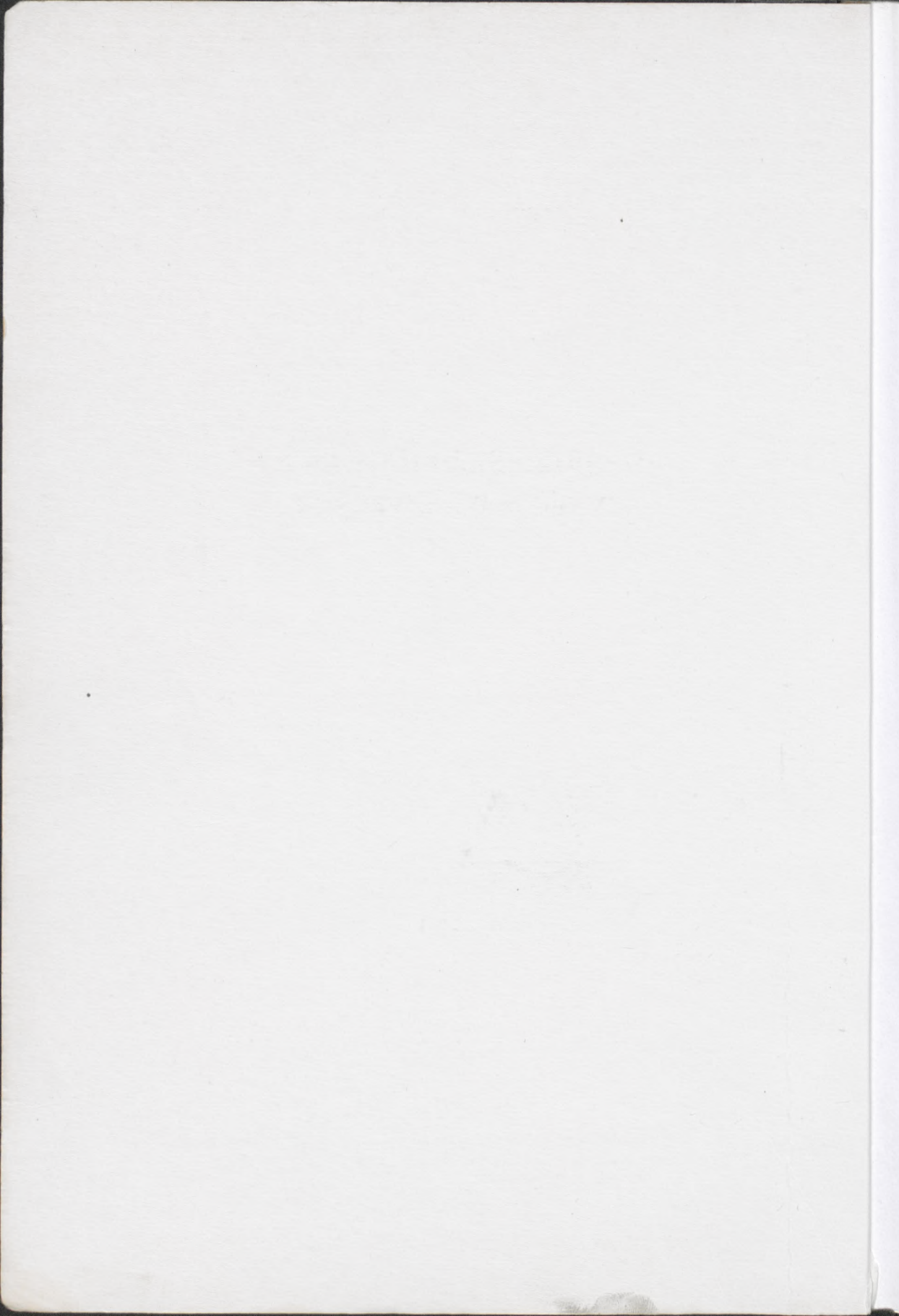




Katarzyna Lewandowska-Michalska

Ikonografia
buddyjskich
zwojów
malowanych

Wydawnictwo Neriton



Katarzyna Lewandowska-Michalska

Ikonografia buddyjskich
zwojów malowanych

ze zbiorów
Muzeum Narodowego w Warszawie

Praca powstała w Pracowni Sztuki Czystej na Wydziale Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2003

Ikony buddyjskie
z województwa łódzkiego

Katarzyna Lewandowska-Michalska

Ikonografia buddyjskich zwojów malowanych

ze zbiorów

Muzeum Narodowego w Warszawie

Praca powstała w Pracowni Sztuki Orientu na Wydziale Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2003

Redakcja i korekta
Jolanta Rudzińska

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Elżbieta Malik

Na okładce
Biała Tara ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

© Copyright by Katarzyna Lewandowska-Michalska
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-88973-62-2

Tytuł dotowany przez Komitet Badań Naukowych

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2003
Rynek Starego Miasta 29/31
00-272 Warszawa
tel. 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl

Wydanie I
Nakład 500 egzemplarzy
Objętość 10 arkuszy wydawniczych



862788

E.418/04

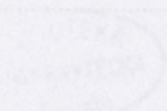
Spis treści

WSTĘP	7
I. KULTURA BUDDYJSKA W TYBECIE I MONGOLII	12
Buddyzm jako system filozoficzno-religijny	12
Tantra buddyjska	17
Różnice i podobieństwa między tantrą buddyjską a siwaicką	20
Istota wadźrajany	22
Główne szkoły wadźrajany	25
Przyczynek do estetyki buddyjskiej	27
Sztuka w Tybecie	34
Buddyzm i sztuka tantryczna w Mongolii	37
II. IKONOGRAFIA BUDDYJSKICH ZWOJÓW MALARSKICH (t'ang.ka) ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE	44
Pradźnaparamita (SKAZ mr 64 MNW)	44
Trzech mnichów buddyjskich w otoczeniu bDe.mcz'og ze swoją śakti i Mahakali (SKAZ mr 69 MNW)	58
Dwuramienny Awalokiteśwara (SKAZ mr 45 MNW)	62
Sześcioramienny Mahakala (SKAZ mr 166 MNW)	74
dPal.lan.lha.mo (SKAZ mr 170 MNW)	80
Biała Tara ze swoimi 21 manifestacjami i Wajśrawaną (SKAZ mr 176 MNW)	86
Pe.har ze swoim orszakiem (SKAZ mr 182 MNW)	91
Beg.ce (SKAZ mr 172 MNW)	98
Deifikowany książę mongolski (SKAZ mr 169 MNW)	105
III. TECHNIKA WYKONANIA TAMEK	116
ZAKOŃCZENIE	120
SUMMARY	122
BIBLIOGRAFIA	124

Spis treści

Redakcja i wydanie
Jolanta Rudzińska

1	WSTĘP
15	I. KULTURA BUDYŚKA W TERENIE MONGOLII
15	Budynki jako system filozoficzno-religijny
17	Tamta budynka
20	Różnice i podobieństwa między tamtą budynką a naszą
22	język w budownictwie tamtych i naszych
25	Główne zasady wznoszenia
27	Przebieg iio eteryki budynka
31	Staż w Tybecie
37	Budynki i sztuka rzeźbiarstwa w Mongolii
41	II. HONORATA BUDYŃSKICH ZWIÓW MAJARSICH (ang.)
41	XI ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE
44	Podsumowanie (SKAZ nr 64 MNW)
53	Tyżnik muzealny w Warszawie (SKAZ nr 65 MNW)
58	Żywi i Małach (SKAZ nr 66 MNW)
65	Dwumiesięcznik Awolotowa (SKAZ nr 67 MNW)
74	Zestawienie Małach (SKAZ nr 68 MNW)
80	Przebieg iio eteryki budynka
88	Małach Tyżnik (SKAZ nr 69 MNW)
91	Przebieg iio eteryki budynka (SKAZ nr 70 MNW)
98	Przebieg iio eteryki budynka (SKAZ nr 71 MNW)
102	Przebieg iio eteryki budynka (SKAZ nr 72 MNW)
118	III. TECHNIKA WYKONANIA BUDYNKA
120	Wzrost do 605 białki
122	Wzrost do 605 białki
123	SUMMARY
124	BIBLIOGRAFIA



E.4187/04

Wstęp

Upiorne, ziejące ogniem zjawy, przenikliwe, nabiegłe krwią oczy, gąszcz obcych symboli: ulanych w metalu piorunów, rozżarzonych mieczy, girland z czaszek. A zarazem zaskakująco harmonijne, łagodne spojrzenia, pastelowe – chciałoby się powiedzieć – ciepło macierzyństwa, delikatne, uspokajające dłonie; wszystko jakby gdzieś już widziane, w pewien sposób oczywiste. Do przypadkowego widza docierają nie do końca zrozumiałe znaczenia, splątane obrazy, które zdają się prowadzić do jakiegoś osobliwego bestiarium, a może onirycznej krainy? Tantryczne zwoje malowane – egzotyczna pamiątka w salonie XIX-wiecznego podróżnika, zbieracza osobliwości? Efekt udanej transakcji w sklepie z dewocjonaliami w buddyjskiej dzielnicy Kathmandu? Być może, być może również coś zupełnie innego?

Odpowiedzi na te pytania będę się starała udzielić w tej książce. Najważniejszym celem, jaki jej przyświeca, jest jednak próba wyjścia poza pierwsze skojarzenia, jakie nasuwają się przypadkowemu widzowi w zetknięciu z tantrycznym malarstwem.

Opisywane w tej pracy zwoje malarskie znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zdecydowana większość z nich pochodzi z terenów Mongolii, reszta zaś z Tybetu oraz Nepalu. Do Działu Sztuki Orientalnej trafiły przez zakup w Desie bądź od prywatnych osób, jak również w postaci darów. W efekcie powstała kolekcja składająca się z kilkunastu tanek (tyb. *t'ang.ka*), które po dokładnym naukowym opracowaniu i niezbędnych pracach konserwatorskich uzyskają być może w przyszłości status „pełnoprawnych” eksponatów muzealnych. Dziewięć wybranych przeze mnie zwojów uznałam za godne uwagi z kilku istotnych powodów.

Po pierwsze posiadają one wartość zabytkową. Najstarszy z nich wydatowała na przełom XVII i XVIII wieku (SKAZ mr 64 MNW). Górną granicą ich powstania jest pierwsza połowa XX wieku (SKAZ mr 169 MNW).

Drugim powodem jest wysoki poziom artystyczny, jaki reprezentują zwoje malarskie. Szczególnie warto zwrócić uwagę na trzy przedstawienia: SKAZ mr 64 MNW, SKAZ mr 69 MNW oraz SKAZ mr 45.

Po trzecie opisane przeze mnie obrazy są bardzo interesujące ze względu na zróżnicowaną ikonografię. Znajdujemy na nich zarówno bóstwa łagodne, jak i groźne, bodhisattwów, jak i strażników oraz postaci połączonych w seksualnym uścisku (tyb. *jab. jum*).

Po czwarte – pochodzenie zwojów. Fakt, że powstały one w różnych regionach pozwala nam bowiem zaobserwować podobieństwa i różnice uwidaczniające się w formie i stylu.

Ostatnim wreszcie powodem takiej, a nie innej selekcji jest dostatecznie dobry stan zachowania wybranych malowideł.

