stając się rozumową glosatorką problemów, których „rzeczywiste” rozwiązanie przekracza jej kompetencje. Śmiałą propozycję odnowy współczesnego myślenia wysuwa Guénon. On i wielu innych, początkowo niezależnych od siebie autorów tworzą specyficzną szkołę teorii i praktyki, której członków utarło się określać „tradycjonalistami”, choć reprezentują oni wiele różnych nurtów i ujęć szeroko rozumianej tradycji religijnej. Niekiedy myli się ich z konserwatystami, od których zasadniczo różni ich przekonanie, że nie należy zachowywać zastanego porządku rzeczy, ale potrzebny jest zwrot w stronę Tradycji. Dla tradycjonalistów oznacza ona pierwotną, niezmienną w swej istocie wiedzę, leżącą u podstaw każdej religii. Dlatego nurt ten określa się także trafnie mianem *perennializmu* (łac. *perennis* — wieczysty, stały). Nie należy go jednak utożsamiać ze spłyconą formą religijności, sprowadzającą się wyłącznie do reprodukcji zewnętrznych przejawów tradycji religijnej. W tym sensie tradycjonalizm jest nurtem *ezoterycznym*. Perennializm nie zajmuje się zdystansowanym badaniem religii jako fenomenu kultury, nie jest też wyłącznie hermeneutyką, ale raczej czymś, co można by określić mianem *religioznawstwa zaangażowanego*. Poszczególni przedstawiciele tego nurtu pozostają — także w wymiarze praktycznym i prywatnym — w obrębie sufizmu, chrześcijaństwa czy buddyźmu, będąc zarazem znawcami alchemii, wedanty, hermetyzmu bądź archaicznych religii pierwotnych mieszkańców Ameryki.

<sup>1</sup> Po polsku ukazały się dotąd następujące publikacje autorów z tego kręgu: Corbin, H. (2010). *Historia filozofii muzułmańskiej* (Przeł. K. Pachniak). Warszawa: Dialog; Evola, J. (2014). *Na antypodach modernizmu. Pisma wybrane* (Przeł. zbiorowy). Białą Podlaską: Agencja Wydawniczo-Reklamowa „Arte” Mariusz Bechta; Nasr, S. H. (1988). *Idee i wartości islamu* (Przeł. J. Danecki). Warszawa: Pax; Nasr, S. H. (2010). *Serce islamu* (Przeł. K. Pachniak). Warszawa: Pax; Smith, H. (2009). *Oczyścić drzwi percepcji* (Przeł. E. M. Ulińska). Warszawa: Gaia Mater; Smith, H. (1994). *Religie świata. Śladami mądrości pokoleń* (J. T. Maciuszko, I. i J. Sławikowie). Kościerzyna: Alfa.

Titus Burckhardt studiował historię sztuki i orientalistykę. Był prabratankiem słynnego historyka i filozofa Jacoba Burckhardta oraz synem rzeźbiarza Carla Burckhardta. Podczas swojego pierwszego pobytu w Maroku nauczył się języka arabskiego i zgłębiał tradycyjne formy sufizmu. Zainteresowania alchemią, islamem oraz historią sztuki, a szczególnie architekturą, kształtowały jego postawę „tradycjonalisty” w sensie *philosophia perennis* czy też *religio perennis*, którą odzwierciedla wiele jego publikacji i tłumaczeń. Przełożył między innymi *Mądrość proroków* Ibn ‘Arabiego oraz *Listy mistrza sufickiego* Muhammada al-‘Arabiego ad-Darqāwiego. Napisał serię książek na temat sztuki sakralnej Wschodu i Zachodu. Szczególnym uznaniem cieszy się jego monografia *Sztuka islamu*, w której wyjaśnia zasady intelektualne i duchowe twórczości w sztuce islamu.

Prezentowany tu esej ukazał się po raz pierwszy w 1967 roku w czasopiśmie *Studies in Comparative Religion*, następnie po dwudziestu latach został wznowiony w książce zawierającej wybór tekstów Burckhardta, w większości opublikowanych pierwotnie w językach francuskim i niemieckim: Burckhardt, T. (1987). *Mirror of the intellect: Essays on traditional science and sacred art* (Trans. & ed. W. Stoddart). Albany: State University of New York Press.

