

Bělka, Luboš

Tibetská náboženská zobrazení a jejich religionistická reflexe: Text - obraz – rituál

In: Bělka, Luboš. *Buddha a jeho zobrazování*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, pp. 7-20

ISBN 978-80-210-6545-1; ISBN 978-80-210-6548-2 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/128590>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

1. Tibetská náboženská zobrazení a jejich religionistická reflexe: Text – obraz – rituál

Tento text se zamýšlí jak nad tím, co vlastně tibetské náboženské artefakty znamenají, co představují, jakou roli v tibetském buddhismu hrají, tak také nad tím, jak obtížně se všechny tyto záležitosti akademicky studují. Pojednává o tom, jak nesamozřejmý a nejednoduchý je přístup religionistický, tj. přístup vědecký.

Na začátek však bude vhodné zmínit rozmanité přístupy k tomu, co někdy nazývá „tibetské náboženské umění“, nebo dokonce „lamaistické umění“ a poté se zaměřit na specifika akademického, v našem případě religionistického přístupu. Pro lepší názornost a čtenářskou přitažlivost je celý tento záměr předveden na zcela konkrétním případě jednoho významného buddhistického zobrazení, svým způsobem archetypálního portrétu Buddha Šákjamuniho, totiž Udajanova zobrazení, neboli Santalového Buddha, konkrétně Pekingského Santalového Buddha, v sibiřském buddhistickém Burjatsku známého jako Zandan Žú.

Nejprve tedy pár poznámek o možných přístupech k buddhistickým zobrazením: K tibetské *thangce* (malovanému či tištěnému obrazu na plátně či kůži, tedy svinovacímu obrazu božstev a postav panteonu), soše, *ccha-ccha* (pálené či nepálené hliněné předměty zachycující božstva, postavy panteonu, ale také například sakrální stavby jako je třeba *stúpa*), vlastně ke každému předmětu ikonografického studia, čili artefaktu s náboženským významem, lze přistupovat bezpočtem způsobů a pro ilustraci je možné zmínit několik:

Přístup „vyhledat a zničit“ se dá vyjádřit heslem „vyhledat a zničit tu feudální veteš, která složila k ohlupování lidu opiem lamaismu“. Tak to je například přístup ruských, burjatských a mongolských bolševiků (sami se v sovětském Rusku nazývali *militantní ateisté*, neboli *Vojinstvujuščije bezbožniki*) ve třicátých letech minulého století; stejně se chovali čínští a tibetští příslušníci Rudých gardistů během tzv. Kulturní revoluce v letech 1966–1976. Hlavním smyslem jejich činnosti bylo, že poté, co přišli do klášterů, chrámů atp., vykonali zde dílo zkázy. A platilo, že co se nezničí rovnou, se může buď oficiálně, či pod rukou načerno prodat do zahraničí. Další variantou, jak naložit s tímto zbytkem, je předat ho do příslušných muzeí vědeckého ateizmu, kde bude sloužit k odbornému studiu s cílem prokázat škodlivost, zpátečnictví a vůbec historickou překonanost všech forem náboženství, buddhismus nevyjímaje. Dlužno podotknout, že obě poslední zmíněné varianty představují daleko lepší řešení než první zmíněná („materiál“ se díky výprodeji do ciziny či deponování v muzeích alespoň částečně neztratí a je k dispozici následujícím generacím).

Určitým způsobem podobným, nikoliv však tak zhoubným, je přístup „vyhledat a prodat“, tedy přístup obchodníka, vyjádřitelný ve zkratce jako „vyhledat, propašovat na Západ a prodat“. Často se jednalo, a vlastně dodnes jedná, o sprosté krádeže, nikoliv nepodobné přístupu prvnímu „vyhledej a znič“; nicméně věc má i odvrácenou tvář a záležitost má ambivalentní povahu – západní export asijských náboženských artefaktů (řekněme *ikonografického materiálu*) občas představoval záchranu *sui generis*. Například to, co se z kambodžského Angkor Vatu v sedmdesátých letech minulého století „zachránilo“ legálním či nelegálním odvozem na Západ, už Pol Pot a jeho Rudí Khmerové nemohli zničit.

Dalším možným přístupem je „v posvátné úctě padnout na kolena“, který by se opět ve zkratce dal vyjádřit jako: „padnout na kolena a penězi a jinými obětinami si uctít *burchana*“ (burjatský termín pro Buddhu či božstvo buddhistického panteonu). Tak to je typický postoj prostých vesničanů, laiků, přicházejících do klášterů, chrámů atp., aby zde vykonali náboženské úkony. Taktéž je vhodné finančně a materiálně podporovat tvůrce náboženských zobrazení, občas nějaké koupit a umístit ho buď v chrámu, nebo na domácím oltáři. Díky tomuto přístupu se nejenom uchovalo mnoho kulturních a náboženských památek v Tibetu, Mongolsku a Burjatsku, ale taktéž se po oněch hrůzných dobách přístupu prvního („vyhledat a zničit“) zahájila obnova náboženského života včetně vytváření obrazů a soch. Prostí věřící často navzdory hrozbám uvěznění, vyhnanství či ještě horších trestů buddhistické artefakty schovávali a poté, co ateistický režim padl, je zase navraceli do chrámů, klášterů, na poutní místa atp.