Zbiór dziewięciu buddyjskich zwojów malarskich nie został dotychczas opracowany naukowo. W niektórych kartach muzealnych odnaleźć można wyłącznie identyfikację głównej postaci, niekiedy pochodzenie i czas powstania obrazu. Niestety, w większości przypadków opisy są błędne. Taki stan rzeczy wynika w dużym stopniu z braku odpowiedniej literatury. Badania dotyczące sztuki buddyjskiej znajdują się wciąż w początkowej fazie. Jak dotąd nie wypracowano jeszcze przejrzystej i wyczerpującej klasyfikacji stylów i szkół malarskich. W literaturze tematu przeważają wydawnictwa albumowe, które przedstawiają problematykę w sposób powierzchowny, pomijając najczęściej głębsze, stylistyczno-formalne analizy.

Dopiero ostatnia dekada przyniosła pewne zmiany w tej dziedzinie. Odnosi się to przede wszystkim do badań nad sztuką tantryczną w Mongolii. Wymienić należy tutaj przede wszystkim prace Terese Tse Bartholomew, Heather Stoddard i Patricii Berger, która zasłynęła jako wybitna badaczka życia i twórczości najśłynniejszego mongolskiego artysty – Gegena Zanabazara.

Natomiast w dziedzinie sztuki tybetańskiej największym uznaniem cieszy się działalność naukowa amerykańskiego małżeństwa – Davida i Janice Jacksonów, którzy od wielu lat zajmują się wyłącznie problematyką sztuki buddyjskiej. Badacze ci mają stały kontakt z nauczycielami buddyjskimi, jak również z artystami. Podczas wielu wypraw do Tybetu i Nepalu zebrali ogromny materiał faktograficzny dotyczący

technik malarskich, a także przestudiowali liczne, oryginalne tybetańskie pisma dotyczące sztuki. Z tego powodu ich dwie fundamentalne prace – *Tibetan Thangka painting: methods and materials* oraz *A history of Tibetan painting* można uznać za najważniejsze źródło wiedzy o malarstwie tantrycznym.

W pierwszej z nich koncentrują się na technice wykonania zwojów malarskich, bazując na wiedzy tybetańskich artystów. Druga zaś jest próbą stworzenia (na podstawie porównań i analiz malowideł z terenu całego Tybetu) klasyfikacji umożliwiającej pogrupowanie tego typu dzieł sztuki pod względem chronologii, pochodzenia, stylu i szkoły. Przełomowym wydarzeniem w badaniach nad sztuką Tybetu było z pewnością pierwsze międzynarodowe sympozjum w całości poświęcone sztuce tego kraju, które odbyło się w Victoria and Albert Museum w Londynie (1994). Głównym inicjatorem tej niezwykle interesującej konferencji był Prapaditya Pal – znany historyk sztuki, kurator Indian and Southeast Asian Art Museum w Los Angeles. W konferencji wzięło udział około 160 badaczy z całego świata. Wśród nich znajdowali się wybitni profesorowie uniwersyteccy, kuratorzy muzeów, prywatni kolekcjonerzy i badacze oraz historycy sztuki. Liczne wykłady i dyskusje nie doprowadziły do jednoznacznych ustaleń, ale z pewnością wytyczyły kierunek badań w tej dziedzinie na najbliższe dziesięciolecia. Najważniejszym skutkiem tego sympozjum było jednomyślne przekonanie o konieczności zmiany aparatury pojęciowej oraz „badawczej optyki” w interpretacji sztuki Tybetu.

Przed wszystkim odnosi się to do kwestii określania proveniencji oraz datowania dzieł tantrycznych, które zazwyczaj były tworzone przez anonimowych artystów zgodnie z niezmiennymi kanonami. Identyfikacja stylu w takiej perspektywie nie może się już opierać wyłącznie na analizie technologii wykonania lub określaniu różnic w ornamentyce, lecz musi odwoływać się do zgodności danego dzieła sztuki z określonym kanonem ikonograficznym.

Głównym celem tego międzynarodowego spotkania było znalezienie odpowiedzi na kilka pytań. Po pierwsze, na ile materiały źródłowe pochodzą rzeczywiście z Tybetu, po drugie zaś – jak wiele jest zapożyczeń stylistycznych z innych krajów w tybetańskich dziełach sztuki.

Jednakże zarówno prace uczestników konferencji, jak i badania Jacksonów mają wciąż „pionierski charakter”, ponieważ obejmują zaledwie fragment zjawisk artystycznych, jakie pojawiły się w Tybecie na przestrzeni kilkunastu wieków. Dewastacja kultury tybetańskiej

w okresie tzw. rewolucji kulturalnej odebrała zachodnim badaczom możliwość uchwycenia wszystkich przejawów malarstwa tantrycznego. Dodatkową przeszkodą, występującą przy analizie obrazów buddyjskich, jest ściśle powiązanie tej formy sztuki z wyrafinowanym systemem filozoficzno-religijnym wadźraja (tyb. *rdo.rdže t'eg.pa*). W praktyce oznacza to, że w opisach poszczególnych zwojów malarskich nie można obejść się bez nawiązania do tego systemu. Dlatego też pracę rozpocznę od obszernego wprowadzenia, w którym przybliżę kulturę buddyjską ze szczególnym uwzględnieniem tradycji tybetańskiej. Następnie spróbuję ukazać specyfikę sztuki tantrycznej w Tybecie i Mongolii. Drugi rozdział – zarazem główna część pracy – przedstawia ikonografię dziewięciu wybranych przeze mnie zwojów malarskich ze zbioru Muzeum Narodowego w Warszawie. Opis poszczególnych obrazów przebiega według jednolitego schematu. Na początku dokonuję szczegółowej identyfikacji postaci występujących na przedstawieniu, następnie przeprowadzam analizę ikonologiczną – lokalizacja postaci w systemie mitologicznym oraz w szerszym kontekście kulturowym. Dalej następuje opis ikonograficzny, pochodzenie i datowanie. Analizę zamyka przedstawienie stanu zachowania obrazu.

W trzecim rozdziale skoncentrowałam się na technice wykonania buddyjskich zwojów malarskich.

Głównym celem tej pracy jest rozszyfrowanie wyjątkowo skomplikowanej i bogatej ikonografii wybranych przeze mnie tanek. Myślę, że tak skonstruowana praca pozwoli nam lepiej zrozumieć sztukę buddyzmu tantrycznego, która nie doczekała się jak dotąd poważniejszego opracowania w języku polskim.

Chciałabym w tym miejscu podziękować kilku osobom za okazaną mi pomoc. Przede wszystkim mojemu promotorowi – prof. dr. hab. Jerzemu Malinowskiemu, pracownikom Działu Orientalnego Muzeum Narodowego w Warszawie, prof. dr. hab. Stanisławowi Godzińskiemu – wykładowcy Instytutu Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego, który pomógł mi opracować transkrypcję fonetyczną terminów mongolskich i tybetańskich. W poszukiwaniu niezbędnej literatury tematu nieocenioną pomoc okazał mi również dr David Stott – tybetanista z Manchester University. W szczególny sposób dziękuję mgr Katarzynie Maleszko oraz mojemu mężowi.

Ikonografię buddyjskich zwojów malowanych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie napisałam kilka lat temu. Od tego czasu moje spojrzenie na niektóre zagadnienia poruszane w tej książce uległo znacznym modyfikacjom, jednak ze względu na spójność całości postanowiłam zachować pierwotną wersję, wprowadzając jedynie niezbędne poprawki. Mam nadzieję, że praca ta zainspiruje innych do zainteresowania się tą jakże piękną, a wciąż jeszcze niepoznaną sztuką.

Rozdział I

Kultura buddyjska w Tybecie i Mongolii

Buddyzm jako system filozoficzno-religijny

Buddyzm pojawił się w Indiach na przełomie VI i V wieku p.n.e., za jego założyciela uznaje się Siddharthę Gautamę zwanego Buddą (tyb. *sangs.rgjas*). Jego ojcem był władca państewka leżącego w północno-zachodnich Indiach. Przyjmuje się, że Budda urodził się pomiędzy 567 a 553 rokiem p.n.e., według zaś tradycji therawady¹ ok. 625 lub – jak wskazują współczesne badania – w 490 roku p.n.e. Według tradycji buddyjskiej jego życie określiły cztery znaczące wydarzenia: 1. „cztery spotkania”, 2. „wielkie odejście”, 3. przebudzenie, 4. parinirwana.

1. Ojciec Buddy Śuddhodana, wykorzystując swoją władzę i bogactwo, wychowywał syna w atmosferze zabaw i przepychu. Izolowany od zewnętrznego świata młody Gautama postanowił w tajemnicy opuścić rodzinny pałac. Na ulicach miasta spotkał: chorego na trąd i starca, natknął się także na zwłoki martwego człowieka. Owocem tego było wstrząsające dla niego doświadczenie choroby, starości, śmierci. Przerażenie ustąpiło, kiedy zobaczy pogodzonego z życiem ascetę. 2. Od tego momentu poświęcił się medytacji i praktykom ascetycznym. 3. Po kilku latach wyrzeczeń i intensywnej pracy nad sobą zrealizował stan umysłu, określanej później stanem przebudzenia. Następnie przez blisko 50 lat nauczał swoich uczniów i założył wspólnotę mnichów. 4. Na skutek zatrucia potrawą *sukara maddava* umarł w Kusinagarze ok. 486 roku p.n.e. Po „opuszczeniu ciała” Budda wstąpił w parinirwanę – uzyskał ostateczne przebudzenie.

¹ Najstarsza szkoła w buddyzmie.

Fakty dotyczące jego życia, jak również głoszona przez niego nauka budzą współcześnie, zwłaszcza wśród europejskich badaczy, wiele wątpliwości i kontrowersji. Znamienne jest na przykład twierdzenie, że wadźrajana stanowi zdegenerowaną formę buddyizmu, w której elementy śaktyzmu, szamanizmu oraz ludowych wierzeń mieszają się z autentycznym przekazem. Ponadto uważa się, że Budda został w późniejszej recepcji, tj. w mahajanie (skt. *mahajana*, tyb. *t'eg.pa cz'en.po*) deifikowany, a sam buddyizm przekształcony z systemu filozoficzno-medytacyjnego w religię „dla ludu”. Przekonanie takie jest o tyle krzywdzące, co nieprawdziwe. Nie wchodząc w szczegóły, można przytoczyć w tym wypadku dwa kontrargumenty. Po pierwsze takie „ubóstwienie” Buddy jest sprzeczne z doktryną mahajany, o czym mowa będzie dalej. Po drugie zaś nie zgadza się z religijną praktyką. Cześć i wielki szacunek, jakim darzą Buddę jego wyznawcy tylko w zewnętrznej formie może przypominać kult bóstwa. We wszystkich tradycjach podkreśla się historyczność, człowieczeństwo Gautamy i taka postawa bynajmniej nie deprecjonuje jego wielkości i wagi dla duchowego rozwoju buddysty². Stan Buddy to potencjał, który istnieje w umyśle każdego człowieka, tak twierdzą wszystkie szkoły buddyizmu. Różnice pojawiają się dopiero przy określaniu metod i czasu potrzebnego do jego osiągnięcia.