\* \* \*

Sporo napisano o powstaniu sztuki muzułmańskiej z istniejących już członów bizantyjskiego, perskiego, hinduskiego czy mongolskiego pochodzenia. Niewiele jednak mówi się o naturze zjawiska, które połączyło te wszystkie odmienne elementy w unikalną syntezę. Nikt nie zaprzeczy jedności sztuki islamu w czasie ani przestrzeni, to zbyt oczywista kwestia. Niezależnie od tego, czy ktoś ogląda meczet w Kordobie, medresę w Samarkandzie, grób świętego w krajach Maghrebu czy chińskim Turkiestanie, ma wrażenie jakby jedno i to samo światło promieniowało ze wszystkich tych dzieł sztuki. Jaka jest zatem natura tej jedności? Prawo religijne islamu nie narzuca żadnych szczególnych form sztuki, a jedynie zawężyła pole ich wypowiedzi, ograniczenia same w sobie natomiast nie są twórcze. Jednocześnie co najmniej mylące byłoby przypisywanie tej jedności „uczuciom religijnym”, jak to się często robi. Uczucia, jakkolwiek intensywne by nie były, nigdy nie są w stanie zestroić uniwersum form w harmonijną całość, która jest jednocześnie bogata i opanowana, zachwycająca i precyzyjna. Nie przypadkiem jedność i systematyczność sztuki islamu przypomina prawa rządzące światem kryształów. Jest coś, co wyraźnie przewyższa zwykle pokłady emocji, które są z konieczności zawsze zmienne i niejasne. Będziemy to nazywać „wizją intelektualną”, nieodłączną stałą sztuki muzułmańskiej, jednocześnie używając słowa „intelekt” w jego pierwotnym znaczeniu — jako umiejętności znacznie bardziej kompleksowej niżli myślenie czy rozum, umiejętności obejmującej intuicję rzeczywistości ponadczasowych. Takie jest znaczenie pojęcia „intelekt” (arab. *al-‘aql*) w tradycji islamu. Wiara nie może być doskonała, jeżeli jej nie

rozeświecili *al-'aql*, chwytający głęboki sens *at-tauhīd*, nauki o Bożej jedności. W podobny sposób sztuka islamu czerpie swoje piękno z mądrości.

Historia sztuki, jako nowoczesna nauka, podchodzi do sztuki muzułmańskiej w sposób czysto analityczny, przez charakterystyczny dla wszystkich nowoczesnych nauk rozbiór i redukcję do okoliczności czysto historycznych. Cokolwiek jest ponadczasowe w sztuce — a sztuka sakralna taka jak sztuka islamu zawsze zawiera element ponadczasowy — zostanie pominięte dzięki użyciu takiej właśnie metody. Można wysunąć kontrargument, że każda sztuka złożona jest z form, a ponieważ forma jest ograniczona, musi podlegać prawom czasu, podobnie jak wszystkie zjawiska historyczne, które powstają, rozwijają się, upadają, a następnie zanikają; dlatego historia sztuki jest nauką historyczną. To jednak tylko połowa prawdy: forma, choć ograniczona, w konsekwencji podlegająca czasowości, może przekazać coś ponadczasowego i w związku z tym uniezależnić się od warunków historycznych, nie tylko w swej genezie, która częściowo przynależy do jej duchowego wymiaru, ale także przynajmniej do pewnego stopnia w wymiarze jej trwania, albowiem właśnie biorąc pod uwagę ponadczasowe znaczenie, pewne formy zostały zachowane wbrew wszystkim materialnym i duchowym przewrotom epok; to właśnie oznacza słowo „tradycja”.

Ponadto współczesna historia sztuki wyprowadza swoje kryteria estetyczne z okresu sztuki klasycyzmu bądź nowożytności. Jakkolwiek by się ona współcześnie nie rozwijała, nadal uznaje jednostkę za prawdziwego twórcę sztuki. Z takiego punktu widzenia dzieło jest „artystyczne” w takim zakresie, w jakim dowodzi tego piętno jego indywidualności. Jednak z muzułmańskiego punktu widzenia piękno jest w swej istocie wyrazem uniwersalnej prawdy.

Nie dziwi zatem, że studiując sztukę muzułmańską, współczesna nauka często kwituje ją negatywnym sądem. Znajdziemy takie negatywne wyroki w wielu, jeśli nie w większości, uczonych prac na temat sztuki muzułmańskiej. Według takich prac sztuka muzułmańska była twórcza tylko w swoim wczesnym okresie zbierania i przemiany zastanego dziedzictwa, a później zastygnąć miała w odtworzonych schematach. Dalej możemy się dowiedzieć, że owe schematy co prawda nie doprowadziły do zatarcia różnic etnicznych wśród rozmaitych ludów islamu, to jednak zdusiły indywidualne inicjatywy artystów. To wszystko wydarzyło się o tyle łatwo, że poprzez religijny zakaz obrazowania muzułmańska sztuka została pozbawiona najważniejszego i najgłębszego wymiaru. Przedstawiamy te krytyczne opinie w ich najbardziej ostrej formie, dobrze wiedząc, że niewielu europejskich uczonych zgodziłoby się ze wszystkimi z nich. Niemniej jednak przydatne dla nas będzie ich zestawienie w takiej właśnie formie, albowiem poprzez ukazanie własnych ograniczeń może nam ona pomóc podkreślić właśnie to, co najbardziej odpowiada naturze sztuki islamu.

