

*Jedním z nejdůležitějších rituálů prováděných v souvislosti se zobrazeními je konsekrační obřad rabnä, během kterého se obraz či socha ožívuje a stává se tím, co předtím jen představuje.*

**T**ento 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 Šakjamuniho, 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 svinovacím 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 sloužila k ohlupování lidu opíem lamaismu*. Tak to je například přístup ruských, burjatských a mongolských bolševiků (sami se v sovětském Rusku nazývali *militantní ateisté*, neboli *Vojinstvujuščije bezbožníci*) 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 ateismu, 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 (*material* 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

## TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT – OBRAZ – RITUÁL

Luboš Bělka

*Tento text vznikl s podporou Grantové agentury České republiky, projekt Obraz a text v buddhismu: Tibetská a mongolská ikonografie, č. 401/05/2744 (2005–2007). Poděkování patří taktéž Náprstkovu muzeu asijských, afrických a amerických kultur v Praze, které poskytlo svolení k publikaci dvou thanegk Pekingského Santalového Buddha.*

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 tématickou expozici tibetského buddhistického výtvarného umění, vydat k tomu i příslušný katalog*. Jedná se tedy o přístup umělecko-historický, muzeologický, za často vědecký a předcházející přístupu poslednímu, totiž: přístupu *zařadit do kontextu religionistického*, neboli popsát, 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, méně častěji pak 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.<sup>1</sup>

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 nahlízejí 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 nespřávně a dnes již zastarale nazývaného *lamaismus*,<sup>2</sup> 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 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 vysnavačů tibetského buddhismu. Zobrazení i text jsou tedy prostředky napomáhající aktualizaci dané nauky z různých stran. Zároveň 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.*<sup>3</sup>

Sádhana jako text představuje tedy pouze základní prvek náboženské praxe vyvolávání si představ božstev, vizualizace v tibetském buddhismu.<sup>4</sup> 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

## TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT–OBRAZ– RITUÁL

Luboš Bělka

1/ Viz např. Bendor, Y.: *Consecration of Images and Stupas in Indo-Tibetan Tantric Buddhism*. Leiden–New York–Köln, E. J. Brill, 1996.

2/ Na vznik tohoto pojmu a termínu upozorňuje například tibetský autor Loden Š. Dagyab: *Někteří autoři knih o Tibetu, bez toho, že by do hloubky studovali náboženské zvyklosti Tibeťanů, pozorovali obřady a slavnosti – jež jsou v očích cizinců tak zvláštní a barvitě – a pak na základě povrchního dojmu prohlásili, že buddhismus praktikovaný Tibeťany je něčím zcela jiným než buddhismus v Indii a dokonce k tomuto účelu vytvořili zvláštní pojmenování: lamaismus*. Dagyab, L. S.: *Tibetan Religious Art*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1977, Vol. I., s. 35.

3/ Gyatso, J.: An Avalokitesvara Sadhana, in: Lopez, Donald S., Jr., (ed.), *Religions of Tibet in Practice*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997, s. 266.

4/ Jako zajímavý příklad použití sádhany, včetně jejího překladu a komentáře viz Berounský, D.: Tibetská sádhana tantrického božstva Vadžrabhairavy, *Studia Orientalia Slovaca* 2006, 5/1, v tisku; viz též Beyer, S.: *The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet*. Berkeley, University of California Press, 1978.

5/ Beer, R.: *Symbols tibetského buddhismu*. Praha, BB/art s.r.o., 2005, s. 19.

mohl podle rituálních textů a návodů meditovat a vizualizovat si božstvo. Teprve po absolvování tohoto rituálu přechodu (skrt. *abhišeka*, 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 hinajány, 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.<sup>5</sup>*

S tímto názorem lze polemizovat: akademické studium rozmanitých náboženství (religionistika) nepředpokládá *vnitřní zapojenost* badatele do předmětu zkoumání, jinými 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 svěbytného 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 /*skjabs '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. čhō /*chos*/). 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 požeňování, proseb, přání, průpovědí atp.

Nyní, po alespoň částečném objasnění některých základních terminů 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. *Popis* obrázku, tj. primární deskripce omezující se pouze na to, co je vidět, bez interpretace a kontextu.
2. *Komparace*, tj. využití dalších obrázků, zařazení do kontextu tibetských buddhistických panteonů, sledování a studium proměn zobrazení v času a prostoru.
3. *Přířazení* 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).

# TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT – OBRAZ – RITUÁL

Luboš Bělka

6/ Willson, M.–Brauen, M.: Deities of Tibetan Buddhism: The Zürich Paintings of the Icons Worthwhile to See. Boston, Wisdom Publication, 2000.

7/ Viz např. Těrentěv, A. A.: Opredělitel' buddijskich izobraženij / Buddhist Iconography Identification Guide. Sankt-Petěrburg, Nartang, 2004; viz též Bunce, F. 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, A.: The Gods of Northern Buddhism: Their History, Iconography and Progressive Evolution Thorough the Northern Buddhist Countries. Oxford, Clarendon Press, 1914.

3.1. Reinterpretace obrázku vzhledem k mytologickému kontextu (tj. další zpochybňování a problematizace vzhledem k rozmanitým textům).

3.2. Reinterpretace obrázku vzhledem k historickému kontextu (tj. další zpochybňování a problematizace vzhledem k historickým záznamům).

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 jednoho konkrétního buddhistického panteonu u Martina Willsona a Martina Brauena,<sup>6</sup> 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 Buddhy, nazývaného *Udajanovo zobrazení*, což představuje původní, zda legendární či skutečné se dnes už asi nedá zjistit, zobrazení, tj. sochu Santalového Buddhy. Zbývá ještě dodat, že *Pekingský Santalový Buddha* je konkrétní dřevěná socha Buddhy Šákjamuniho 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 sochy není k dispozici, existuje však množství jejích malovaných, kreslených a tištěných podob. Podle současných a nedávných burjatských legend se sochu podařilo zachránit, následně převézt do Burjatska, kde se nyní nachází v Egižském klášteře Jeravinského ajmaku Republiky Burjatsko v Ruské Federaci. Této soše se tam říká Zandan Žú (odvozeno z tib. Cendän Džowo /*can dan džo bof*).

Ad 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 *klíču k určování*, nikoliv nepodobných těm, které se používají například v entomologii, botanice, ichtyologii atp.<sup>7</sup> 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 Buddhy se jedná především o ruskou literaturu a nejdůležitější je v tomto ohledu *Ikongrafija Vadžrajanjy*, kde jsou

8/ Badmažapov, C. B., ed.: Ikonografija Vadžrajany. Moskva, Dizajn – Informacija – Kartografija, 2003, s. 9–12.

9/ Beer, R.: Symboly tibetského buddhismu. Praha, BB/art s.r.o., 2005, s. 231; viz též Bunce, F. 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, s. 1027, fig. 285.

10/ Beer, R.: Symboly tibetského buddhismu. Praha, BB/art s.r.o., 2005, s. 230–231; viz též Frédéric, L.: Buddhism. Flammarion Iconographic Guide. Paris, New York, Flammarion, 1995, s. 40–41, který dává do souvislosti tuto mudru s pradávnmým způsobem, jak vyjádřit neozbrojenou rukou gesto přátelství; Viz též Bunce, F. 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, s. 1 019, fig. 264 a fig. 265.

celkem dvě popsaná zobrazení Santalového Buddha, neboli Zandan Žú.<sup>8</sup>

Kompozici thangky tvoří ústřední stojící postava Buddha, doprovázená jeho předními žáky Maudgaljájánu 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 portrétu Buddha Šákjamuniho. Nejčastěji je toto gesto interpretováno jako gesto ochrany, či nebojácnosti (skrt. *abhaja-mudra*, tib. midžigpá čhaggja /mi 'džigs pa 'i phjag rgjal/); toto gesto popisuje a vysvětluje Robert Beer následujícím způsobem:

*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.<sup>9</sup>*

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

*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“, štedrost 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.<sup>10</sup>*

Důležitou součástí kompozice je i soubor obětín nacházející se ve spodní části obrazu. V popředí, částečně zakrývající disk na kterém stojí Santalový Buddha, se nachází mísa (skrt. *pátraka*, tib. nõ /snod/) s pěti obětínami. Mísu s obětínami 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) obětina tvaru (skrt. *rúpa*, tib. zug /gzugs/), představující smysl zraku a zde symbolizovaná jako zlaté kruhové zrcadlo v červeném zdobeném rámu (skrt. *darpana*, ádarša, tib. melong /me long/); (2) obětina zvuku (skrt. *šabda*, tib. da /sgra/), představující sluchový smysl a zde symbolizovaná jako loutna (skrt. *vina*, tib. piwang /pi wang/); (3) obětina vůně (skrt. *gandha*, tib. di /dri/), představující smysl čichu a zde symbolizovaná jako bílá ulita naplněná bleděmodrým vonným obsahem; (4) obětina chutě (skrt. *rasa*, tib. ro /ro/) představující smysl chutě a zde symbolizovaná jako narůžovělé ovoce se zelenými listy nahoře; (5) obětina hmatu (skrt. *sparša*, tib. regčha /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.

# TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT – OBRAZ – RITUÁL

Luboš Bělka

11/ Berounský, D.:  
Příchod k útočišti jako  
vznání víry tibetského  
buddhismu, Religio 9/2,  
2001, s. 174.

Celý výjev na popisovaném obraze je zasazen do krajiny tvořené zelenými loukami a horami v pozadí, růžovými květy se zelenými listy v horní části zobrazení, jakož i modrou 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 stručná, nekontextuální a nekomparativní deskripce obrázku představuje první krok, na jehož základě lze přistoupit ke kroku druhému:

Ad 2. *Komparace*: Vytvoření podrobné, přesné a komplexní deskripce předmětu je třeba 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 popsány zobrazeními, ale také s ostatními obdobnými či podobnými zobrazeními, bez ohledu na to, zda byly publikovány 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. Nejprve k těm již publikovaným – thangka Pekingského Santalového Buddhy, 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 Buddhy (Obr. 1) a cakli (Obr. 2) vyplývá, že jedno toto zobrazení je hrubé, někdo by třeba mohl 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 Čhødena 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.*<sup>11</sup>

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. *rtan sgam*) tak,

12/ Bělka, L.:  
Tibetský buddhismus  
v Burjatsku. Brno,  
Masarykova universita,  
2001, s. 215, obr. 57.

13/ [Rolpā, Dordže,  
3. čangkja]: Can dan  
džo bo' i lo rgjus skor  
cchad phan jon mдор  
bsdus rin po che' i  
phreng ba [Girlanda  
drahocennosti: 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.

14/ 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, M. I.: *The  
Mystery of the Udayana  
Buddha*. Napoli, Istituto  
Universitario Orientale,  
Supplemento n. 64 agli  
ANNALI – vol. 50, 1990,  
fasc. 3; Dagyab, L. S.:  
*Tibetan Religious Art*,  
Part I: Texts. Wiesbaden,  
Otto Harrassowitz  
1977, s. 20–21; Soper,  
A. C.: *Literary Evidence  
for Early Buddhist  
Art in China*. Ascona,  
Switzerland, Artibus  
Asiae Publishers, 1959.

15/ Viz Sutra po imeni  
Dragocennaja girlandja  
obobščajuščaja legenda  
o Zandan Žuu, o pol'ze  
i blage ot počitanija  
etoj svjatyni, Legšed.

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 kláštěrech, kde byly jeho kopie, a od roku 1901 v Egitském kláštěře.<sup>12</sup>

Ad 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 vzniká jeho vizuální ztvárnění, 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 případu 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 Udayanově 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.

Ad 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 Dordžeho<sup>13</sup> (1717–1786), tedy text *nekanonický*, nicméně na *kanonické texty* navazující a z nich vycházející.<sup>14</sup> 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 drahocennosti: 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.<sup>15</sup> Mezi *nekanonické texty* zabývající se dějinami sochy Pekingského



Santalového Buddha lze zařadit i jednu významnou práci od Damchö Gjamccho Dharmatály;<sup>16</sup> 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).<sup>17</sup>

*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.<sup>18</sup>

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 Buddha 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 1676<sup>19</sup> umístit významný příznivec tibetského buddhismu čínský císař Kchang-si. 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 nachází. Otázkou ovšem je, do 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 matric<sup>20</sup> 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 samotným *užívatelem*, 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

## TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT – OBRAZ – RITUÁL

Luboš Bělka

Buddijskij naučno-populjarnyj al'manach. Priloženije No 2, 2004, s. 3–6.

16/ Dharmatála, D. G.: 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.

17/ Montlevič, V. M.: Sandalovoj Buddha, Garuda 5/2, 1996, s. 59.

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

19/ Podrobnosti viz např. Favier, A.: Peking, Histoire et Description. Peking, Imprimerie des Lazaristes au Pei-Tang, 1897, s. 357–358; viz též McNair, A.: Sandalwood

Auspicious Image. In: Weidner, M., 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.