Dalším způsobem, jak se lze postavit k buddhistickým náboženským artefaktům je primární vědecký přístup, nazvaný řekněme „zařadit do depozitáře“, vyjádřitelný opět ve zkratce: „popsat, katalogizovat, zařadit do depozitáře muzea a jednou za čas udělat například tematickou expozici tibetského buddhistického výtvarného umění, vydat k tomu i patriční katalog“. Jedná se tedy o přístup umělecko-historický, muzeologický, začasto vědecký a předcházející přístup poslední, totiž: přístup „zařadit do kontextu religionistického“, neboli popsat, zařadit do kontextu náboženského, historického, komparovat atp., zkrátka využití metody religionistické, nikoliv vyznavačské, bojovně ateistické, obchodnické či čistě kunsthistorické.

Religionistická reflexe náboženských artefaktů vychází z několika prvků, se kterými může – a má-li příslušný badatel ambici skutečně vědeckou, pak i musí „pracovat“:

1. *Texty* – primární náboženské, tj., sádhany, legendy, mýty, ikonografické manuály, ale také třeba i cestopisy atp. Texty je tudíž možné (a vhodné) dělit na primární („prameny“) a sekundární. Mezi podstatné pramenné texty patří rozmanité panteony, které zpravidla kombinují text a ilustraci.
2. *Obrazy* – zobrazení, která buď nějakým způsobem vycházející z textů, ať již zapsaných či nepsaných, či z literatury bezprostředně nevycházející (např. výplody lidové představivosti atp. I tato zobrazení konec konců vycházejí z textů, ale ty se dají dohledat zpravidla velmi obtížně; důležité však je si uvědomit, že obojí představuje stejně relevantní materiál).

3. *Rituály* – praktické úkony vykonávané zpravidla v sakrálním prostředí zpravidla náboženskými profesionály, někdy také laiky a mimo sakrální prostory. Rituály probíhají na základě předem stanoveného a tradičního pořádku – „liturgie“ – a mají úzkou vazbu na náboženské kalendářní svátky, slavnostní obřady atp. Jedním z nejdůležitějších rituálů prováděných v souvislosti se zobrazeními (thangky, sochy atp.) je konsekrační obřad rabnä (tib., /rab gnas/), během kterého se obraz či socha „oživuje“ a stává se tím, co předtím jen představuje.²

Jak již bylo řečeno rozmanitá zobrazení a texty z oblasti tibetského buddhismu bývají předmětem akademického zájmu historiků umění, uměnovědců, tibetologů a religionistů. Díky tomu existuje velké množství konkrétních studií zabývajících se vztahem mezi textem a obrazem; rozmanité studie nahlíží tento vztah z různých úhlů zmíněných disciplín. Pokusíme-li se však najít nějakou obecnější typizaci reflektující specifickou roli jednotlivých textů i obrazů uvnitř dané náboženské tradice i jejich vzájemný vztah, zjistíme, že takové studie nejsou dosud publikovány. Dosud nebylo vytvořeno takové obecnější porozumění, které chápe text, obraz i rituál jako jisté body pomyslného trojúhelníku, systému, ve kterém se odráží minulá i současná, zaniklá i živá náboženská tradice tibetského buddhismu.

Výtvarné předměty náboženské povahy, někdy nazývané „náboženské umění“ lze jen stěží posuzovat odděleně od jejich významů a to jak pro věřící laiky, tak i náboženské specialisty, profesionály. Tato teze ve zvýšené míře platí pro umění tibetského buddhismu, někdy nesprávně a dnes již zastarale nazývaného *lamaismus*,³ kde uctívání náboženských zobrazení a textů bývá často jen rozšířením jejich primárnější funkce coby pomůcky pro určitou specifickou nauku. Výtvarná zobrazení božstev slouží jako meditační pomůcky usnadňující zapamatování detailů obrazu daného božstva atp. Tato zobrazení pak často nacházejí využití přímo během náboženských obřadů. K porozumění této zásadní funkci zobrazení v rámci tibetského buddhismu lze užít bohaté leč obtížné primární textové materiály dotýkající se dané nauky. Ale i tyto textové materiály však těž zůstávají v očích tibetských buddhistů pouhou pomůckou. Nauka nachází své uplatnění v „konání“, tedy zejména meditaci či meditacemi prostoupeném rituálu. To je vlastním jádrem náboženského úsilí vyznavačů tibetského buddhismu. Zobrazení i text jsou tedy prostředky napomáhajícími aktualizaci dané nauky z různých stran. Zároveň

2 Viz např. Bentor Yael, *Consecration of Images and Stupas in Indo-Tibetan Tantric Buddhism*, Leiden – New York – Köln: E. J. Brill 1996.

3 Na vznik tohoto pojmu a termínu upozorňuje například tibetský autor Loden Šerap Dagjab: „Některí autoři knih o Tibetu, bez toho, že by do hloubky studovali náboženské zvyklosti Tibetanů, pozorovali obřady a slavnosti – jež jsou v očích cizinců tak zvláštní a barvité – a pak na základě povrchního dojmu prohlásili, že buddhismus praktikovaný Tibetany je něčím zcela jiným než buddhismus v Indii a dokonce k tomuto účelu vytvořili zvláštní pojmenování: lamaismus.“ Dagyab Loden Sherap, *Tibetan Religious Art*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1977, Vol. I., s. 35. Kritické zhodnocení termínu „lamaismus“, viz Lopez Donald S. Jr., *Prisoners of Shangri-La: Tibetan Buddhism and the West*, Chicago, London: University of Chicago Press 1998.

se však v nich odráží ona potence dovést danou nauku k završení a to je i jedním z důvodů uctívání textů a zobrazení.