Rozważmy najpierw ostatni z zarzutów, dotyczący religijnego zakazu tworzenia obrazów. Zakaz jest podwójny: z jednej strony Koran potępia bałwochwalstwo, które generalnie z punktu widzenia muzułmanów oznacza jakiegokolwiek

wizualne przedstawienia Boga w każdej postaci. Natura Boga jest poza wszelkim opisem, nawet słownym, z drugiej strony istnieją wypowiedzi Proroka, według których naśladowanie dzieła Stwórcy poprzez naśladowanie form żywych istot, a szczególnie postaci człowieka, oznacza lekceważenie czy wręcz bluźnierstwo. Nie zawsze i nie wszędzie ten zakaz był ściśle przestrzegany, dotyczy on bowiem bardziej zamiaru niż czynu: zwłaszcza w świecie perskim i indyjskim argumentowano, że dozwolony jest obraz, który nie rości sobie pretensji do naśladowania żywego stworzenia, ale czyni do niego tylko aluzję. Jest to jeden z powodów zastosowania nieiluzorycznego stylu w perskich miniaturach, braku cienia oraz perspektywy. Jednakże żaden z meczetów nie został nigdy ozdobiony obrazem człowieka.

Biorąc pod uwagę rzeczy wyłącznie powierzchownie, można by pokusić się o porównanie muzułmańskiego punktu widzenia do purytanizmu, który ignoruje symbolikę i dlatego odrzuca wszystkie święte sztuki jako kłamstwo. Symbolika opiera się na analogii między różnymi stopniami bytu: byt jest jeden (*al-wuğūdu wāhid*), wszystko zatem, co istnieje, musi w jakiś sposób odzwierciedlać swoje wieczne źródło. Islam nie ignoruje bynajmniej tego prawa, które Koran głosi tysiącami metafor: *Wa in min šay'in illā yusabbihū bihamdih* („I nie ma żadnej rzeczy, która by nie głosiła Jego chwały”; Koran, 17,44)<sup>2</sup>. To nie przez lekceważenie świętego charakteru stworzenia islam zakazuje tworzenia obrazów człowieka. Przeciwnie, to dlatego, że człowiek jest namiestnikiem (*halīfa*) Boga na ziemi, jak uczy Koran. Prorok wyjaśnia, że Bóg stworzył Adama „na swoje podobieństwo” (*‘ala sūratih*); „podobieństwo” w tym wypadku oznacza podobieństwo jakościowe, człowiek obdarzony jest zdolnościami, które odzwierciedlają „osobiste” cechy Boga, a mianowicie życie, wiedzę, wolę, moc, słuch, wzrok i mowę.

Porównanie muzułmańskiej i chrześcijańskiej postawy wobec kwestii obrazowania człowieka pomoże nam wyjaśnić sprawę nieco dokładniej. W odpowiedzi na bizantyjski ikonoklazm, powstały mniej lub bardziej pod wpływem islamu, II sobór nicejski uzasadnił użycie ikon w liturgii następującym argumentem: Bóg jest nieopisywalny, ale boski Logos przyjął ludzką naturę, scalił się w jej pierwotnej formie i przeniknął ją boskim pięknem. Ludzka postać Chrystusa przypomina nam o tym, że Słowo stało się ciałem. Nie ulega wątpliwości, że oba punkty widzenia dzieli wielka różnica, niemniej jednak odnoszą się one do pewnego wspólnego mianownika — teomorficznej istoty człowieka.

Warto także nadmienić, że jedna z najgłębszych wykładni chrześcijańskiej postawy wobec sztuki sakralnej została podana przez słynnego sufiego Ibn ‘Arabiego, który pisze w swoim *Al-Futūḥāt al-Makkiyya* [Objawienia mekkańskie — przyp. tłum.]: „Bizantyjczycy rozwinęli sztukę malarską do doskonałości, dla nich bowiem wyjątkowa osobliwość (*fardāniyya*) Sayyidnā ‘Isā [Naszego Pana

<sup>2</sup> Cytaty z Koranu w polskim przekładzie pochodzą z: *Koran* (1986). Przeł. z arab. J. Bielawski. Warszawa: PIW.