Podobne kontrowersje budzi również kwestia doktryny, czyli dharma (skt. *dharma*, tyb. *cz'os*). Rozmaitość nauk, które głosił Budda, a przede wszystkim znaczne różnice pomiędzy nimi, skłaniają wciąż wielu religioznawców do przyjęcia tezy o ewolucji poglądów Siddharty. Z pewnością tego rodzaju interpretacje dadzą się uzasadnić, jednakże kluczowa w tym przypadku zdaje się być wykładnia samej buddyjskiej tradycji. Ze względu na potrzeby tej pracy przedstawię tutaj wyjaśnienia pochodzące z tradycji buddyizmu tybetańskiego³. Według tej tradycji nie może być mowy o ewolucji poglądów Śakjamuniego (skt. *Śakjamuni*, tyb. *Szakja t'ub.pa*), ponieważ wskazówki, których udzie-

² Oczywiście istnieją zasadnicze różnice w ukazywaniu postaci Buddy. Mahajana podkreśla na przykład, że Budda nie był śmiertelną istotą, lecz jedynie ukazał umieranie, by zaprezentować naukę o nietrwałości, podczas gdy naprawdę wkroczył do czystej krainy. Nauka ta nie oznacza bynajmniej ubóstwienia Śakjamuniego, lecz stanowi wyraz nauki o pustce, skoro nie istnieje żadna ostateczna podstawa rzeczywistości, to śmierć i narodziny okazują się tylko złudzeniem.

³ Taki podział nauk Buddy stosuje Tenga Rinpoce, w: *Sutra und Tantra. Die Wege des Buddhismus*, Wiedeń 1989, s. 15.

łał uczniom, były zawsze dostosowane do ich zdolności oraz potrzeb. Dlatego też jego nauka zawiera różne poziomy zwane „wozami” (skt. *jana*, tyb. *t'eg.pa*). W tradycji mahajany wymienia się trzy wozy:

1. Wóz Słuchających – śrawakajana (skt. *śravaka*, tyb. *niam t'os*),
2. Wóz Urzeczywistniających się Samodzielnie – pratjekabuddajana (skt. *pratjeka buddha*, tyb. *rang sangs*),
3. Wóz Heroicznie Zmierzających do Stanu Buddy – bodhisattwajana (skt. *bodhisattva*, tyb. *dziang. cziub sempa*).

Dwa pierwsze tworzą tak zwaną hinajanę (skt. *hinajana*, tyb. *t'eg.cz'ung*) – „mały wóz”, natomiast bodhisattwajana stanowi mahajanę – „wielki wóz”. W takim podziale tantryczne nauki Buddy, czyli wadžrajana – „diamentowy wóz” są częścią bodhisattwajany⁴.

Najbardziej klarowny wydaje się być jednak podział nauk Buddy na trzy cykle, obejmujący wszystkie inne klasyfikacje. Pierwszy cykl zawiera nauki o Czterech Szlachetnych Prawdach (skt. *ćatwari arija-satajani*), drugi – nauki o braku specyficznych cech, o pustce wszelkich rzeczy, trzeci – zwany „cyklem dokładnego rozróżnienia” – nauki o naturze Buddy, tkwiącej w każdej istocie.

Pierwszy cykl nauk jest podstawą dla hinajany, która stanowi niejako punkt wyjściowy duchowej ścieżki. Esencją jest tutaj nauka o nieobecności „ego”. Za fundamentalną przyczynę cierpienia uznaje się na tym poziomie przywiązanie do trwałego, autonomicznego „ja”. Nauki te w formie kazania o Czterech Szlachetnych Prawdach wygłosił Budda po raz pierwszy w Sarnath siedem tygodni po osiągnięciu przebudzenia. Są to prawdy o: 1. cierpieniu, 2. przyczynie cierpienia, 3. ustaniu cierpienia, 4. drodze prowadzącej do ustania cierpienia.

⁴ Naukę Buddy można także podzielić na dwa wozy: Wóz Przyczyn-Właściwości zwany sutrajana, w skład której wchodzi „Pojazd Słuchających”, „Pojazd Urzeczywistniających się Samodzielnie” i „Pojazd Heroicznie Zmierzających do Stanu Buddy” oraz Wóz Diamentowego Owocu zwany tantrajana, obejmujący specyficzne metody tantry.

Określenie „Pojazd Przyczyn-Właściwości” wywodzi się stąd, że na tym poziomie nauk „droga do wyzwolenia” polega na stopniowym rozwijaniu motywacji *bodhićitty* – intencji osiągnięcia oświecenia dla dobra wszystkich istot czujących. Postawa taka umożliwia rozwój zdolności do stopniowego rozpoznawania prawdziwej istoty zjawisk – pustki. Dzięki przyczynie – bodhićittcie i właściwościom, które z niej wypływają, stopniowo dociera się do oświecenia.

W „Wozie Diamentowego Owocu” dzięki szczególnym metodom tantry, oraz w oparciu o bodhićittę, Owoc Wozu Przyczyn-Właściwości – doświadczenie natury umysłu staje się wzorem postępowania „już teraz” na aktualnym poziomie praktykującego tantrę.

1. Prawda o cierpieniu rodzi często w zachodniej recepcji nieporozumienie, ponieważ w istocie nie mówi ona wcale o cierpieniu świata, lecz o cierpieniu istot nieprawidłowo reagujących na rzeczywistość. Ból przynoszą nie tylko fizyczne, materialne czy psychiczne dolegliwości i przeszkody, lecz paradoksalnie również stany uznawane powszechnie za przejaw szczęścia. Buddyjskie przysłowie powiada, że „doznawanie przyjemności jest jak lizanie miodu na ostrzu brzytwy”. Każde szczęście ma swój kres i prędzej czy później przynosi rozczarowanie i rozgoryczenie. Tego rodzaju cierpienie określa się w buddyzmie jako cierpienie zmienności. Trzeci typ cierpienia stanowi podstawę dla dwóch wcześniejszych, ponieważ wiąże się z zasadniczo niezadowolającą naturą cyklicznej egzystencji, która nieuchronnie wywołuje cierpienie.

2. Prawda o przyczynie cierpienia mówi, że ostateczną przyczyną cierpienia jest niewiedza (skt. *awidja*, tyb. *ma.rig.pa*) dotycząca prawdziwej natury umysłu. Otóż według Buddy przeżywamy ból, ponieważ błędnie identyfikujemy się z iluzją stabilnego, trwałego „ja” – centrum doświadczenia, podczas gdy tak naprawdę centrum takie nie istnieje. Z niewiedzy powstają rozmaite emocje jak pożądanie, gniew, duma, a także wszystko to, co składa się na nasze przeżywanie rzeczywistości.

3. Prawda o ustaniu cierpienia głosi, że usunięcie niewiedzy przynosi natychmiastowe wyzwolenie.

4. Prawda o drodze prowadzącej do ustania cierpienia pokazuje z kolei rozmaite metody, które umożliwiają wyzwolenie. Najogólniej ujmując, pokonanie cierpienia umożliwia tzw. „szlachetna, ośmiorka ścieżka”, która dzieli się: 1. właściwy pogląd, 2. właściwą intencję, 3. właściwą mowę, 4. właściwe działanie, 5. właściwy sposób życia, 6. właściwy wysiłek, 7. właściwą ważność, 8. właściwe medytacyjne wchłonięcie.

Drugi cykl nauk. Budda Śakjamuni zaczął przekazywać nauki drugiego cyklu w 16 lat po osiągnięciu oświecenia. Cykl ten zawiera pouczenia o pustce (skt. *śunjata*, tyb. *stong.pa.id*) wszystkich zjawisk. Według tradycyjnych przekazów Budda przepowiedział, że 400 lat po jego paranirwanie pojawi się nauczyciel, który udzieli dalszych nauk o znaczeniu pustki. W Lankawatara – sutrze (wersy 165, 166) można przeczytać:

„W Wedali, w południowej części urodzi się najślawniejszy i najbardziej znamienity spośród bhikszu. Jego imię brzmi Nagabhawja. Jest on

tym, który zniszczy jednostronne poglądy oparte na istnieniu i nieistnieniu. To on ujawni światu mój Pojazd, niezrównaną mahajanę”⁵.

Tradycja buddyjska utożsamia tego nauczyciela z Nagardżuną, którego określa się czasami nawet jako „drugiego Buddę”. Najkrótszy wykład nauki o pustce zawiera *Sutra serca* w której czytamy: „Forma jest Pustką, Pustka jest Formą, Forma nie różni się od Pustki, Pustka od Formy”. Nauka o pustce daje się zdaniem Nagardżuny w pełni zrozumieć dopiero w kontekście doktryny „dwóch prawd”. Osiągnięcie prawdy ostatecznej (skt. *paramatha*), traktującej o pustce zjawisk, wymaga uprzedniego zrozumienia prawdy relatywnej (skt. *samwtri*), czyli tego, w jaki sposób „zwykli ludzie” doświadczają rzeczywistości. Analizy Nagardżuny ukazują w konsekwencji przesłanie „środkowej drogi” (skt. *madhjama pratipat*). „Istnienie to pogląd eternalisty, nieistnienie to pogląd nihilisty. Stąd mędrzec nie potrzebuje się uciekać do koncepcji «bytu» czy «niebytu»”⁶. Stwierdzenie, że rzeczy istnieją we współzależny sposób, tzn. że ich naturą jest pustka, unika dwóch fundamentalnych skrajności: poglądu, że zjawiska istnieją realnie (jako samoistne, trwałe byty) oraz przeciwnego zdania, że w rzeczywistości nic nie istnieje. Cierpienie pochodzi z niewiedzy o naturze rzeczywistości. Świat odbierany jako coś trwałego, coś co naprawdę istnieje wzbudza w umyśle pożądanie i wplątuje go w iluzoryczny świat sansary (skt. *sansara*, tyb. *k'or.ba*)⁷. Według buddyzmu cierpienie jest iluzją. Rozpoznanie tego jest równoznaczne z jego ustaniem, ale świadomość, że inne istoty wciąż cierpią wywołuje nieograniczone współczucie bodhisattwy (skt. *bodhisattwa*, tyb. *hjang.cz' ub.sems.dpa*).

Trzeci cykl został wygłoszony przez Śakjamuniego 27 lat po osiągnięciu przebudzenia w miejscu zwanym Śrawasti. Nauki tego cyklu dotyczą przenikającej wszystko natury Buddy (skt. *Tathagatagarbha*). Natura Buddy, czy też Natura Umysłu, tkwi potencjalnie w każdej czującej istocie obdarzonej nawet bardzo prymitywną formą świadomości. Ów potencjał zostaje całkowicie urzeczywistniony dopiero w momencie przebudzenia. Natura Buddy przenikająca całą rzeczywistość jest w istocie doskonale czysta, „niesplamiona” zaciemnieniami niewiedzy. Zaciemniona te nie są częścią Natury Buddy, lecz jedynie zasłonami, które ją przykrywają. Wyczerpujący wykład trzeciego cyklu nauk od-

⁵ E. Conze, *A short history of Buddhism*, Londyn 1980, s. 27.

⁶ D.J. Kalupahana, *Mulamadhymakakarika of Nagarjuna*, Delhi 1996, s. 129.

⁷ Kołowrót wcieleń – cykl narodzin i śmierci, charakteryzujący się cierpieniem i niewiedzą.

najdujemy w tekście zwanym *Uttaratantraśastra*, przekazany przez Asangę. Asanga przez 12 lat praktykował medytację Buddy Maitreji (skt. *Maitreja*, tyb. *Bjams.pa*) i kiedy osiągnął przebudzenie, miał wizję Buddy Przyszłości i doświadczył Czystej Krainy tego Buddy – Tuszity. Tam właśnie otrzymał między innymi przekaz *Uttaratantraśastri*.