Jedním z nejdůležitějších „literárních žánrů“ vztahujících se k buddhistickým zobrazením jsou *sádhany* (skrt., tib. *grub thabs*, doslova „způsob provedení“, odvozeno ze sanskrtského *sádh* – dosáhnout cíle). Sádhana je rituální text zachycující jak „vizuální“ podobu rozmanitých božstev a postav buddhistického panteonu, tak i meditační návod související s těmito božstvy:

„Tantrická sádhana je text určený pro meditační techniku vizualizace, jehož uskutečněním se buddhisté pokoušejí ztotožnit buď s Buddhou Šákjamunim nebo s jinými buddhy, bódhisattvy či ostatními probuzenými božstvy tantrického buddhistického panteonu.“⁴

Sádhana jako text představuje tedy pouze základní prvek náboženské praxe vyvolávání si představ božstev, vizualizace v tibetském buddhismu.⁵ Pro praktické využití sádhany, její uskutečnění, je nutné „zasvěcení“ a adept musí obdržet souhlas od svého mistra-učitele, k tomu, aby mohl text číst a provádět ho, „pracovat“ s ním, tedy aby mohl podle rituálních textů a návodů meditovat a vizualizovat si božstvo. Teprve po absolvování tohoto rituálu přechodu (skrt. *abhišéka*, tib. *wang /dbang/*), po „obdržení zmocnění“ dostává adept také slabičnou mantru spojenou s jeho osobním božstvem, jidamem.

Lze říci, že sádhana se provádí, nikoliv jenom čte: pouhá četba sádhany je výsadou akademických buddhologů, buddhisté k těmto textům přistupují jinak. Takový postoj, řekněme vyznavačský, ne-akademický, vyjadřuje například následující myšlenka Roberta Beera:

„Početný panteon buddhistických božstev a jejich symbolických atributů je čistě vizuálním vyjádřením hínajány, mahájány a vadžrajány. Skutečně jim lze porozumět pouze skrze pochopení těchto učení, což vyžaduje dlouhodobé praktikování, učení a zdokonalování. Domněnka, že je lze pochopit z historických, psychologických nebo srovnávacích výkladů, je zcela nepřipustná. Buddhismus je živoucí učení, jehož kořeny sahají dva a půl tisíce let do historie, a jemuž tisíce proslulých učenců, filozofů a věřících zasvětily celé životy a existenci.“⁶

S tímto názorem lze polemizovat: akademické studium rozmanitých náboženství (religionistika) nepředpokládá „vnitřní zapojenost“ badatele do předmětu zkoumání, ji-

4 Gyatso Janet, „An Avalokitesvara Sadhana“, in: Lopez Donald S., Jr., ed., *Religions of Tibet in Practice*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1997, s. 266.

5 Jako zajímavý příklad použití sádhany, včetně jejího překladu a komentáře viz Berounský Daniel, „Tibetská sádhana tantrického božstva Vadžrabhairavy“, *Studia Orientalia Slovaca* 2006, 5/1, s. 115–138; viz též Beyer Stephan, *The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet*, Berkeley: University of California Press 1978.

6 Beer Robert, *Symboly tibetského buddhismu*, Praha: BB/art s.r.o. 2005, s. 19.

nými slovy pro vědecké uchopení a vědecké porozumění buddhismu není nutné být buddhistou, stejně jako například k akademickému uchopení satanismu není nutné (a snad ani záhodné) být aktivním vyznavačem tohoto svébytného nového náboženského hnutí.

Vlastní uskutečnění sádhany sestává ze tří částí, fází. „Realizace“ sádhany, její provedení, uskutečnění je rituální akt a představuje tak třetí bod již zmíněného pomyslného trojúhelníku *text – obraz – rituál*. První fáze uskutečnění sádhany je fáze přípravná, druhá pak prováděcí a poslední je závěrečná. Základem první fáze je přijetí útočiště (tib. *kjabdo /skj-abs 'gro/*), což představuje rituální akt utíkání se ke třem klenotům buddhismu: k Buddhovi, společenství mnichů, mnišek, laiků a laiček (skrt. *sangha*, tib. *gendün /dge 'dun/*) a učení (skrt. *dharma*, tib. *čhö /čhos/*). Výsledkem první fáze je vyvinutí *mysli k probuzení* nebo *probuzené mysli* (skrt. *bódhicitta*, tib. *čhangčhubkji sem /bjang čhub kji sems/*), tedy rozhodnutí dosáhnout probuzení, cíle náboženského usilování buddhistů. Druhá fáze sestává ze dvou kroků, totiž vytváření a ničení, či budování na bourání. Poslední, třetí fáze je tvořená z rozmanitých formulací požehnání, proseb, přání, průpovědí atp.

Nyní, po alespoň částečném objasnění některých základních termínů a pojmů, se lze podívat na příklad práce religionisty, podívat se na to, jak taková religionistická reflexe artefaktů či ikonografického materiálu tibetského buddhismu vlastně vypadá. Tento přístup lze například vyjádřit následující čtyřmi kroky:

- 1.1. *Popis* obrázku, tj. primární deskripce omezující se pouze na to, co je vidět, bez interpretace a kontextu.
- 1.2. *Komparace*, tj. využití dalších obrázků, zařazení do kontextu tibetských buddhistických panteonů, sledování a studium proměn zobrazení v čase a prostoru.
- 1.3. *Přiřazení k textu* či textům; *literární kontext*, zde zpravidla přicházejí první zpochybnění a problematizace, zapříčiněná rozmanitými texty. Konkrétně se může jednat o dva typy textů (a tudíž i dva typy problematizace interpretace zobrazení).
 - 1.3.1. Reinterpretace obrázku vzhledem k mytologickému kontextu (tj. další zpochybnění a problematizace vzhledem k rozmanitým textům).
 - 1.3.2. Reinterpretace obrázku vzhledem k historickému kontextu (tj. další zpochybnění a problematizace vzhledem k historickým záznamům).
- 1.4. *Spojení popisu, komparace, interpretací a vytvoření vlastní religionistické reflexe* zkoumaného zobrazení, závěr práce.