Jezusa — przyp. tłum.] wyrażona w jego obrazie, jest przede wszystkim punktem oparcia dla kontemplacji boskiej jedności”. Takie świadectwo dowodzi, że symboliczne znaczenie obrazu nie jest samo w sobie niezrozumiałe dla kontemplatywnych muzułmanów, choć w posłuszeństwie wobec prawa Koranu zawsze odrzucają święte obrazy, dając pierwszeństwo *tanzih* (niewspółmierności) nad *tašbih* (podobieństwem). W pewien sposób pierwszy z dwóch „aspektów” — boskiej niewspółmierności lub transcendencji — przewyższa teomorficzny aspekt człowieka. W rzeczywistości siedem uniwersalnych cech, które stanowią boską „formę” Adama, czyli życie, wiedza, wola, moc, słuch, wzrok i mowa, wymykają się wszelkim próbom reprezentacji wizualnej; obraz nie posiada życia, siły, wiedzy ani żadnej z tych cech, redukuje on człowieka do jego cielesności. Choć tylko w ograniczonym stopniu te siedem cech w człowieku poświadczą boską obecność, według hadisów *Qudsī* (Świętych hadisów): „jestem jego słuchem, którym słyszy, jego wzrokiem, którym widzi” i tak dalej. Jest w człowieku coś, czego żaden środek wyrazu nie może oddać; Koran mówi: „Zaofiarowaliśmy depozyt (*amāna*) niebiosom, ziemi i górcom, lecz one odmówiły noszenia go i przstraszyły się; poniósł go człowiek” (Koran, 33,72). To zaufanie [depozyt — przyp. tłum.] obecne jest u zwykłego człowieka tylko w postaci zarodka. Jest ono w zupełności rzeczywiste u człowieka doskonałego, apostołów (*rusul*), proroków (*anbiyā*) i świętych (*awliyā*), wypływa z ich wnętrza na zewnątrz, promieniując z całości ich cielesnego wyglądu. Z bojaźni przed obrazą owego brzemienia zaufania w człowieku sztuka islamu unika przedstawień apostołów, proroków i świętych.

Zamiast o „muzułmańskim ikonoklazmie” lepiej mówić o „muzułmańskim nieikonizmie”, brak ikon w islamie pełni bowiem nie tyle negatywną, co pozytywną funkcję. Razem z wykluczeniem wszelkich antropomorficznych obrazów, przynajmniej w kręgach religijnych, sztuka islamu wspiera człowieka w byciu wyłącznie sobą samym. Zamiast rzutowania własnej duszy poza jej obręb można spocząć w swoim ontologicznym centrum, gdzie jest się jednocześnie namiestnikiem (*halīfa*) i sługą (*‘abd*) Bożym. Sztuka islamu jako całość ma na celu stworzenie atmosfery, która wspiera człowieka w realizacji jego pierwotnej godności, dlatego unika wszystkiego, co mogłoby być „idolem”. Nawet w takim, dość względnym i tymczasowym stopniu, nic nie powinno stanąć między człowiekiem a niewidzialną obecnością Boga.

Muzułmańska sztuka tworzy zatem próżnię, w rzeczywistości eliminując wszelkie zawirowania i namiętne propozycje świata, a w ich miejsce stawiając porządek wyrażający równowagę, opanowanie i pokój. Dzięki temu łatwo można zrozumieć centralną pozycję architektury w islamie. Chociaż Prorok powiedział, że Bóg obdarował społeczność, powierzając jej całą powierzchnię ziemi jako miejsce modlitwy, to jednak właśnie architektura w regionach zamieszkałych musi przywrócić warunki czystości i spokoju, gdzie indziej zapewniane przez naturę. Piękno dziewiczej przyrody, niosącej piętno ręki Stwórcy, jest realizo-

wane przez architekturę na innym poziomie, bliższym ludzkiemu rozumieniu, a zatem w pewien sposób bardziej ograniczonym, ale nie mniej wolnym od rządów indywidualnych pasji.

W meczecie wierzący nigdy nie jest tylko gościem. Jest on w domu, choć nie w zwykłym znaczeniu tego słowa: kiedy oczyszcza się poprzez rytuał ablucji, uwalniając się w ten sposób od przypadkowych zmian, a następnie recytuje słowa Koranu, symbolicznie powraca do „miejsca” Adamowego, które jest w centrum świata. Zgodnie z tym, wszyscy muzułmańscy architekci starali się stworzyć przestrzeń spoczywającą całkowicie w sobie, a jednocześnie okazującą wszędzie, w każdym z jej „miejsc” pełnię walorów przestrzennych. Osiągnęli ten cel za pomocą najróżniejszych środków, takich jak pozioma sala filarów w starożytnym meczecie w Medynie czy koncentryczne kopuły w Turcji. W żadnym z tych pomieszczeń nie czujemy się prowadzeni w żadnym konkretnym kierunku, do przodu albo do góry, ani tym bardziej nie jesteśmy krępowani ich ograniczeniami przestrzennymi. Słusznie zauważono, że architektura meczetu usuwa wszelkie napięcia między niebem a ziemią.