Naturę umysłu opisuje się jako jedność pustki i jasności (tyb. *gsal.pa*). Aspekt jasności wyraża się w codziennym doświadczeniu poprzez mentalną aktywność – wszystkie myśli, emocje i poglądy⁸. Pustka i jasność umysłu występują równocześnie, jednakże istoty nieoświecone nie są w stanie rozpoznać tej jedności. Umysł uznaje „swoją pustkę” za „ja”. Efektem tej fałszywej identyfikacji jest uznanie aktywności umysłu – jego jasności – za coś odmiennego i oddzielnego od „ja”. Ten dualistyczny podział na „ja” oraz na „coś innego” stanowi aspekt zaciemnienia. Lgnięcie do „ja” sprawia, że rodzą się uczucia pożądania i przywiązania, a w wyniku izolowania się od innych powstają takie emocje jak: duma, nienawiść i zazdrość. Działając pod ich wpływem istoty, gromadzą negatywną karmę (tyb. *p'rin.las*)⁹, która z kolei powoduje doświadczenie trzech obszarów (skt. *triloka*, tyb. *p'rin.las*) sansary i typowych dla nich cierpień¹⁰.

Tantra buddyjska¹¹

Nauki tantry buddyjskiej zaliczane są przez większość szkół do trzeciego cyklu nauk¹². Słowo tantra wywodzi się od sanskryckiego

⁸ Należy pamiętać, że mentalna aktywność oznacza w tym przypadku zarówno wewnętrzne stany, jak i ich zewnętrzne odpowiedniki, np. emocje, ich obiekty, myśli i ich przedmioty, etc.

⁹ Karma to prawidłowość wiążąca działania i ich skutki, warunkująca wszystkie sposoby doświadczenia świata. Negatywna karma jest mentalnym „nasieniem”, które związane z czynami, słowami i myślami wywołuje w konsekwencji cierpienie. Pozytywna karma prowadzi natomiast do doznawania szczęścia.

¹⁰ W buddyzmie wyróżnia się trzy obszary sansary: 1. sferę pożądania, inaczej zmysłową (skt. *kamaloka*), 2. sferę formy, inaczej estetyczną (skt. *rupaloka*) i 3. sferę bezforemną (skt. *arupaloka*).

¹¹ Podrozdział ten opieram w znacznej mierze na pracy Ł. Trzcinińskiego, *Zagadnienia reinkarnacji w wybranych tradycjach buddyzmu*, Rozprawy habilitacyjne, nr 42, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992.

¹² Wyjątkiem jest szkoła gelukpa, która głosi, że praktyki tantryczne opierają się w istocie na naukach „Drugiego obrotu kołem dharmy”, czyli na naukach o pustce wszystkich zjawisk.

rdzenia *tan* (tyb. *rgjud*) i oznacza „rozciągać się, ciągnąć się”. Można to zinterpretować tak, że w świecie „utkanym” z różnych wątków istnieje też pewna nić wiążąca podstawowe doświadczenie rzeczywistości. Klong.cz’en rab bjams.pa ze szkoły ningmapa (tyb. *rÑing.ma.pa*) wyjaśnia, że stwierdzenie „tantra jest rzeczywistością” oznacza, iż jest ona „początkiem, drogą i celem”. Początek stanowi pustka, drogą jest przejrzystość – świetlistość (tyb. *od.gsal*), zaś celem podstawowa świadomość (tyb. *je szes*). Ta rzeczywistość dana jest w „czystym doświadczeniu bycia”. Jak pisze Klong.cz’en rab bjams.pa: „Tantra jest czystym faktem bycia (tyb. *ngo.po*), oznacza tajemniczą obecność (tyb. *gnas*) wewnętrznej percepcji (tyb. *rig.pa*). Jest to duchowość (tyb. *sems.njid*) promieniująca i wolna od zaciemnień myślowych konstrukcji, obecna we wszystkich istotach, stanowiąc wzorzec Stanu Buddy i charakterystyki jego urzeczywistnienia”¹³.

Tantra jako zwieńczenie systemu nauk buddyjskich pochodzi, jak przyjmują uczeni tybetańscy, bezpośrednio od Buddy i koncentruje się na błyskawicznej transformacji ego. Zasadniczym aspektem tantry jest przekształcenie percepcji poprzez wizualizację, symbole i rytuały. Odnośnie tych praktyk istnieje cały zbiór pisemnych komentarzy oraz ustnych pouczeń. Większość rdzennych tekstów do tych praktyk określa się w tradycji tybetańskiej właśnie słowem „tantra”, a tytuły wskazują często formę medytacyjną, wokół której koncentrują się rytuały i praktyki jogiczne. Każda ze szkół buddyzmu tybetańskiego posiada swoje charakterystyczne praktyki tantryczne.

Badacze tematu uważają, że teksty buddyjskich tantr powstały między IX i X wiekiem. Z tybetańskich kronik wynika jasno, że kiedy w IX i X wieku buddyzm zaczął pojawiać się w krainie wiecznych śniegów, tantry były już od dawna znane w Indiach. Według Taranathy były one nauczane na około 300 lat przed ich oficjalną redakcją, a więc ok. I wieku. Według tradycji tantrycznej Budda Śakjamuni nie nauczał ich bezpośrednio, lecz przyjmował w tym celu specjalną formę istniejącą poza zwykłym upływem czasu – *Wadźradhara*. Powstał *Guhjasamadżatantry* datuje się na IV wiek n.e. (cykl komentarzy VIII–X wiek), tantra *Mahawajroćana* to wiek VI, *Tattwasamgraha* – VII. W VIII wieku powstaje prawdopodobnie *Hewadźratantra* związana z królem Indrabhutim. W tym samym wieku żył Ćandrakirti, autor *Pradipoddjotana*, działał też tantryczny mistrz Nagardżuna oraz

¹³ H.V. Guenther, *Buddhist philosophy. In theory and practice*, Berkeley 1972, s. 157.

mahasiddha Saraha, którego *Pieśni* stanowią jedno z ważnych źródeł poznania tantrycznego światopoglądu. Najbardziej rozpowszechnione w Tybecie tantry to:

Guhjasamadżatantra – dosłownie „tantra tajnego zgromadzenia”, zwana też „Tajemnicą Buddy”, została spisana przez Asangę, założyciela szkoły jogaczary¹⁴. W początkowych rozdziałach zawiera obrazy i mandale używane w rytuałach i podczas medytacji, w następnych zawiera opisy praktyk tantrycznych, przedstawione w języku seksualno-obscenicznych symboli.

Kalaćakratantra – dosłownie „tantra koła czasu”, według tradycji tybetańskiej została napisana przez króla legendarnej krainy Szambali – Subcandę w X wieku naszej ery. Zawarta w niej nauka składa się z trzech działów. W pierwszej części znajdują się opisy świata z punktu widzenia fizyki, astronomii i geografii, drugi dział stanowi rodzaj medytacyjnej psychologii, natomiast ostatnia część podaje instrukcje dotyczące wizualizacji bóstw opiekuńczych. Tantra ta rozszerza liczbę buddów medytacyjnych z pięciu do sześciu, przyjmując dodatkowo *adibuddhę* – pierwotnego Buddę, który uosabia jedność czasu i przestrzeni. Tantra ta podaje, że król Subcandra zwrócił się do Buddy z prośbą, aby przekazał ludziom jogę, która byłaby pomocna w obecnej epoce – kalijudze (skt. *kalijuga*, tyb. *snigs.ma i. dus*)¹⁵. Istotą przesłania tej tantry jest myśl, że wszechświat jest tożsamy z ciałem i umysłem człowieka.

Hewadźratantra – uznawana w szkole sakjapa (tyb. *Sa.skja.pa*) za podstawowy tekst, została przełożona z sanskrytu na język tybetański przez mnicha Bro'g.miniego. Pismo to traktuje o praktykach jogicznych i medytacyjnych związanych z groźną formą Hewadźry (tyb. *Kje.rdo.rdze*).

¹⁴ Szkoła jogaczary zwana też widźnanawadą, utrzymywała, że wszystkie procesy świadomościowe są wywołane przez wrażenia w podświadomości. W szkole tej kładziono duży nacisk na uprawianie medytacji i analizę psychologiczną. Jogaczara wypracowała koncepcję alajawidźnany – świadomości przechowującej karmiczne ślady.

¹⁵ *Kalijuga* dosłownie oznacza wiek zdegenerowany, okres rozkładu, którego kulminacją będzie pożar trawiący cały wszechświat przy końcu „wielkiego wieku” (skt. *mahajuga*). Na mahajugę składają się cztery juگی: *satjajuga* – w tym okresie nie uczą się żadnej dharmy, *tretajuga* – pojawiają się nauki hinajany, *dwaparajuga* nauki Pradźnaparamity i *kalijuga* – nauki wadźrajany.

Różnice i podobieństwa między tantrą buddyjską a siwaicką

Cechą, która łączy obydwa systemy religijne, jest niewątpliwie stosunek do fenomenu przyjemności. W przeciwieństwie do bardziej ortodoksyjnych form praktyki religijnej tantra w obydwu wersjach próbuje przy użyciu zręcznych metod wykorzystać dążenie do przyjemności jako środek duchowego rozwoju. Taka postawa nie oznacza bynajmniej kultywowanie przyjemności, lecz jest raczej wyrazem chęci włączenia wszystkich działań, myśli i emocji praktykującego w proces jego przemiany. Specyfika praktyk religijnych spowodowała, że w buddyjskiej tantrze w pewnym momencie jej rozwoju doszło do narodzenia się „ezoteryki”. Mantry (tyb. *snags*), dharani, mandale zaczęły wśród praktykujących coraz bardziej zyskiwać na znaczeniu, a ponieważ były symbolami tajemnymi, uznano, że jedynie inicjowani, tzn. prowadzeni przez swojego guru uczniowie mogą całkowicie z nich korzystać.

Aby zachować bezpośredni, niezmienny przekaz nauk stworzono symboliczny język – język podwójnego znaczenia, rozumiany jedynie przez doświadczonego jogina. Równie ważnym powodem posługiwania się przez tantryków owym „językiem półcieni” była nieprzekładalność jogicznego doświadczenia na język operujący abstrakcyjnymi pojęciami. Stąd też uciekano się do zaskakujących metafor, analogii i paradoksów.

Niestety nawet pośród buddystów znaleźli się tacy, którzy dosłownie odczytywali hermetyczne nauki Gautamy. W najważniejszych tekstach wadżrajany jak *Guhjasamadża*, *Sadhanamala*, *Dźnanasiddhi* zaleca się między innymi naruszenie reguł, które stanowią podstawę buddyjskiej dyscypliny. Na przykład w *Guhjasamadży* namawia się do morderstwa, kłamstwa, kradzieży czy stosunku z kobietą. Tego rodzaju zalecenia trafiły na podatny grunt i wkrótce we wschodnich częściach Indii rozprzestrzenił się nowy, orgiastyczny odłam tantry¹⁶. Kiedy na przełomie XII i XIII wieku muzułmanie podbili północne Indie i doszczętnie zniszczyli kulturę buddyjską, większa część tantrycznej literatury napisanej do tego czasu została już przetłumaczona na język tybetański. W Tybecie przechowywano dzieła siddhów i kultywowano tradycyjne praktyki jogiczne, przekazywane w nieprzerwanej sukcesji od nauczyciela do ucznia.

¹⁶ W Bengalu, Assamie i Orissie.

W Indiach natomiast tradycja tantryczna zaczęła się stopniowo degenerować. Odbiło się to niekorzystnie na wizerunku autentycznej, zarówno hinduistycznej, jak i buddyjskiej tantry. Jednym z kontrowersyjnych, nierozstrzygniętych do dzisiaj problemów jest pytanie, która z obydwu tantr była pierwsza i jak wzajemnie na siebie oddziaływały.