Uvedené fáze, či kroky jsou spíše idealizovaným typem než skutečností, tj. ne vždy probíhají tak jasně a odděleně a ne vždy v pořadí jak jsou uvedené. Jedná se tedy spíše o ideál než o skutečnost, či na praxi zaměřený algoritmus. Navíc vycházejí z jedné konkrétní badatelské situace, kdy k dispozici je pouze „výtvarný materiál, dvourozměrné artefakty“, tj. sbírka tibetských, mongolských a burjatských a thanegk a miniatur z Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze. Chybí bohužel další kontext, tj. okolnosti získání či bližší určení thanegk. Pokud má badatel bezprostředně k dispozici vedle zobrazení i příslušné texty, jako tomu bylo například u zpracování jed-



Obr. 1 – Thangka Pekingského Santalového Buddha, Tibet – Mongolsko, asi 19. století, minerální barvy na plátně, velikost: šířka 18,2 cm, výška 25,6 cm.

Publikováno s laskavým souhlasem Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze, č. A 16 334, poprvé publikováno v Bělka Luboš, „Tibetská náboženská zobrazení a jejich religionistická reflexe: Text – obraz – rituál“, in: Babyrádová Hana – Havlíček Jiří, eds., *Spiritualita*, Brno: Vydavatelství Masarykovy univerzity 2006, s. 41.

noho konkrétního buddhistického panteonu u Martina Willsona a Martina Brauena,⁷ je situace daleko výhodnější a příznivější.

Následná konkretizace, či lépe řečeno *exemplifikace* uvedeného pracovního postupu religionisty zabývajícího se tibetskými buddhistickými zobrazeními (náboženskými artefakty, ikonografickým materiálem) vychází ze zobrazení Buddha, nazývaného *Udajanovo zobrazení*, což představuje původní, zda legendární či skutečné se dnes už asi nedá zjistit, zobrazení, tj. sochu Santalového Buddha. Zbývá ještě dodat, že *Pekingský Santalový Buddha* je konkrétní dřevěná socha Buddha Šakjamuniho Udajanova typu, umístěná v různých pekingských chrámech, jejíž historie je datovaná do roku 1900, kdy socha během potlačení Boxerského povstání zmizela, či shořela. Žádná fotografie této

⁷ Willson Martin – Brauen Martin, *Deities of Tibetan Buddhism: The Zürich Paintings of the Icons Worthwhile to See*, Boston: Wisdom Publication 2000, s. xvii–xviii.

sochy není k dispozici, existuje však množství jejích malovaných, kreslených a tištěných podob. Podle současných a nedávných burjatských legend se sochu podařilo zachránit, následně převést do Burjatska, kde se nyní nachází v Egitském klášteře Jeravinského ajmaku Republiky Burjatsko v Ruské Federaci. Této soše se tam říká Zandan Žú (odvozeno z tib. Cendän Džowo /*can dan džo bo*/).

1.1. Popis obrázku

Již první popis obrazu vyžaduje znalosti z normativní ikonografie, obeznámenost se strukturou tibetského buddhistického panteonu a symboliky, což představuje například schopnost určit, o jakou postavu se na zkoumaném zobrazení jedná. Někdy má badatel tento úkol ulehčen, neboť na některých zobrazeních, na líci či rubu thangky, případně na soklu sochy či sošky lze nalézt „popisky“ (tj. jméno božstva či postavy panteonu) v tibetštině, mongolštině, sanskrtu aj. Někdy lze k identifikaci využít i manter, tj. zpravidla krátkých textů, vztahujících se k danému zobrazení. K identifikaci postav se používá *klíče k určování*, nikoliv nepodobných těm, které se používají například v entomologii, botanice, ichtyologii atp.⁸ K popisu obrazu je vhodné nejprve použít odbornou literaturu a zjistit, co již v minulosti bylo popsáno a která zobrazení byla publikovaná a z těchto zpráv vyjít – v případě Pekingského Santalového Buddha se jedná především o ruskou literaturu a nejdůležitější je v tomto ohledu *Ikonografija Vadžrajany*, kde jsou celkem dvě popsána zobrazení Santalového Buddha, neboli Zandan Žú.⁹

Kompozici thangky tvoří ústřední stojící postava Buddha, doprovázená jeho předními žáky Maudgaljájanou a Šáriputrou, představovanými dvěma pobočnými menšími postavami stojících mnichů. K ústřední postavě se vztahují jak obětiny umístěné na míse dole, tak i červeno-modro-zelený slunečník nad ní. Všechny tři postavy mají okolo hlavy zelenou auru, ústřední postava má navíc okolo těla modrou a zlatou mandorlu.