Bazylika chrześcijańska jest zasadniczo drogą prowadzącą od świata zewnętrznego do głównego ołtarza. Kopuła wznosi się do nieba albo zstępuje na ołtarz. Cała architektura kościoła przypomina wierzącym, że boska obecność wypływa z eucharystii na ołtarzu jako światło jaśniejące w ciemności. Meczety nie mają centrum liturgicznego, jego *mihrab* [nisza modlitewna — przyp. tłum.] jedynie wskazuje kierunek Mekki, a cały porządek przestrzeni ma sugerować Obecność obejmującą wierzącego ze wszystkich stron.

Niezwykle pouczające jest ujrzenie, w jaki sposób wielki turecki architekt Sinan, zapożyczając konstrukcyjny plan Hagia Sophia, rozwinął go podług muzułmańskich zasad, docierając do idealnego porządku meczetu Selimiye w Adrianopolu; ogromna kopuła Hagia Sophia jest wspierana przez dwie półkopuły i rozszerzona o kilka małych absyd. Cała wewnętrzna przestrzeń jest wydłużeniem osi liturgicznej, a jej poszczególne części stapiają się ze sobą w nieokreślonym ogromie. Sinan zbudował główną kopułę nad Adrianopolem na planie ośmiokąta niesionego po bokach przez proste ściany oraz sklepione absydy na czterech przeciwległych bokach, tworząc coś w rodzaju oszlifowanego klejnotu, którego kontury nie są ani chwiejne, ani ciasne.

Kiedy muzułmańscy architekci przejęli i rozbudowali kilka bazylik chrześcijańskich, często zmieniano plan wnętrza w taki sposób, że to, co stanowiło ich długość, stawało się szerokością — również oprócz takich przekształceń — arkady w meczecie są prowadzone przez główną przestrzeń sali, nie „postępują” one w określonym kierunku jak arkady ramujące nawę katedry, raczej powstrzymują ruch przestrzeni bez przerywania jej, równocześnie zachęcając w ten sposób do spoczynku.

Muzułmańscy architekci poświęcali wiele uwagi arkadom. Nic dziwnego, że arabska nazwa arkady — *rauq* lub *riwāq* — jest synonimem piękna, wdzięku

i czystości. Europejska sztuka zna głównie dwie formy łuku: rzymski, który jest prosty, racjonalny i statyczny, oraz tak zwany gotycki, z charakterystycznym dla niego ruchem wschodzącym, który pośrednio pochodzi ze sztuki muzułmańskiej. Sztuka islamu opracowała wiele różnych form łukowych, z których dwie są najbardziej typowe: perski łuk w kształcie kilu statku oraz łuk Maurów w kształcie podkowy, z mniej lub bardziej zarysowanym wierzchołkiem. Oba łuki łączą dwie wyżej wymienione cechy, mianowicie statyczny spokój i lekkość. Perski łuk jest obfity i powabny, jednocześnie unosi się bez wysiłku, jak spokojny płomień lampy naftowej osłoniętej przed wiatrem. Co do łuku mauretańskiego, jego skrajna szerokość jest równoważona prostokątną ramą: to synteza stabilności i dynamizmu, jest w nim oddech bez ruchu, to obraz przestrzeni rozszerzającej się wewnątrz siebie przez nadmiar szczęśliwości; słowami Koranu: *a lam našrah laka sadrak* („Czyż nie otwarliśmy twojej piersi?”; Koran, 94,1).

Prosta arkada, zbudowana podług właściwej miary, ma zdolność przekształcenia przestrzeni z rzeczywistości czysto ilościowej w jakościową. Przestrzeń jakościowa to już nie tylko powierzchnia: doświadczamy jej jako stanu bycia (*wağd*). W taki sposób tradycyjna architektura sprzyja kontemplacji.