Wiele wskazuje na to, że tantra buddyjska jest starsza. Już wcześnie mahasanghikowie posiadali specjalny zbiór mantrycznych formuł w swoich *Dharanipitakach*, a *Mandźuśrimulakalpa*, którą datuje się na I wiek naszej ery, zawiera nie tylko mantry i dharani, ale również liczne mandale i gesty (skt. *mudra*, tyb. *p'jag.rgja*). Nawet jeżeli tekst ten powstał później, to napewno buddyjski system tantryczny ukształtował się pod koniec III wieku naszej ery, czego przykładem jest *Guh-jasamadżatantra*.

Jeżeli chodzi o drugi problem, to należy pamiętać, że buddyzm tantryczny w ogromnym stopniu wpłynął na ukształtowanie się tantryzmu hinduistycznego. Jeden z wielkich hinduskich filozofów z IX wieku – Śankaraćarja, którego dzieła stanowią podstawę doktryny śiwaickiej, zapożyczył prawie całą filozofię Nagardżuny i jego kontynuatorów. Także techniki medytacyjne tantry śiwaickiej nawiązywały bezpośrednio do tantry buddyjskiej. Podobieństwo symboliki i medytacyjnych praktyk nie powinno jednak przesłaniać zasadniczych różnic. Tantra hinduistyczna opiera się na koncepcji *śakti* – twórczego, żeńskiego aspektu najwyższego boga Śiwy. Dla buddystów *śakti* – energia „subtelnych” i „grubych” elementów¹⁷ jest mocą, która kreuje świat iluzji i dlatego też stanowi przeszkodę na drodze do wyzwolenia. Celem buddysty nie jest zatem osiągnięcie mocy lub połączenie się z energią wszechświata, lecz przeciwnie – próbuje się on od niej uwolnić.

Obydwa systemy opierają się co prawda na polaryzacji męskiego i żeńskiego aspektu, jednakże przypisują im różne znaczenia. Buddyjska *prađña* wyraża mądrość – doświadczenie pustki, stanowi zatem bierny element, podczas gdy hinduistyczna *śakti* reprezentuje aktywną zasadę. Nie chodzi w tym wypadku z pewnością o arbitralne odwrócenie symboliki, lecz o konsekwentne zastosowanie zasad leżących u podstaw dwóch różnych systemów filozoficzno-religijnych.

¹⁷ „Grube” elementy to: woda, ziemia, ogień, powietrze i eter. Natomiast elementy „subtelne” to bardzo skomplikowany system wewnętrznych kanałów i kropli energii doświadczanych przez zaawansowanych joginów.

Hinduizm jest religią teistyczną, uznaje Boga – najwyższą zasadę wszechświata. Buddyizm natomiast jest nieisteistyczny, odrzuca wiarę w Boga oraz wszelkie koncepcje głoszące istnienie demiurga, prapoczątku lub jakiegś najwyższej trwałej zasady.

Istota wadźrajany

Wadźrajana stanowi dla wyznawców tej formy buddyzmu najwyższy poziom nauk Buddy. W „niższych wozach”¹⁸ praktykujący podąża ścieżką, która w przyszłości doprowadzi go do przebudzenia. W wadźrajanie praktykujący obiera samą ścieżkę za cel, a rzeczywistość postrzega jako grę przeplatających się energii Buddy.

Według wadźrajany natura Buddy manifestuje się bezpośrednio w Trzech Korzeniach (tyb. *rca.gsum*): 1. nauczycielu (skt. *guru*, tyb. *bla.ma*), 2. bóstwie medytacyjnym (skt. *dewa*, tyb. *ji.dam*), 3. dakiniach (skt. *dakini*, tyb. *mK'a.gro.ma*) i strażnikach dharmy (skt. *dharmapala*, tyb. *cz'os.skjong*). W ten sposób na poziomie tantry ciało, mowa i umysł jogina ulegają przemianom w Ciało, Mowę i Umysł Buddy. Guru jest korzeniem inspiracji, objawiającym obecność Buddy w umyśle praktykującego. Bóstwo jest korzeniem „osiągnięć” i manifestuje się w różnorodnych formach, pomagając rozwijać różne uzdolnienia i skłonności. Bóstwo lub grupa bóstw ucieleśniają przeobrażone w praktyce medytacyjnej specyficzne skłonności jogina. Dakinie – podniebne wędrowczynie, tancerki i dharmapalowie tworzą razem korzeń „aktywności”. Dakinie ucieleśniają żeńską energię oświecenia, która w różnych sytuacjach doprowadza jogina do poczucia równowagi. Dharmapalowie, zarówno w męskich, jak i w żeńskich aspektach działają w sposób podobny do strażników duchowego rozwoju jogina i stanowią nagromadzenie błogosławieństw różnych linii przekazu.

Jako praktyka, tantra obraca się wokół przekształcenia ciała, mowy i umysłu w trzy „ciała” Buddy: dharmakaję (skt. *dharmakaja*, tyb. *cz'os.sku*), sambhogakaję (skt. *sambhogakaja*, tyb. *longs.spjod.sku*) i nirmanakaję (skt. *nirmanakaja*, tyb. *sprul.sku*), zaś tantryczne teksty zawierają praktyki odnoszące się do każdego z tych trzech aspektów. Cielne praktyki zawierają pokłony, ofiarowania i postawy jogiczne. Praktyka dotycząca mowy obraca się wokół mantr i rytuałów. Prakty-

¹⁸ Termin „wóz” odnosi się do dróg buddyjskich.

ka związana z umysłem wymaga wizualizacji, w której dualistyczne postrzeganie podmiotu i przedmiotu zostaje oczyszczone poprzez stworzenie mentalnego wyobrażenia bóstwa i jego orszaku. Innym jej aspektem jest praktyka bezforemna, którą jest medytacja mahamudry (tyb. *p'jag.rgja.cz'en.po*).

W szkołach kagjupy (tyb. *bKa'rgjud.pa*), gelukpy (tyb. *dGe.lugs.pa*) i sakjapy (tyb. *Sa.skja.pa*), które wspólnie należą do tradycji „nowej tantry”, wyróżnia się cztery rodzaje tantr, podczas gdy w starej tradycji jest ich sześć. Tymi czterema rodzajami są kolejno: 1. *krijatantra*, 2. *ćarjatantra*, 3. *jogatantra*, 4. *anuttarajogatantra*.

Pierwszych trzech klas tantr Budda nauczał, ukazując się w zwykłym, ludzkim ciele, to znaczy w formie nirmanakaji, natomiast tantry anuttarajogi przekazywał zawsze w formach sambogakaji. Każda z tych czterech klas tantr przeznaczona jest dla określonej grupy praktykujących i określonej intensywności uczuć powodujących cierpienie. Zależnie od tych dwóch czynników różnią się metody oczyszczania, a także czas potrzebny do usunięcia splamień.

1. Krijatantra – tzw. tantra działania, jest stopniem wstępnym, w którym kładzie się nacisk na zewnętrzną, wzbudzającą strach czystą energię Buddy. Tantry te przeznaczone są głównie dla ludzi, którzy potrzebują zewnętrznej aktywności i którym brakuje zdolności głębokiej medytacji na pustkę. Jogin ustala związek między sobą a bóstwem oparty na relacji sługi i mistrza, zwracając przy tym uwagę na rytualną aktywność i czystość. Praktykujący może na przykład dokonywać rytualnych kąpieli, wyobrażając sobie, że w ten sposób oczyszcza swoje mentalne splamienia. Na tym poziomie tantryk postrzeża siebie i medytacyjne bóstwo jako osobne istnienia. Bóstwo jest w tej relacji panem, a jogin sługą składającym ofiary. W sadhanie¹⁹ wyrazem tego jest wyobrażenie uśmiechniętych bóstw tantrycznych.

2. W ćarjatantrze – tantrze dokonania jogin uświadamia sobie, że energia Buddy znajduje się zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz jego. Tantra ta nosi też nazwę *ubatantra*, co oznacza, że uczeń utrzymuje z bóstwem przyjazną relację. Na tym poziomie w równym stopniu kładzie się nacisk na działania rytualne i praktyki mentalne. Tantryk wizualizuje siebie jako oświeconą istotę i jednocześnie buduje przed sobą wizję bóstwa jako wzorca.

¹⁹ Ogólnie każda praktyka duchowa, a w buddyzmie tantrycznym medytacja obejmująca wizualizację bóstwa i recytację mantry.

3. Jogatantra jest kulminacją krija i ćarjatantry. Tutaj jogin odczuwa własną konsubstancjalność z energią Buddy, a więc medytuje nad samym sobą jako identycznym z bóstwem. W sadhanie symbolem tego jest gest tantrycznego bóstwa, na które jogin medytuje. Tylko niewielki nacisk kładzie się tutaj na czynności rytualne, podkreśla się natomiast wewnętrzną jogę.

4. Najwyższym rodzajem tantry jest anuttarajoga, która w największym stopniu kładzie nacisk na wszechprzenikającą naturę energii Buddy. Tantra ta prowadzi do całkowitego wchłonięcia w samadhi²⁰, czego zewnętrznym symbolem jest wyobrażenie bóstw w połączeniu seksualnym. Ten poziom tantry dzieli się na trzy kategorie: ojcowską, matczyną i niedualną, którym w tradycji ningmapy odpowiadają: mahajoga, anujoga i atijoga.

Poziom osiągnięty w mahajodze to poziom wizji, w której świat jawi się jako wirujący krąg nasiennych sylab. Na tym etapie jogin uświadamia sobie, że natura umysłu jest pusta, a ekspresją pustki jest jej świetlistość – podstawa, z której powstaje całość samsary i nirwany. Anujoga kładzie główny nacisk na medytację *tummo* – praktykę oczyszczającą nawykowe skłonności nagromadzone przez pożądanie i seks. Atijoga stanowi realizację ostatecznej rzeczywistości w procesie życia, co oznacza wyjście poza dualizm zwykłego życia i samadhi, samsary i nirwany. Jogin uwolniony od urojeń odnośnie do sposobu istnienia zjawisk przekształca każde doświadczenie w „drogę” do urzeczywistnienia natury umysłu.

W podziale mahamudry główną ojcowską tantrą jest Guhjasamādā, matczyną – Ćakrasamwara (tyb. *K'or.lo bde.mcz'og*), niedualną – Kalaćakra (tyb. *Dus.k'or – Dus.kji.k'or.lo*).

Mahamudra (skt. *mahamudra*, tyb. *p'jag.rgja.cz'en.po*) dosłownie oznacza „wielką pieczęć”, jest ukoronowaniem wadźrajany, a zarazem nicią biegnącą przez całą duchową ścieżkę. Mimo że z założenia wymyka się ona wszelkim sformułowaniom, można wyrazić ją w postaci następującego poglądu: prawdziwa natura umysłu jest pierwotną jednością świetlistości i pustki.

Aspekt pustki oznacza, że umysł nie posiada żadnej wewnętrznej natury, nie można o nim orzec, że „jest”, „nie jest”, zarazem „jest i nie jest” i „ani jest, ani nie jest”. Aspekt świetlistości wskazuje natomiast na fakt, że „pusty od wewnętrznej natury” umysł manifestuje jednak

²⁰ Stan jednoupunktowionej koncentracji.

swoją aktywność. Świetlisty, a zarazem pusty umysł nigdy nie powstał ani nigdy nie zginie, jednakże poprzez spontaniczne powstanie niewiedzy, naturalna czystość zostaje zaciemniona, a z niej wyłania się wzorzec sansary. Pomimo tego u podstaw zarówno sansary, jak i nirwany leży stan pierwotnej czystości umysłu nazywany naturą Buddy.