Santalový Buddha má pravou ruku pozdviženou zhruba na úroveň ramene či krku a drží ji od těla dlaní dopředu, prsty jsou natažené. Poloha pravé ruky není náhodná, naopak představuje charakteristický znak tohoto typu portréту Buddha Šákjamuniho. Nejčastěji je toto gesto interpretované jako gesto ochrany, či nebojácnosti (skrt. *abhaya-mudra*, tib. midžigpä chaggja /*mi 'džigs pa 'i phjag rgjal*); toto gesto popisuje a vysvětluje Robert Beer následujícím způsobem:

8 Viz např. Těrentěv Andrej A., *Opredělitel' buddijskich izobraženij/ Buddhist Iconography Identification Guide*, Sankt-Petěrburg: Nartang 2004; viz též Bunce Frederick W., *An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Godlings, Saints and Demons. With Special Focus on Iconographic Attributes. Volume 1*, 2., New Delhi: D. K. Printworld 1994; viz též klasická práce Getty Alice, *The Gods of Northern Buddhism: Their History, Iconography and Progressive Evolution Through the Northern Buddhist Countries*, Oxford: Clarendon Press 1914.

9 Badmažapov Cyren-Bazar, ed., *Ikonografija Vadžrajany*, Moskva: Dizajn – Informacija – Kartografija 2003, s. 9–12; viz též Bardalejeva Světlana, „Sandalovyj Buddha: Zandan Žuu“, in: *Sokrovišča kul' tury Burjatii, specnomer Nasledjije narodov Rossijskoj Federacii*, 2002, s. 318–320.

„Toto gesto obvykle činí pravá ruka způsobu. Dlaň stejně jako natažené nebo mírně prohnuté prsty směřuje vzhůru (...) *Abhaja-mudra* odkazuje na Buddhovu ochranu všech živých bytostí před všemi strachy z koloběhu zrozování. (...) V raném buddhistickém umění se gesto ochrany běžně objevuje u Buddhových soch, které znázorňují jeho moc a ochranné požehnání. V raném křesťanském umění se lze setkat s tímto gestem u Ježíše Krista a nazývá se *magna manus*, velká ruka.“¹⁰

Levá ruka je pak v gestu laskavosti (skrt. *varada-mudra*, tib. čhogčingji čhagga / *mčhog sbjin gji phjag rgja*):

„Při gestu laskavosti nebo velkorysosti, případně gestu ‘splněných slibů’ či gestu darování je dlaň obrácená od těla a směřuje dolů se všemi prsty nataženými nebo mírně pokrčenými. Symbolizuje ‘otevřenou ruku’, štědrost a velkorysost jako charitu nebo splnění přání a obvykle je tato mudra činěna pravou rukou způsobu. Tato *mudra* je velmi obvyklá u pokojných božstev, zejména pak u těch, která jsou spojena se zklidněním a obohacením.“¹¹

Důležitou součástí kompozice je i soubor obětí nacházející se ve spodní části obrazu. V popředí, částečně zakrývající disk, na kterém stojí Santalový Buddha, se nachází mísa (skrt. *pátraka*, tib. *nö /snod/*) s pěti obětmi. Mísu s obětmi drží na thangkách zpravidla v rukou nějaká postava, v tomto případě je ovšem volně položena u Buddhových nohou. Jedná se o obětiny smyslových vněmů či prožitků: (1) obětiny tvaru (skrt. *rúpa*, tib. *zug /gzugs/*), představující smysl zraku a zde symbolizovaná jako zlaté kruhovitě zrcadlo v červeném zdobeném rámu (skrt. *darpana*, *ádarša*, tib. *melong /me long/*); (2) obětiny zvuku (skrt. *šabda*, tib. *da /sgra/*), představující sluchový smysl a zde symbolizovaná jako loutna (skrt. *vína*, tib. *piwang /pi wang/*); (3) obětiny vůně (skrt. *gandha*, tib. *di /dri/*), představující smysl čichu a zde symbolizovaná jako bílá ulita naplněná bleděmodrým vonným obsahem; (4) obětiny chutě (skrt. *rasa*, tib. *ro /rol/*) představující smysl chutě a zde symbolizovaná jako narůžovělé ovoce se zelenými listy nahoře; (5) obětiny hmatu (skrt. *sparša*, tib. *regča /reg bja/*), představující smysl hmatu a zde symbolizovaná jako červený hedvábný pruh, stuha. Není jasné, zdali tuto obětinu představuje červený pruh pod zrcadlem splývající dolů z mísy napravo a nalevo od něj, či zda se jedná o štůček stejné barvy napravo od zrcadla.

Celý výjev na popisovaném obrazu je zasazen do krajiny tvořené zelenými loukami a horami v pozadí, růžovými květy se zelenými listy v horní části zobrazení, jakož i mod-

10 Beer Robert, *Symboly tibetského buddhismu ...*, s. 231; viz též Bunce Frederick W. *An Encyclopaedia of Buddhist Deities...*, s. 1027, fig. 285.

11 Beer Robert, *Symboly tibetského buddhismu ...*, s. 230–231; viz též Frédéric Louis, *Buddhism. Flammarion Iconographic Guide*, Paris – New York: Flammarion 1995, s. 40–41, který dává do souvislosti tuto mudru s pradáváním způsobem, jak vyjádřit neozbrojenou rukou gesto přátelství; viz též Bunce Frederick W., *An Encyclopaedia of Buddhist Deities ...*, s. 1019, fig. 264 a fig. 265.

rou oblohou zcela nahoře. Obraz je červeně malovaně orámován, není nikterak adjustován a je proveden minerálními barvami na plátně; jeho velikost je: šířka 18,2 cm a výška 25,6 cm. Takto stručný, nekontextuální a nekomparativní deskripce obrázku představuje první krok, na jehož základě lze přistoupit ke kroku druhému:

1.2. Komparace

Vytvoření podrobné, přesné a komplexní deskripce zobrazení je nutné vedle „technického“ pozorování samotného předmětu taktéž pracovat s texty, které byly na dané téma publikovány, zkrátka znalost veškeré sekundární, zejména pak ikonologické a ikonografické literatury zaměřené na zkoumané zobrazení je *conditio sine qua non*. Komparativní krok tedy sestává ze srovnání zkoumaného zobrazení s dosud publikovanými a popsanými zobrazeními, ale také s ostatními obdobnými či podobnými zobrazeními, bez ohledu na to, zda byly publikované či nikoliv. Při komparativním studiu mohou být nápomocné takové vědní disciplíny, jako jsou dějiny umění, neboť mohou přispět k určení chronologie daného zobrazení a případně i k okolnostem jeho vzniku.