Różnica między architekturą meczetu a prywatnego muzułmańskiego domu polega na odmiennym planie, ale nie stylu. Każdy dom jest muzułmańskim miejscem modlitwy — w obu miejscach odprawia się te same rytuały. Ogólnie rzecz biorąc, życie w islamie nie jest podzielone na sfery *sacrum* i *profanum*, tak samo, jak wspólnota nie jest podzielona na duchownych i na osoby świeckie: każdy muzułmanin o zdrowym umyśle i moralności może działać jako *imam*. Owa jedność życia przejawia się w jednorodności jego środowiska: we wnętrzu meczetu czy prywatnego domu zawsze panuje równowaga, spokój i czystość. Ozdoba nigdy nie może zaprzeczyć idei ubóstwa. Rytm i regularność ornamentu w architekturze islamu pomaga stworzyć pustkę przez rozproszenie surowej bryły ścian i filarów, a tym samym zwiększa wpływ wielkich białych powierzchni, tak charakterystycznych dla muzułmańskich wnętrz. Podłoga tradycyjnego muzułmańskiego domostwa, tak samo jak meczetu, nigdy nie jest deptana butami, a pokoje nie są wypełnione meblami.

Wiele z tej jedności życia zostaje utracone, gdy ubrania noszone na co dzień nie są dostosowane do określonych rytów. Strój rzeczywiście jest częścią środowiska, które stworzyła dla islamu sztuka, a sztuka ubierania się jest ważną sztuką tej tradycji. Koran wyraźnie nakazuje: „O synowie Adama! Biercie wasze ozdoby na każde miejsce modlitwy!” (Koran, 7,31). Tradycyjny męski strój posiada wiele odmian, jednak zawsze wyraża on rolę, jaką islam przypisuje mężczyźnie — namiestnikowi i słudze Bożemu. W związku z tym, że jest jednocześnie dostoyny i opanowany, możemy również powiedzieć: okazały i biedny. Zastłaniając cielesną naturę człowieka, podkreśla rysy twarzy, uszlachetnia gesty oraz ułatwia przyjmowanie pozycji rytualnej modlitwy. Nowoczesny europejski kostium wręcz



przeciwnie, twierdząc, że uwalnia człowieka z niewoli (*'ubūdiyya*), w rzeczywistości zaprzecza jego pierwotnej godności.

Widzieliśmy, że wykluczenie obrazów ze sztuki muzułmańskiej — surowsze u sunnitów niż w krajach szyickich — ma pozytywne skutki nawet na płaszczyźnie artystycznej, przywraca człowiekowi godność, którą gdzie indziej usurpuje sobie obraz. Zarzucany sztuce islamu bezruch jest w pewnym sensie związany właśnie z brakiem obrazu, ponieważ człowiek się zmienia poprzez obrazy samego siebie. Kształtując ideał według własnej duszy, człowiek wpływa zarazem na samego siebie. Robi to, będąc w końcu zmuszonym zmienić wyobrażenie o sobie samym, co rodzi kolejną reakcję, i tak dalej bez końca, jak można to zaobserwować w europejskiej sztuce od czasu tak zwanego renesansu, owego momentu, kiedy zapomniano o czysto symbolicznej funkcji obrazu. Tradycyjne zasady zazwyczaj mają za zadanie ochronę sztuki sakralnej przed zmianą tego rodzaju. Jednak tworzenie antropomorficznych obrazów to bardzo delikatna sprawa. Człowiek ma zazwyczaj, wbrew wymaganiom kanonicznym, skłonności do rzutowania swoich ograniczeń wewnętrznych na kształtowany obraz, co skutkuje tym, że prędzej czy później buntuje się nie tylko wobec obrazu, ale także wobec jego znaczenia: wybuchy epidemii bluźnierstwa, które naznaczyły niektóre epoki europejskiej historii, nie byłyby możliwe bez rozkładu antropomorficznej sztuki religijnej. Islam ucina cały problem u jego korzeni. W tym zakresie, jak również w innych, to ostatnia z religii, która zważa na słabości rzeczywistego człowieka, co objawia się powrotem do jej pierwotnej postaci. Tak często krytykowany „bezuruch” sztuki muzułmańskiej, to po prostu brak wszelkich subiektywnych motywów. Sztuka muzułmańska jest obojętna na problemy psychologiczne, zachowuje tylko te elementy, które są cenne dla wszystkich okresów.

Taki właśnie jest powód niezwykłego rozwoju geometrycznego ornamentu w sztuce islamu. Podejmowano próby wyjaśnienia tego fenomenu przez fakt zakazu przedstawień ludzi, który miał stworzyć pustkę wypełnioną przez to innym rodzajem sztuki. Takie tłumaczenie nie jest satysfakcjonujące, arabeska to nie substytut obrazów, to raczej ich przeciwieństwo, a nawet zaprzeczenie sztuki figuratywnej. Przez przekształcenie powierzchni w tkanę kolorów lub światła i cienia ornament utrudnia umysłowi przyłgnięcie do konkretnej formy mówiącej „ja”, jak czyni to obraz. Centrum znajduje się w stylu arabskim wszędzie i nigdzie, po każdej „afirmacji” następuje „negacja” i odwrotnie.