Główne szkoły wadźrajany

1. Najstarszą tradycją buddyzmu tantrycznego w Tybecie była **ningma**, także nazywana „starożytną szkołą”. Jej założycielami byli dwaj indyjscy mistrzowie: Padmasambhawa (tyb. *Pad.ma'bjung.gnas* – *O.rgjan.rin.po.cz'e*) i pandita Śantarakszita²¹, którzy zostali w VIII wieku zaproszeni do Tybetu przez króla K'ri.srong.lde.bcana. Pierwszymi ningmapami byli zarówno świeccy, jak i duchowni praktykujący. Szkoła ta należy do starej tantry, w której kluczową nauką jest *maha ati*, czyli Wielka Doskonałość. Nauki *maha ati* wskazują bezpośrednio na naturalną doskonałość świadomości. Według ningmy pochodzą od Suratiwadźry, będącego emanacją ciała formy Wadźrasattwy. Przekazał je ludzkim mistrzom, Mańdziuśrimitrze, Śri Simsze i Dźnianasutrze. Śri Simha przekazał te nauki Padmasambhawie, Wajroczenie i Wimalamitrze. Główną tantrą tradycji ningmapy jest *guhjagarbha*, czyli Tajemna Esencja, zaś głównymi bóstwami Hajagriwa (tyb. *rTa.mrin*), Wadźrakila-Wadźrakumala (tyb. *r Do.rdże p'ur.bu*), Wadźrapani (tyb. *P 'jag. na. rdo. rdże*), Mahakala (tyb. *mGon.po*).

Późniejsze szkoły w Tybecie należą do okresu tzw. Nowych Przekładów, który rozpoczął się w X wieku, kiedy Rin.cz'en bzang.po (958–1051) i inni uczeni ustalili nowe kanony techniki przekładu, kładąc nacisk na etymologiczną dokładność w miejsce wolnego stylu szkoły Starego Przekładu. Należą do nich między innymi:

2. **Sakjapa** – szkoła ta wywodzi swoje pochodzenie od indyjskiego mahasiddhy Wirupy, lecz za jej założyciela uważa się Brog.miego, natomiast podstawy doktrynalne stworzył Kun.dga'sning. Najstarszy klasztor sakjapy powstał w 1073 roku w prowincji Tsang w południowo-środkowym Tybecie, stając się centralną siedzibą tej szkoły. Nazwa Sakja dosłownie oznacza „szara ziemia”, ponieważ taki kolor miała ziemia w tamtej okolicy. Korzystne położenie na szlaku handlowym

²¹ Pandita – uczony, znawca tekstów sanskryckich.

między Nepalem a Szigace przyniosło klasztorowi bogactwo i sławę. Gönczok Gjelpo (1034–1102), założyciel klasztoru, był uczniem Brog-miego, który z kolei podróżował do Indii i studiował sanskryt u Śantipy, autora komentarza do Hewadźratantry. Brog-mi sprowadził tę tantrę do Tybetu i przetłumaczył ją. Szkoła sakjapa specjalizowała się w połączonej nauce sutr²² i mantr²³. Główną tantrą sakjapów była *Hewadźra*, a głównymi bóstwami: Wadźrajojini (tyb. *rDo.rdże rnal. 'bjor.ma*), Mahakala, Najratmja.

Sakjapa największe znaczenie uzyskała w XIII wieku, gdy sakjapandita Kun.dga.'rgjal.mc'an jako przedstawiciel całego Tybetu złożył hołd Godanowi, synowi wielkiego chana Mongołów, Ogedeja. Przełożony Sakjapów uzyskał dzięki ich poparciu wielką władzę cywilną nad całym Tybetem, porównywalną z władzą królewską.

3. W XI wieku rozpoczęła się również tradycja kadampy (tyb. *bKa.'rgjud.pa*), ale nie przetrwała jako niezależna szkoła. Jej założycielem był indyjski mistrz Atiśa, który ostatnie 12 lat życia spędził w Tybecie. Ale dopiero jego uczeń 'Brom.ston (1005–1064) rzeczywiście zorganizował kadampę jako szkołę.

4. Szkoła kagjupa (tyb. *bKa.'rgjud.pa*) swoje pochodzenie wywodzi od mahasiddhów Tilopy (998–1069) i Naropy (1016–1100), jednakże za jej założyciela uważa się Marpę (1012–1096), ucznia Naropy. Marpa przyniósł swą naukę z Indii, gdzie spędził wiele lat, poświęcając się w głównej mierze tłumaczeniu tekstów buddyjskich.

Nauka ta została następnie przekazana Milarepie (1040–1123), Gampocie (1076–1153) i wreszcie Düsum K'jem po (1110–1193), który oficjalnie założył szkołę i uzyskał tytuł Karmapy – zwierzchnika tej tradycji. Szkoła ta zaczęła rozprzestrzeniać się za życia Drugiego Karmapy – Karma Pakszi (1206–1293), który został zaproszony w 1255 roku do Mongolii przez Kubilaj-chana. Karmapowie byli także przyjmowani na dworze chińskim, zdobyli również silną pozycję w K'amsie i Tybecie południowo-wschodnim.

Podstawowym tematem nauki kagjupy jest mahamudra, urzeczywistnienie prawdziwej natury umysłu. Pouczenia i metody tej szkoły pochodzą z dokonanego przez Gampopę połączenia „stopniowej

²² Sutra – oznacza dosłownie „połączenie”, „nić” – wykład mistrza lub dialog mistrza z nauczycielem, w tradycji buddyjskiej jest to najczęściej dialog Buddy z Anandą. Nauki Buddy można podzielić na „drogę tatr” i na „drogę sutr”, na którą składają się wszystkie nauki hinajany i mahajany.

²³ Słowo lub sylaby recytowane w praktyce wadźrajany.

ścieżki” tradycji kadampy i tantrycznych reguł mahasiddhów. W tej tradycji głównymi bóstwami są Wadźrawarahi (tyb. *rDo.rdže.p'ag.mo*) – matka wszystkich heruków, którzy są jednocześnie jej synami i mężami, oraz Mahakala i Mahakali jako strażnicy dharma.

5. Tradycja gelukpy, co dosłownie znaczy „wzór cnoty”, została założona przez wielkiego tybetańskiego panditę Cong.k'a.pę Blo.bzang.-grags.pa (1367–1419). W młodości uczony studiował z mistrzami wszystkich większych linii i odznaczał się niezwykłą wiedzą. Zebrał wielu uczniów i z nich wywodzi się tradycja gelukpy. Od XVI wieku, gdy na jej czele stanął dalajlama, stała się główną siłą polityczną Tybetu.

W tradycji gelukpy największy nacisk kładzie się na zachowanie zakonnych reguł „winaji”²⁴ i na stopniową ścieżkę. Ich wyjątkowym poglądem filozoficznym jest pogląd Prasangiki Madhjamaki²⁵, w takiej formie, w jakiej opracował ją Cong.k'a.pa.

W tej tradycji podstawowym tekstem jest *Lam.rim.cz'en.mo*, którego autorstwo przypisuje się Cong.k'a.pie, oraz traktat *sNgags.rim.cz'en.mo* („Wielka stopniowa ścieżka tantry”) również napisany przez Cong.k'a.pę, który przedstawił w nim opisy tantrycznych rytuałów.

Najważniejszymi bodhisattwami są: Awalokiteśwara (tyb. *sPjan.ras.gzigs*) i Mandżuśri (tyb. *'Dzam.dpal*) strażnikami zaś Bhajrawa (tyb. *'Dzigs.bjed*), *dPal.ldan.lha.mo* i *Beg.ce*.

Przyczynki do estetyki buddyjskiej

Na początku należałoby zwrócić uwagę na fakt, że buddyzm tybetański nie wypracował żadnej definicji sztuki. Słowem, które zdaje się być najbliższe temu europejskiemu pojęciu jest sanskryckie *upaja*, oznaczające metodę, sposób, zręczne środki. W tym kontekście istota sztuki buddyjskiej polegałaby na umiejętnym, zręcznym ukazywaniu wizji oświecenia.

Analizując poszczególne dzieła sztuki, nieodparcie dochodzi się do wniosku, że cała sztuka tantryczna jest na wskroś przesycona buddyzmem, każdy element ma tutaj swój cel i znaczenie, a właściwie kilka

²⁴ Jeden z trzech zbiorów nauk Buddy.

²⁵ Prasangika Madhjamaka – szkoła filozoficzna, której stanowisko najkrócej wyraża teza tetralematu – o niczym nie można powiedzieć, że: „jest”, „nie jest”, „jest i zarazem nie jest” i „ani jest, ani nie jest”. W konsekwencji szkoła ta odmawiała stosowania tych predykatów w odniesieniu do umysłu, oświecenia i innych kategorii uznawanych przez pozostałe szkoły za ostateczne.

znaczeń – w zależności od rozpatrywanego poziomu nauk i stopnia zrozumienia. Wszystko jest prześiąknięte religijną, psychologiczną i kosmologiczną symboliką, stapiając się w fascynującą swą różnorodnością jedność dharmy – przekazu oświecenia. Jak zauważa Anagarika Govinda²⁶ „[...] dzieła sztuki tybetańskiej są czymś więcej aniżeli zwykłymi dekoracjami o estetycznej wartości. Są one przedstawieniami wyższej rzeczywistości zrodzonymi z wizji wewnętrznego przeżycia. Ich język formalny jest tak precyzyjny jak na przykład język mapy czy formuły naukowej, a jednocześnie tak naturalny i bezpośredni w swym działaniu jak piękno jakiegoś kwiatu czy zachodu słońca. Jest to język otwierający bramy do misterium ludzkiej duszy i jej ukrytych sił, który może być zrozumiany przez wszystkich uczciwie pukających do tej wewnętrznej bramy”.

Sztuka tantryczna ma charakter wizji lub – by posłużyć się terminem utworzonym przez Karla Jaspersa – szyfrem transcendencji²⁷. Nie ukazuje ona bowiem tylko arbitralnych wyobrażeń, skonwencjonalizowanych symboli, lecz jest według tantryków uobecnieniem konkretnego wizyjnego doświadczenia, które przekracza dyskursywne myślenie i przez to daje się przełożyć jedynie na język obrazu.

W tym kontekście istotne dla zrozumienia przedstawień tantrycznych zdają się być dwa elementy: po pierwsze ich niekonceptualny charakter – analiza ikonologiczna pozostaje zawsze nieadekwatna, z drugiej zaś strony, paradoksalnie, ich hermeneutyczna funkcja. Z jednej strony umykają one dyskursywnej interpretacji, a z drugiej zmuszają odbiorcę do nieustannego odczytywania przekazu, czy też szyfru, który przez nie przemawia. Odbiór tak rozumianego dzieła sztuki nie jest jednorazowym estetycznym przeżyciem, inicjuje on raczej długotrwały proces przemiany psychicznej.

Sztuka buddyjska jest całkowicie podporządkowana praktyce duchowej. Źródłem wszystkich ikonograficznych wyobrażeń są według samych buddystów wizyjne doświadczenia istot, które urzeczywistniły naturę umysłu, czyli buddów i bodhisattwów. Istotą aktywności bodhisattwy jest komunikowanie prawdy, inspirowanie innych istot do wkroczenia na ścieżkę prowadzącą do wyzwolenia. Stąd też jego działalność jest w pewnym sensie równoznaczna z uprawianiem sztuki – sztuki wyzwiania istot.