Obr. 2 – Miniatura Pekingského Santalového Buddhy, Tibet – Mongolsko, asi 19. století, minerální barvy na plátně, velikost: šířka 7 cm, výška 8 cm.

Publikováno s laskavým souhlasem Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze, č. A 17224, poprvé publikováno v Bělka Luboš, „Tibetská náboženská zobrazení a jejich religionistická reflexe: Text – obraz – rituál“, in: Babyrádová Hana – Havlíček Jiří, eds., *Spiritualita*, Brno: Vydavatelství Masarykovy univerzity 2006, s. 43.

Nejprve k těm již publikovaným – thangka Pekingského Santalového Buddha, kompozičně a stylově obdobná našemu zobrazení (viz obr. 1) byla doposud publikována nejméně třikrát, nicméně pouze v případě nedávno vydané Badmažapovovy knihy lze u reprodukce thangky nalézt její dostatečně podrobný a kvalifikovaný popis. Vzhledem k tomu, že v tomto textu není prostor pro reprodukci a srovnání naší zkoumané thangky s onou ze zmíněné knihy, omezíme se na velmi stručnou komparaci dvou zobrazení pocházejících ze sbírek Náprstkova muzea v Praze (viz obr. 1 a obr. 2).

Ze srovnání thangky Pekingského Santalového Buddha (obr. 1) a cakli (obr. 2) vyplývá, že jedno toto zobrazení je hrubé, někdo by třeba chtěl říci primitivní provedení toho, co je na thangce dominantní, totiž Pekingský Santalový Buddha. To je sice pravda, ale vysvětlení oné „hrubosti“ zobrazení cakli je dáno prostě tím, že se jedná o víceméně „lidový výtvar“, nikoliv práci školeného a zkušeného burjatského, mongolského či tibetského ikonopisce. Ona hrubost provedení však z hlediska funkčnosti daného zobrazení nehrála žádnou roli. Co nás opravňuje k takovému názoru? Studium tibetských textů lze zjistit, že mezi nesprávné jednání a myšlení buddhisty v souvislosti se zobrazeními patří rozlišování mezi dobrým a špatným provedením. Například v *Uvedení v příchod k útočišti* od Ngawang Lozang Čhōdena se praví:

„Jestliže nebudeš říkat, že zobrazení Buddhova těla je špatné, ať již je jeho provedení dobré, nebo špatné, jestliže ho nebudeš neuctivě pokládat na nedůstojná místa, dávat ho do zástavy a špatně s ním zacházet, poznáš zemi skutečné úcty k Buddhovi.“¹²

Lze předpokládat, že pro prostého věřícího, řekněme kočujícího Mongola či Burjata konce devatenáctého století, byla právě ta miniatura dostupná. Mohl si nechat zhotovit na zakázku, nebo si rovnou koupit malou thangku, cakli, oproštěnou od detailů. Pořízení takového malého obrázku bylo jistě běžnou záležitostí a věřící si ho pak umístil buď do náhrdelníkového škapulíře (tib. *gau*), anebo na čestné místo v domácím oltářku (tib. *rtēn sgam*) tak, aby ho měl každodenně na očích. Dobře věděl, co na tom obrázku je, mniši mu sdělili, že je to Pekingský Santalový Buddha, kterému v Burjatsku říkali Zandan Žú, slyšel o něm vyprávět od poutníků, kteří se za ním vypravili, až do dalekého Pekingu odkud přivezli další zobrazení Santalového Buddha, jako je například xylografická thangka (viz obr. 3). Na tomto zobrazení je dokonce i text v tibetštině vysvětlující oč se jedná. Ostatně sám mohl na vlastní oči Pekingského Santalového Buddha spatřit v několika burjatských kláštorech, kde byly jeho kopie a od roku 1901 v Egypťském klášteře.¹³

12 Berounský Daniel, „Příchod k útočišti jako vyznání víry tibetského buddhismu“, *Religio* 9/2, 2001, s. 174.

13 Bělka Luboš, *Tibetský buddhismus v Burjatsku*, Brno: Masarykova universita 2001, s. 215, obr. 57.

1.3. Literární kontext

Po komparaci lze přistoupit k dalšímu kroku, tj. zařazení zkoumaného zobrazení do literárního, přesněji řečeno, jak mytologického, tak i historického kontextu. Ke každému, či téměř každému figurálnímu zobrazení z tibetského buddhistického panteonu lze přiřadit, dohledat příslušný *příběh*. Vlastně je to naopak – *příběh* je primární, na počátku je příběh, legenda, báje, mýtus atp. a teprve následně, sekundárně vzniká jeho vizuální ztvárnění, jeho zobrazení, ať už se jedná o dvoj- či trojrozměrný artefakt.