Istnieją dwie typowe formy arabeski, jedna z nich to geometryczny przeplot, składający się z wielu geometrycznych gwiazd, których promienie łączą się w skomplikowane i niekończące się wzory. To najbardziej znamieny symbol kontemplacyjnego stanu umysłu, który pojmuje „jedność w wielości i wielość w jedności” (*al-wahdatu fil-katratu wa-l-katratu fil-wahda*).

Druga forma, która potocznie jest nazywana arabeską, składa się z motywów roślinnych, stylizowanych do tego stopnia, że zanika jakiegokolwiek podobieństwo z naturą, a pozostaje jedynie zgodność z prawami rytmu. To obraz rytmu, gdzie

każda linia faluje w dopełniających się fazach, a każda struktura posiada swój odwrotny odpowiednik. Arabeska jest jednocześnie logiczna i rytmiczna, matematyczna i melodyjna, a więc odpowiada ona temu, co najbardziej istotne dla ducha islamu: równowadze miłości i opanowaniu intelektualnemu.

W takiej sztuce indywidualność artysty całkowicie zanika, nie osłabiając tym samym radości z tworzenia, proces staje się mniej namiętny, a bardziej kontemplatywny. Stłumienie wszelkiej twórczej radości jest domeną nowoczesnego przemysłu. Sztuka tradycyjna, nawet na poziomie zwykłego rzemiosła, poprzez swe piękno poświadcza o głębokim szczęściu, które z niej wynika.

Uniwersalny jest charakter geometrycznych ornamentów — podstawowe elementy są zasadniczo tożsame, beduiński dywan czy wytworne miejskie dekoracje zawsze doskonale odpowiadają uniwersalnemu charakterowi islamu, jednocząc koczowników z pustyni i miejskich uczonych tak samo, jak nasz późny wiek z czasami Abrahama.

To, co zostało do tej pory powiedziane, dotyczy krytyki sztuki islamskiej, wspomnianej na wstępie. Pozostaje nam zarysowanie znaczenia pojęcia sztuki w myśli islamskiej. Z tego punktu widzenia, sztuka nigdy nie może zostać oddzielona ani od rzemiosła (*san'a*) jako materialnej podstawy, ani od zasad stosowanej nauki (*ilm*). Sztuka (*fann*) w specyficznym sensie uczestniczy zarówno w rzemiośle, jak i nauce. Ta ostatnia nigdy nie jest tylko racjonalną konstrukcją, lecz musi być także wyrazem mądrości (*hikma*), który łączy rzeczy z uniwersalnymi prawami.

Prorok powiedział: „Bóg przykazał *ihsān* [dobroć — przyp. tłum.] na wszystko”, możemy to tłumaczyć również jako „piękno” (*inna-Llāha kataba-l-ihsāna 'alā kulli shay'*). Doskonałość i piękno rzeczy polega na chwaleniu Boga. Innymi słowy, rzecz jest doskonała i piękna, o ile odzwierciedla boskie przymioty. Nie sposób ujrzeć w czymkolwiek doskonałości, nie wiedząc, w jaki sposób dana rzecz może być odbiciem Boga.

Biorąc za przykład architekturę, widzimy, że jej podstawą jest rzemiosło murarza, udział nauki natomiast zapewnia geometria. W tradycyjnej architekturze geometria nie jest ograniczona do swoich aspektów ilościowych, jak w przypadku nowoczesnego budownictwa, ma ona również swój walor jakościowy, który przejawia się w prawie proporcji, dzięki któremu budynek uzyskuje swoją niepowtarzalną jedność. Prawa rządzące proporcjami są zwykle oparte na podziale okręgu poprzez wpisanie doń figur geometrycznych. Wszystkie proporcje budynku zatem ostatecznie pochodzą od koła, które jest oczywistym symbolem jedności bytu, zawierając w sobie wszelkie możliwości istnienia. Jak wiele kopuł wpisanych w pięciokąt i sklepień wachlarzowych przypomina nam o tym symbolizmie!

Obserwując wewnętrzną hierarchię sztuki opartą na rzemiośle, nauce i kontemplatywnej mądrości, łatwo zrozumieć, że tradycyjna sztuka może zostać zniszczona na wskrosz: sztuka chrześcijańska uległa rozkładowi przez utratę

swoich duchowych zasad; sztuka islamu stopniowo zanika ze względu na upadek tradycyjnego rzemiosła.