20/ Znamé a publikované jsou: Badmažapov, C. B., ed.: *Ikonografija Vadžrajany*. Moskva, Dizajn – Informacija – Kartografija, 2003, s. 10–11, fig. 1; Bělka, L.: *Tibetský buddhismus v Burjatsku*. Brno, Masarykova universita, 2001, s. 217, fig. 58; *Viz též Legšed. Buddijskij naučno-populjarnyj al'manach*. Priloženije No 2, 2004.

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.

Obrázek 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).



Obrázek 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).

TIBETSKÁ  
NÁBOŽENSKÁ  
ZOBRAZENÍ  
A JEJICH  
RELIGIONISTICKÁ  
REFLEXE:  
TEXT-OBRAZ-  
RITUÁL

Luboš Bělka



**doc. Luboš Bělka**

narozen 31. března 1958,  
Vimperk.

Religionista, působí na  
Ústavu religionistiky  
Filosofické fakulty  
Masarykovy university,  
A. Nováka 1,  
602 00 Brno.

Zabývá se buddhismem  
ve Vnitřní Asii,  
napsal knihy *Tibetský  
buddhismus v Burjatsku*  
(2001) a *Buddhistická  
eschatologie: Šambhalský  
mýtus* (2004); publikoval  
v USA, Itálii, Rusku,  
Polsku, Francii,  
Slovensku, Estonsku  
a Velké Británii; je  
spolueditorem sborníku  
*Normativní a žité  
náboženství* (1999).  
belka@phil.muni.cz

Obrázek 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.



Masarykova univerzita  
Pedagogická fakulta

# Spiritualita

*Fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky,  
teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky,  
sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců*

Sborník transdisciplinárních esejů s mezinárodní účastí

*Editoři:*

doc. PaedDr. Hana Babyrádová, Ph.D.

doc. PhDr. Jiří Havlíček



Publikace vychází k příležitosti 60. výročí Pedagogické fakulty  
Masarykovy univerzity

Brno 2006



*Ediční spolupráce:*  
Mgr. Marcela Zemanová  
Mgr. Ludmila Fidlerová

*Recenzenti:*  
ThMgr. Milan Klapetek  
Mgr. Vít Machálek, Dr.

*Grafická úprava:*  
Ing. Martin Mrskoš  
Mgr. Ludmila Fidlerová

*Foto na obálce:*  
doc. PaedDr. Hana Babyrádová, Ph.D.

*Sazba:*  
Miroslav Doubek

Publikace neprošla jazykovou úpravou v redakci vydavatele

Vydání se uskutečňuje díky podpoře Katedry výtvarné výchovy  
a Edičního centra Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity  
Brno

Obrazové reprodukce poskytnuty autory příspěvků

*Jiří Havlíček: Úvodní křest ... / 15*

*Hana Babyrádová: Původ a přítomnost fenoménu spirituality / 23*

I SPIRITUALITA Z POHLEDU SPOLEČENSKÝCH  
A HUMANITNÍCH VĚD / 29

*Luboš Bělka: Tibetská náboženská zobrazení a jejich  
religionistická reflexe: Text—obraz—rituál / 31*

*Jakub Havlíček: Duše věci — Obřady za vysloužilé  
předměty v náboženstvích Japonska jako projev animismu / 47*

*Jakub Hlaváček: Hledání materie spirituality. Spiritualita  
z pohledu tradiční alchymie neboli řeč alchymie dnes / 67*

*Aleš Chalupa: Tichá modlitba v římském náboženství / 73*

*Radovan Rybář: Filozofický pohled na spiritualitu / 83*

*Jana Skácelová: Spiritualita a genius loci / 91*

*Ivan O. Štampach: Nahradila spiritualita náboženství? / 99*

*Václav Umlauf: Fenomenologie spirituální a estetické  
zkušenosti / 107*

*Kenneth G. Hay: Concrete abstractions and intersemiotic  
translations: the legacy of Della Volpe / 117*

*Kenneth G. Hay: Konkrétní abstrakce — zkoumání Della  
Volpeho perspektivy v ateliéru praxe / 127*

*Benedict Read: Statuemanía — the British contribution / 133*

II FENOMÉN SPIRITUALITY V DĚJINÁCH A V TEORII  
UMĚNÍ / 141

*D. Ž. Bor: Tvůrci slovních hříček / 143*

*Martin M. Mrskoš: Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou / 157*

*Marcela Zemanová: Ženskost v umění a spiritualita / 163*

*Aleš Navrátil: Architektura z hlediska spirituality / 169*