Součástí jak dějin náboženství, tak i náboženských dějin jsou (také) příběhy artefaktů, které měly či mají náboženský význam. Dějiny náboženství se více zaměřují na historické události, sledují historické linie vyprávění, zatímco náboženské dějiny, či dějiny vykládané z pozic určitého náboženství sledují spíše linii mytologickou než historickou. Tuto tezi lze dobře dokumentovat na konkrétním případě dvou a půl tisíciletého putování sochy Santalového Buddha. Konkrétní socha Zandan Žú (tedy recentní ztvárnění sochy Santalového Buddha nacházející se od roku 1901 v Burjatsku) má z hlediska náboženských dějin dobře vystopovatelný či rekonstruovatelný původ až k Udajanově soše v Indii za Buddhova života; variant mytologického či legendárního příběhu bylo a je v Burjatsku známo více, jednotlivé rozdíly mezi nimi však nenarušují základní náboženskou interpretaci putování sochy v prostoru a času z Indie přes Peking až na jihovýchodní Sibiř. Z hlediska dějin náboženství je situace daleko složitější a stanovit přesný a doložitelný původ Zandan Žú v současnosti zřejmě nelze.

1.4. Závěr

Vedle dvou zobrazení Pekingského Santalového Buddha (viz obr. 1 a obr. 2) již bylo zmíněno i zobrazení třetí (viz obr. 3), tj. xylografická (z dřevěné matrice tištěná, tj. nemalovaná, pouze někdy dodatečně ručně kolorovaná) thangka. Představuje další typ zobrazení Pekingského Santalového Buddha, který je vlastně ze všech nejzajímavější, neboť zahrnuje v jednom obraze to, oč v tomto textu jde především: obsahuje totiž všechny tři složky pomyslného trojúhelníku *text – obraz – rituál* pohromadě.

Text na xylografické thangce sestává z citátu z jedné knihy od 3. čangkji chutagta Rolpā Dordžeho¹⁴ (1717–1786), tedy text „nekanonický“, nicméně na „kanonické texty“

14 [Rolpā Dordže, 3. čangkja]: *Can dan džo bo'i lo rgjus skor cchad phan jon mdor bsdu rin po che'i phreng ba* [Girlanda drahocenností: stručná historie Santalového Pána a pojednání o prospěchu plynoucího z určeného počtu [jeho a chrámů] obcházení]. In: *gsung 'bum* [sebrané spisy], díl 7, Peking, n.p., n.d.



Obr. 3 – Xylografická thangka Pekingského Santalového Buddha, Čína – Mongolsko, asi 19. století, černý tisk na plátně, velikost: šířka 39,4 cm, výška 60 cm.

Soukromá sbírka, Sankt-Petěrburg, Rusko, publikováno s laskavým souhlasem, poprvé publikováno v: Bělka Luboš, *Tibetský buddhismus v Burjatsku*, Brno: Masarykova universita 2001, s. 217, fig. 58.

navazující a z nich vycházející.¹⁵ Je to vyprávění, které se zabývá vznikem prvních zobrazení Buddha Šákjamuniho, nejprve thangky a poté i sochy, která vstoupila do dějin buddhismu pod názvem Santalový Buddha. Text nese název *Girlanda drahocenností*:

15 Hovořit v tibetském kontextu o „kanonických“ a „nekanonických“ textech je obtížné, neboť neexistuje jeden systém, který by byl pro všechny tradice a školy jednotný a univerzální. Obecně k pramenným textům a legendám vztahujícím se k raným fázím vývoje zobrazení Santalového Buddha viz např. Carter Martha L., *The Mystery of the Udayana Buddha*, Napoli: Istituto Universitario Orientale, Supplemento n. 64 agli Annali – vol. 50, 1990, fasc. 3; Dagyab Loden Sherap, *Tibetan Religious Art, Part I: Texts*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1977, s. 20–21; Soper Alexander Coburn, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, Ascona, Switzerland: Artibus Asiae Publishers 1959.

stručná historie Santalového Pána a pojednání o prospěchu plynoucího z určeného počtu [jeho a chrámů] obcházení a jeho poslední inovovaná, a vzhledem k burjatské současnosti aktualizovaná, verze je k dispozici v ruském překladu.¹⁶ Mezi „nekanonické“ texty zabývajícími se dějinami sochy Pekingského Santalového Buddha lze zařadit i jednu významnou práci od Damčö Gjamccho Dharmatály;¹⁷ typickým „kanonickým“ textem je pak *Vyprávění o tom, jak do čínské země přibýlo santalové zobrazení [Buddhy]* a nachází se v Tandžuru (díl 85, fol. 154a–155a).¹⁸

Obraz, druhý vrchol onoho zmíněného trojúhelníku, představuje na xylografické thangce zobrazení sochy Pekingského Santalového Buddha; jedná se vlastně o zachycení interiéru chrámu Santalového Buddha v Pekingu (Čan-tchan-s'), takto to v něm vypadalo až do roku 1900, kdy v létě během Boxerského povstání celý chrámový komplex lehl popelem.¹⁹

Je vhodné si uvědomit, že obecně tím „obrazem“ jakožto jedním z vrcholů onoho pomyslného trojúhelníku může být buď socha Santalového Buddha představující trojrozměrný artefakt, zobrazení Buddhu Šákjamuniho, nebo jím může být zobrazení této sochy v dvourozměrném formátu na thangkách a to buď velkých malovaných, či malých, cakli či dokonce xylografických. V tomto druhém případě se jedná buď o obraz, který zachycuje sochu v konkrétním chrámovém interiéru (viz obr. 3), nebo obraz této sochy umístěný mimo chrámový kontext, například v plenéru (viz obr. 1 a obr. 2).