Mówiliśmy głównie o architekturze w odniesieniu do jej centralnej roli w świecie muzułmańskim. Ibn Chaldun (Ibn Ḥaldūn) rzeczywiście wyprowadza z niej większość pomniejszych sztuk, takich jak stolarka, rzeźba w drewnie, sztukateria, mozaika, ceramika, malarstwo dekoracyjne czy tkanie dywanów, tak charakterystyczne dla świata islamu. Nawet kaligrafia może być związana z architekturą w postaci dekoracyjnych napisów. Sama w sobie kaligrafia arabska nie jest jednak pomniejszą sztuką, używa się jej bowiem do zapisu Koranu, zajmuje więc wśród wszystkich sztuk muzułmańskich najwyższą pozycję.

Omawianie wszystkich rodzajów sztuki zaprowadziłoby nas zbyt daleko, rozważmy zatem tylko dwa skrajne bieguny sztuki wizualnej: architekturę i kaligrafię. Pierwsza z nich jest dziedziną najbardziej uzależnioną od okoliczności materialnych, podczas gdy druga jest pod tym względem najmniej skrępowana. Co jednak nie oznacza, że jest mniej zależna od surowych zasad w odniesieniu do szczególnych form liter, proporcji, ciągłości rytmu oraz wyboru stylu. Jednocześnie ilość możliwych kombinacji liter jest prawie nieograniczona, a style zmieniają się od prostoliniowego *kūfī*, do bardziej płynnego *nashī*. Arabskiej kaligrafii jej królewskiego charakteru nadaje synteza najściślejszej regularności z największą swobodą. W żadnej innej sztuce wizualnej duch islamu nie oddycha z taką lekkością.

Częste występowanie koranicznych napisów na ścianach meczetów i innych budynków przypomina nam o tym, że całe życie islamu przesycone jest cytatami z Koranu, będąc jednocześnie duchowo wspierane przez jego recytacje, modlitwy, litanie i inwokacje. Jeśli można nazwać emanujący z Koranu wpływ duchową wibracją — nie znajdujemy lepszego określenia, albowiem ów wpływ jest równocześnie duchowej, jak i dźwiękowej natury — możemy również stwierdzić, że wszystkie sztuki islamu muszą z konieczności nosić piętno tej wibracji. Muzułmańska sztuka wizualna staje się w ten sposób odbiciem widzialnego słowa Koranu, inna sytuacja nie jest możliwa. Tkwi w tym jednak pewna sprzeczność, jeśli bowiem szukać by koranicznych źródeł sztuki, nie są one możliwe do odnalezienia w treści ani formie Koranu. Z jednej strony, z wyjątkiem niektórych perskich miniatur, sztuka muzułmańska nie odzwierciedla historii i przypowieści zawartych w Koranie tak, jak na przykład sztuka chrześcijańska przedstawia epizody obu Testamentów. Nie znajdujemy także w Koranie kosmologii, która mogłaby być przetłumaczona na język architektury tak, jak kosmologia wedyjska znajduje swój wyraz w architekturze hinduskiej. Z drugiej strony, na próżno szukać by w Koranie czegoś na kształt zasady kompozycji, którą można by transponować do innych sztuk. Koran zdumiewa swoją nieciągłością, nie wykazuje żadnego logicznego porządku czy wewnętrznej architektury, a nawet jego rytm, jakkolwiek wyraźny, nie jest podporządkowany żadnej stałej regule, podczas gdy sztuka muzułmańska wypełniona jest porządkiem, czystością, hierarchią i kry-

staliczną formą. W rzeczywistości istotnego ogniwa pomiędzy słowem Koranu a sztuką nie należy poszukiwać na poziomie formalnego wyrazu. Koran nie jest dziełem sztuki, mimo niesamowitego piękna wielu jego fragmentów. Jest czymś zupełnie innym. Sztuka nie czerpie z dosłownego znaczenia lub jego formy, ale z *ḥaqīqa* — jego nieformalnej istoty.

Na samym początku islam nie potrzebował sztuki, podobnie jak każda religia nie dbał o sztukę, kiedy po raz pierwszy wkroczył w świat. Zapotrzebowanie na ochronną otoczkę złożoną z form wizualnych i dźwiękowych przychodzi później, podobnie jak potrzeba obszernych komentarzy do objawionej księgi, choć prawdziwy wyraz religii zawarty jest w jej pierwotnej manifestacji.

Sztuka islamu zasadniczo pochodzi z *tauḥīdu*, uznania i kontemplacji boskiej jedności. Istota *at-tauḥīdu* znajduje się poza słowami, a w Koranie ukazuje się w nagłych przeblaskach. Dotykając planu twórczej wyobraźni, przeblask zastyga w krystaliczne formy stanowiące istotę muzułmańskiej sztuki.

*Tłumaczenie z języka angielskiego*  
*Jakub DANIS\**

---

\* Student filozofii w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. E-mail: jakub.danis@gmail.com.