²⁶ Lama Anagarika Govinda, *Tibet in pictures*, Berkeley 1979.

²⁷ K. Jaspers, *Szyfry transcendencji*, Toruń 1995.

Dla zrozumienia sztuki tantrycznej niezbędna jest znajomość koncepcji „trzech ciał buddy”²⁸. Na początku należy zaznaczyć, że pojęcie „ciała” w buddyzmie odnosi się przede wszystkim do pewnego wymiaru rzeczywistości danego w doświadczeniu, a nie do jakiejś substancji, co byłoby porównywalne do pojęcia ciała w hinduizmie. W buddyzmie mahajany naucza się o: 1. ciele prawdy, 2. ciele emanacji i 3. ciele szczęśliwości.

1. **Dharmakaja** – ciało prawdy to wszechwiedząca świadomość Buddy, która bezustannie przebywa w niedualnym medytacyjnym skupieniu na pustce. Ciało to jest więc stanem bezpośredniego rozpoznania pustki wszystkich zjawisk. W swej dynamicznej formie dharmakaja zwana jest ciałem poznania – *dźanakaja*. W tym kontekście pustka jest pojęta jako „praprzestrzeń” możliwości przejawiania się czegokolwiek, jako „czysta możliwość” (skt. *adźita*, tyb. *skje.med*). Jest ona obecna we wszystkich rodzajach doświadczenia jako natura rzeczywistości (skt. *dharmata*, tyb. *cz'os.nid*) i jako jej egzystencjalny wymiar (skt. *dharmadhatu*, tyb. *cz'os.dbjings*). W tym aspekcie stanowi też źródło zjawisk (skt. *dharmodaja*, tyb. *cz'os'hjung*), pozostając w istocie nieskażona (tyb. *je.nas.rnam.par.dag.pa*). W człowieku odpowiednikiem ciała prawdy jest świadomość (skt. *ćitta*), która w procesie przekształcenia zostaje odkryta jako właśnie taka (skt. *dharmakaja*). Ciało prawdy jest rezultatem doskonałego nagromadzenia mądrości.

2. **Samboghakaja** – ciało doskonałej radości to czysta forma, która przebywa w czystej krainie i może być postrzegana jedynie przez ludzi zaawansowanych w praktyce medytacyjnej. Ciało to jest wytworem czystego umysłu buddy opartym na subtelnych energiach zwanych „wiatrami”. Innymi słowy stanowi zbiór archetypowych wzorców przejawiania się energii, poprzez które wyraża się pierwotna świadomość. Zasadniczą mandalą samboghakaji jest mandala pięciu buddów medytacyjnych, którzy symbolizują przekształcone w procesie tantrycznej przemiany skandy – czynniki umysłu. Postrzegana w nieoświecony sposób mandala tych energii jawi się jako na co dzień psychofizyczna całość człowieka, natomiast po tantrycznym przekształceniu manifestuje się jako subtelne ciało jogina.

3. **Nirmanakaja** ciało emanacji to formy stwarzane przez buddów, które mają przynosić pożytek innym istotom. Przez nirmanakaję ro-

²⁸ Ł. Trzeciński, *op. cit.*, s. 46–47.

zumie się zwykle albo specjalną emanacją dharmakaji lub sambhogakaji. Z punktu widzenia ostatecznej prawdy (skt. *paramatha*) cała zjawiskowość stanowi nirmanakaję. Nirmanakaja podobnie jak sambhogakaja są rezultatem doskonałego nagromadzenia zasługi.

Spośród trzech wyżej opisanych ciał Buddy kluczowe dla zrozumienia sztuki tantrycznej jest ciało doskonałego doświadczenia – sambhogakaja, ponieważ właśnie na tym poziomie oświecenie przejawia się w postaci manifestacji, które stanowią źródło większości form prezentowanych w malarstwie i rzeźbie. Przy czym należy zawsze pamiętać, że manifestacje te są z natury „puste”. Odzwierciedla się to chociażby w charakterystycznym dla zwojów malarskich sposobie przedstawiania bóstw tantrycznych. Forma i kolor zdają się tam wyrażać pustkę, przestrzeń, w której brakuje konkretnego źródła, podstawy. Postaci wylaniają się, jak gdyby pochodziły znikąd lub skądkolwiek. Obraz staje się mostem, który łączy sprzeczności i różnice między tym co ostateczne i tym co konwencjonalne. Klasyczna, „poplatońska” estetyka piękna nie ma w tym przypadku żadnego zastosowania. Sztuka tantryczna nie ukazuje w zjawisku tego, co ostateczne, czyli idei; jej celem nie jest również odnalezienie czegoś doskonałego, uobecnienie piękna bądź idealnej harmonii. Tym, do czego ona ostatecznie odsyła jest pustka i jeśli chcielibyśmy się pokusić o definicję piękna w sztuce tybetańskiej, to streściłaby się ona w formule – piękno jest pustką.

Niezwykle bogaty panteon bóstw tybetańskich dzieli się zazwyczaj – dla jasności i pewnego uporządkowania – na grupy. Do pierwszej należą formy łagodne, do których zalicza się przedstawienia różnych aspektów energii buddów i bodhisattwów. Ukazują one w sposób symboliczny Nieograniczone Współczucie – Awalokiteśwara, Najwyższą Mądrość – Mandżuśri, Macierzyńską Ochronę i Miłość – Tara. Spotyka się również przedstawienia lamów, nauczycieli, wielkich mistrzów medytacji oraz joginów – mahasiddhów. Często także pojawiają się buddowie medytacyjni. Postaci zaliczane do tej grupy siedzą lub stoją w różnych pozycjach na kwiecie lotosu (skt. *padma*), który symbolizuje świętość i duchowe szczęście, oraz na dysku księżycy (skt. *śandra*, tyb. *zla.ba*) – symbolu mądrości. Otoczone są kolistymi kręgami w kolorze tęczy, na których namalowane są niekiedy złotą farbą faliste promienie „wypływające” od danej formy. Promienie te oznaczają emanację duchowej siły. Cechą świętości jest także okalająca głowę nimb. Ciała buddów i bodhisattwów są w różnych kolorach, mają na sobie piękne, różnokolorowe jedwabne szaty oraz kosztowną

bizuterię – tak zwane 13 ozdób samboghakaji. Uczeni zaś ubrani są w mnisie szaty.

Łagodne formy wykonują rękami symboliczne gesty²⁹, trzymając czasami różne atrybuty przypisane danej postaci.

Do drugiej grupy należą groźne postaci o budzących strach właściwościach. Oznaczają przebudzoną energię, niszczącą pomieszanie i chwiejność ego. Groźne formy dzielą się na:

1. oświeconych strażników dharma (skt. *lokottararakszaka*, tyb. *'dzig.rten.las 'das.pa i bsrung.ma*),

2. strażników, którzy nie uzyskali urzeczywistnienia, ale zostali pokonani przez mistrzów medytacji i związani przysięgą obrony nauk Buddy (skt. *lokarakszaka*, tyb. *'dzig.rten.pa i bsrung.ma*),

3. demony – pomagające lub szkodzące ludziom³⁰.

Formy te swoim wyglądem diametralnie różnią się od grupy bóstw łagodnych. W ich wyglądzie skupiło się wszystko to, co może być najbardziej odrażające, straszne i brzydkie. Groźne formy ukazywane są zazwyczaj w postawie stojącej – nogi szeroko rozstawione, prawe kolano lekko zgięte (skt. *pratjalidhasana*), ręce – uniesione i rozpostarte – trzymają odpowiednie atrybuty. Pozycja ta stanowi jedną z figur rytualnego tańca, w czasie którego odmawia się liczne mantry³¹.

Ich twarze są wykrzywione w grymasie złości i okrucieństwa, co symbolizuje ich niechęć do sansarycznego świata. Mają po troje oczu,

²⁹ Dosłownie „gest dłoni”, pozycja lub postawa; w triadzie – mudra, mantra, samadhi – mudra oznacza gesty dłoni, które reprezentują pewne nastroje, właściwości i działania odnoszące się do poszczególnego bóstwa, a które wzmacniają mające większe od nich znaczenie mantry i samadhi, w procesie przywoływania bóstwa. Sanskrycka mudra, synonim tybetańskiego *gzungs-ma*, jest żeńską partnerką, która asystuje joginowi w niektórych praktykach fazy spełniającej w medytacji.

³⁰ R. de Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and demons of Tibet. The cult and iconography of Tibetan protective Deities*, Haga 1956, s. 3–4.

³¹ W procesie wzywania bóstwa mantra na początku oznacza „mowę” i energię samadhi. Następnie nasienna mantra pozoruje dźwiękową esencję bóstwa, rdzenna mantra wzywa szczególne właściwości i atrybuty, dopasowując praktykującego do wibracji i energii bóstwa; kiedy mowa została oczyszczona, mantra jest eufoniczną postacią bóstwa – jest samym bóstwem. Kiedy praktykujący utożsamia się z bóstwem poprzez mantrę, cała jego mowa jest mantrą, nieomylnie odbijając lub aktualizując rzeczywistość. Dzięki temu nauczyciel posiada moc przekazu znaczenia celu – ścieżki do umysłu ucznia i jest to ta jej funkcja, która nadaje terminowi „tajemna mantra” znaczenie synonimu wadźrajany. Mantra posiada w tantrycznej sadhanie takie znaczenie, że wadźrajana bywa również zwana mantrajaną.

gdzie trzecie, umieszczone na czole, symbolizuje oko mądrości. Otwarte usta ukazują ogromne kły i zęby. Niektóre formy posiadają głowy zwierząt. Ich ciała przyozdobione są różnymi drogocennymi ozdobami. Mogą być ubrani również w kolczugi, zbroje lub pancerze. Występują na malowidłach także nago, co oznacza wolną drogę do wyzwolenia. Mogą być również odziani w ociekające krwią, narzucone na ramiona i plecy, skóry ludzi lub zwierząt. W wydłużonych uszach znajdują się ozdobne kolczyki. Rozwiane włosy tworzą charakterystyczne skręcone pasma w kolorze pomarańczowym, żółtym i czerwonym. Groźne postaci zawsze otoczone są czerwonymi płomieniami – mocami spalającymi wszelkie przeszkody, które pojawiają się na drodze do urzeczywistnienia.

Stoją na lotosie i słońcu (skt. *rawi*, *surja*, tyb. *ni.ma*), depcząc swoimi ciężkimi stopami ludzi lub dzikie zwierzęta. Niektóre z tych form ujeżdżają jakieś zwierzę (skt. *wahana*): konia, muła, wielbłąda, lwa, tygrysa.

Zarówno formy łagodne, jak i groźne występują razem ze swoimi partnerkami w seksualnym połączeniu. Jednak nie ma to nic wspólnego z kultami orgiastycznymi. Układ taki symbolizuje zjednoczenie współczucia i mądrości, spokoju i aktywności, energii i przestrzeni, pustki i doskonałej formy.

▣ Kolejną grupę w ikonografii stanowią obrazowe przedstawienia nauki. Wśród nich najbardziej popularne jest „koło życia”. Przedstawia ono całość nauki buddyjskiej dotyczącej sansary. Trzymane w objęciach Pana Śmierci – Jamy „koło życia” przedstawia sześć światów: bogów, walczących półbogów – aszurów, istot ludzkich, głodnych duchów, zwierząt i mieszkańców piekła.