Za základní rituál, či rituály lze zřejmě považovat ty obřady a slavnosti, které probíhaly v chrámu Santalového Buddha v Pekingu, kam tuto sochu nechal v roce 1676²⁰ umístit významný příznivec tibetského buddhismu čínský císař Kchang-si.²¹ Bohužel však o původním rituálu toho víme poměrně málo, respektive lze zřejmě jen s obtížemi rekonstruovat podobu, průběh a periodicitu rituálu v chrámu Pekingského Santalového Buddha; nicméně lze studovat, dokumentovat a interpretovat soudobý rituál uctívání sochy Zandan Žú probíhající v burjatském Egitském klášteře, kde se socha po navrácení z ulan-udského (původně protináboženského) muzea v roce 1992. Otázkou ovšem je, do

16 Viz „Sutra po imeni Dragocennaja girljanda obobščajuščaja legenda o Zandan Žuu, o pol'ze i blage ot počitanija etoj svjatyni“, *Legšed. Buddijskij naučno-populjarnyj al' manach. Priloženije No 2*, 2004, s. 3–6.

17 Dharmatála Damcho Gyatsho, *Rosary of White Lotuses, Being the Clear Account of How the Precious Teaching of Buddha Appeared and Spread in the Great Hor Country*. Transl. by Piotr Klafkowski, Asiatische Forschungen, vol. 95, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1987.

18 Montlevič Vladimír M., „Sandalovoj Buddha“, *Garuda* 5/2, 1996, s. 59.

19 Podrobnosti zániku chrámu viz např. Berger Patricia, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*, Honolulu: University of Hawaii Press 2003, s. 164; viz též Naquin Susan, *Peking: Temples and City Life, 1400–1900*, Berkeley: University of California Press 2000, s. 343.

20 Podrobnosti viz např. Favier Alphonse, *Peking, Histoire et Description*, Peking: Imprimerie des Lazaristes au Pei-Tang 1897, s. 357–358; viz též McNair Amy, „Sandalwood Auspicious Image“, in: Weidner Marsha, ed., *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism: 850–1850*, Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art and Honolulu, University of Hawai'i Press 1994, s. 221–225

21 O dějinách vztahu čínské vládnoucí moci a tibetského buddhismu viz např.: Slobodník Martin, *Mao a Buddha: náboženská politika voči tibetskému buddhizmu v Číne*, Bratislava: Chronos 2007. Slobodník Martin, „Mao verzus Buddha: postavenie tibetského buddhizmu v Čínskej ľudovej republike v rokoch 1949–1965“, in: A. Rácová (ed.), *Štát a náboženstvo v Ázii*, Bratislava: Slovak Academic Press 2006, s. 95–112.

jaké míry se ten současný rituál podobá původnímu pekingskému: to, že mniši převzali sochu, ještě automaticky neznamená, že převzali i příslušný rituál. Pro rekonstrukci rituálu je velmi nápomocné zobrazení obětín a vůbec kompozice chrámového interiéru na xylografické thangce. Pozoruhodné je, že srovnáním několika thanegk tištěných z rozmanitých matric²² lze zjistit, že všechny zachycují interiér shodně, rozdíly jsou minimální a jsou dány pouze technikou provedení jednotlivých thanegk.

Religionistická reflexe buddhistických zobrazení, například zde traktovaných thanegk není totéž, co umělecko-historická „hodnotící recenze“ tohoto artefaktu. Tím hlavním rozdílem v přístupu je chápání zobrazení nikoliv jako „uměleckého díla“, ale jako artefaktu, který není samotnými „uživateli“, tj. buddhisty, takto posuzován, není jimi totiž chápán jako „umělecké dílo“. Religionista se soustřeďuje na to, jak se zobrazení zacházejí věřící, studuje zobrazení v konkrétním historickém a náboženském kontextu. Přesto však fundovaně zpracovaná „recenze“ může sloužit a často i slouží, jako vysoce ceněný materiál, hodnotná informace, která je dobře využitelná v religionistické práci vycházející ze základní premisy, že thangka se stává thangkou teprve v určitém náboženském kontextu, do té doby je to jenom „obraz“ bez příslušného textu a rituálu.

Další důležitou premisou je skutečnost, že každý textový a obrazový materiál vznikl v konkrétním historickém, politickém a náboženském prostředí a nelze ho z něj vyabstrahovat, nelze od těchto okolností vzniku odhlížet – naopak při jeho zpracování je právě historicko-náboženský kontext podstatný.

A religionista s oběma premisami nakládá tak, že si je na jedné straně vědom zmíněných kontextů, tj. jak náboženského (pomyslný trojúhelník *text – obraz – rituál*), tak i historicko-politického a na druhé straně si uvědomuje, že čas od času od nich musí metodologicky odhlédnout. Důvod k takovému přístupu spočívá v tom, že ne vždy je k dispozici celý kontext daného zobrazení, například thangky, ne vždy jsou známy všechny okolnosti jejího vzniku.

22 Znamé a publikované jsou: Badmažapov, Cyren-Bazar, ed.: *Ikonografija Vadžrajany ...*, s. 10–11, fig. 1; Bělka, Luboš, *Tibetský buddhismus v Burjatsku ...*, s. 217, fig. 58; Viz též *Legšed. Buddijskij naučno-populjarnyj al' manach. Priloženije No 2*, 2004.