Jednak najważniejszą grupą przedstawień ikonograficznych są medytacyjne obrazy w formie diagramów, zwane mandalami. Symbole te uważa się za ukoronowanie sztuki tantrycznej. Mandala składa się z połączenia dwóch figur geometrycznych: koła i kwadratu, i może pojawić się w wielu wariantach. Najczęściej wymienia się 72 rodzaje podstawowych tantrycznych mandal, które dzielą się następnie na podgrupy. Mandale mogą pojawić się albo w postaci mentalnej jako czysto wyobrazeniowe projekcje, albo w postaci fizycznej jako obrazy bądź rzeźby wykonane w kamieniu lub drzewie. Spotyka się również mandale usypane z ziaren ryżu lub kolorowego piasku.

Najstarsze przedstawienia tych diagramów spotyka się już w starożytnych Indiach, gdzie wiele świątyń było budowanych na planie koła wpisanego w kwadrat. Uważano, że w ten sposób skonstruowana

świętynia symbolicznie ukazuje obraz tronu boga oraz jego niebiańską siedzibę.

Mandala symbolizuje cały wszechświat, jest ucieleśnieniem zewnętrznego i wewnętrznego świata. Obydwa światy rządzą się w buddyzmie tymi samymi zasadami. Powstają one – podobnie jak i formy buddów – z pustki.

Chociaż mandala jest wizualnym przedstawieniem, to w praktyce medytacyjnej nie mogłaby zaistnieć bez określonego, leżącego u jej podłoża dźwięku – rdzennej, nasiennej prasyłaby, która warunkuje jej formę. Poprzez drganie, wibracje tej nasiennej sylaby powstają z pustki elementy (żywioly) jako podstawa fazy budującej wizualizacji mandali. Te prażywioly (skt. *bhuta*) stanowią według tantry również podstawę indywiduum zarówno w materialnym, jak i w duchowym aspekcie. Dlatego też rozwijanie struktury mandali zbiega się z indywidualnym duchowym rozwojem. Medytujący otrzymuje od swego nauczyciela mandalę, która w swej formie i treści odpowiada jego zdolnościom. Proces budowania mentalnego obrazu mandali staje się zarazem drogą do oczyszczenia i uzyskania jasności umysłu.

Odnosi się to również do innych form przedstawieniowych, ponieważ sztuka tantryczna jako taka spełnia bardzo szczególną rolę – służy jako pomoc w praktyce medytacyjnej oraz prowadzi adepta ku urzeczywistnieniu. Forma i treść sztuki wadźrajanistycznej nie jest ani przypadkowa, ani wykonana pod wpływem natchnienia lub tzw. „wenu twórczej” artysty. Jej źródła kryją się w głębokich, medytacyjnych doświadczeniach wielkich mistrzów buddyjskich, które były rezultatem długotrwałych i niezwykle wyrafinowanych praktyk jogicznych. Bogactwo przedstawień uwidacznia niebywałą ekspansję świadomości, odkrywa zarazem uniwersalną symbolikę, spotykaną w wielkości znanych nam cywilizacji. Osobliwością symboliki tantrycznej jest fakt, że stanowi ona bardzo precyzyjny system, w którym każdy element odsyła do całości i na odwrót. Praktyka tantryczna jest w istocie procesem alchemicznej przemiany świadomości. W pewnym sensie przypomina laboratorium chemiczne. Podobnie jak wykwalifikowany chemik również wtajemniczony tantryk posługuje się skomplikowaną, niezrozumiałą dla laika „aparaturą” i systemem symboli, aby uzyskać oczekiwane przemiany „mentalnej substancji”. Dlatego też rozszyfrowanie nieraz bardzo dziwacznych „wzorów” tej sztuki może przysporzyć wielu problemów, zwłaszcza gdy warunkiem tego jest dostęp do „tantrycznego laboratorium”. Niemniej jednak

nawet „niezaangażowana”, czysto badawcza postawa może odsłonić bardzo interesujące aspekty tej sztuki.

Sztuka w Tybecie³²

Wprowadzenie buddyzmu do Tybetu w VII wieku było niewątpliwie momentem przełomowym w historii tego kraju. Wraz z nowymi wierzeniami pojawiły się pierwsze, pieczołowicie tłumaczone z sanskrytu teksty. W ten sposób narodziła się literatura, a wraz z nią rozwijały się również sztuki plastyczne. Artyści zaczęli dekorować freskami i obrazami buddyjskie klasztory oraz wytwarzać rytualne przedmioty. Pierwsze znane, zachowane do dziś zwoje malarskie pochodzą z XI wieku, a więc z okresu, kiedy to wybitny indyjski uczony Atiśa (982-1054) sprowadzi do Tybetu instrukcje dotyczące ich malowania. Atiśa był również znany jako wybitny malarz, autor wielu naśladowanych później obrazów. Z jego właśnie inspiracji rozwinął się wówczas styl kadam, który bezpośrednio wywodził się z północno-indyjskiej tradycji malarstwa buddyjskiego.

W tym okresie Tybet wydobył się z dotychczasowej izolacji i zaczął przejmować rozmaite obce wpływy. Kontakt z Indiami, Nepalem, Chinami i krajami centralnej Azji okazał się wyjątkowo owocny dla rozwoju tybetańskiej sztuki.

Tekst *bKa't'ang.sde.lnga*, ukryty w VIII wieku, a odnaleziony w 1347 roku dobrze oddaje sposób, w jaki Tybetańczycy wcielali formy sztuki i style rozwinięte przez sąsiadów. Tybetański król K'ri.gcug.lde.bcan (815-838) zaprosił do Tybetu utalentowanych rzemieślników pochodzących z Indii, Chin, Nepalu, Kaszmiru i Chotanu. Szczególne wrażenie zrobiły na nim dzieła artystów z Chotanu, którzy w wyrafinowany i wrażliwy sposób potrafili łączyć wpływy chiskie, sasanidzkie, gandharskie i indyjskie. Król zażądał więc ich usług grożąc, że w razie odmowy zbrojnie najedzie na ich państwo.

Dzieł sztuki wywodzących się z tej szkoły zachowało się jednak niewiele. Styl kadam, jak pisze wielki XVI-wieczny mistrz Pämakarmo (tyb. *Padma dKar. po*)³³ – odegrał tak wielki wpływ na sztukę

³² P. della Santina, *The development and symbolism of Tibetan Buddhist art and iconography*, „Journal of the National University of Singapore Buddhist Society” 1984, vol. 4 (157), s. 147-150.

³³ Ch. Genoud, T. Inoue, *Buddhist wall-painting of Ladakh*, Genewa 1982, s. 35.

tybetańską, że większość późniejszych szkół artystycznych wiernie go naśladowała.

Pierwszymi artystami w Tybecie, którzy malowali freski i tanki oraz wykonywali rzeźby byli obcokrajowcy. O tym, że od samego początku mieszały się ze sobą różne wpływy świadczy chociażby konstrukcja najstarszego klasztoru w bSam.jas. Dolna część budowli została wykonana w stylu tybetańskim, środkowa w chińskim, natomiast górna część i dach w stylu hinduskim.

Niewątpliwie największy wpływ na sztukę i kulturę tybetańską wywarły Indie, ponieważ kształciło się tam bardzo wielu tybetańskich artystów, którzy przywieźli do swojego kraju nabyte doświadczenia, wiedzę i inspiracje.

Najważniejszymi kulturotwórczymi ośrodkami w Indiach były: Gandhara i Mathura. W Gandharze krzyżowały się wpływy pochodzące z Cesarstwa Rzymskiego, Mezopotamii, Persji, Indii i Chin. Styl wypracowany w Gandharze charakteryzował się między innymi zastosowaniem hellenistycznych motywów – na tankach pochodzących z tego obszaru można dostrzec np. korynckie kapitele w pałacach tantrycznych bóstw. W rzeźbie natomiast pierwiastek hellenistyczny uwiadcza się w motywie skręconych włosów, obficie drapowanych szat czy w precyzyjnie zaznaczonej muskulaturze ciała. Styl ten wyróżnia się również użyciem rozbudowanych ornamentów, które wypełniały puste przestrzenie w przedstawieniach.

Innymi bardzo ważnym centrami sztuki w północnych Indiach były Bihar i Bengal. Tam też powstał nowy styl palijski (w okresie płacenia przez królów z dynastii Palów trybutu Tybetowi), który charakteryzował się m.in. stosowaniem klasycznych form, świetlistością postaci i bogatą ornamentyką. Artyści wykazywali niebywałe formalne i techniczne mistrzostwo, które wywołuje jednak wrażenie estetycznej monotonii. Takie spojrzenie na sztukę przejęli artyści z Kaszmiru, którzy zostali zaproszeni do Tybetu przez wielkiego tłumacza Rin.cz'en.bzang.po (958–1055)³⁴.

³⁴ Znakomity tybetański uczonec był inaczej nazywany „Wielkim Wydawcą”, z powodu wkładu, który wniósł w przekład dharmy. Jego praca była tak twórcza, że rewitalizowała dharwę w zachodnim Tybecie i zapoczątkowała sarmę, czyli nowy okres przekładów nauk. Po wyświęceniu w wieku 13 lat, był trzykrotnie wysyłany do Kaszmiru, gdzie z uczonymi takimi jak Ratnawadźra, Ganghadhara, Śraddhakarawarman, studiował sutry, śastry i traktaty mantrajany. Poświęciwszy się rozwojowi dharmy

Jednak styl palijski trafi do Tybetu przede wszystkim przez Nepal, który stał się w tym czasie miejscem schronienia dla wielu indyjskich mnichów uciekających przed inwazją muzułmanów w północnych Indiach, gdzie na skutek islamskiego najazdu kultura buddyjska uległa doszczętnemu zniszczeniu – w 1197 roku doszło do zburzenia uniwersytetu w Nalandzie.

Nepal prowadził z Tybetem bardzo ożywione kontakty i odegrał znaczącą rolę w rozwoju sztuki tybetańskiej. Stał się miejscem spotkania indyjskiej kultury z jednej strony oraz tybetańskiej i chińskiej z drugiej. Nepalscy artyści czerpali jednak głównie ze sztuki i ikonografii indyjskiego buddyzmu. To właśnie Nepalczykom znanym z mistrzowskiego opanowania snycerki, złotnictwa i brązownictwa sztuka tybetańska zawdzięcza wiele, szczególnie jeśli chodzi o rzeźbę i jubilerstwo. Aż do czasu inwazji chińskiej na Tybet w 1953 roku działała w stolicy Tybetu – Lhasie silny ośrodek rzemieślników pochodzenia nepalskiego.

Jednym z najbardziej znanych i cenionych artystów nepalskich był Aniko. Specjalizował się w rzeźbie w kamieniu i metalu. Został on zaproszony wraz z osiemdziesięcioma towarzyszami przez opata Cz'os.rgjal 'P'ags.pa ze szkoły sakjapa, aby wznieść złotą stupę w Tybecie. Wraz z innymi artystami udekorował wiele klasztorów w Tybecie.

Styl palijski importowany z Nepalu najszybciej przyjął się w południowym Tybecie, gdzie szczególną rolę odegrał ośrodek artystyczny w Gjance, którego szczytowy okres rozwoju przypadł na wieki XIV i XV. Z upływem czasu w Gjance rozwinął się nowy styl znany jako – beri lub nepalski. Maniera ta stała się dominująca w malarstwie tybetańskim od XV wieku.

Nie można też zapomnieć o wpływach drugiego wielkiego sąsiada – Chin. Już we wczesnym okresie rozwoju dharmy przedmioty chińskie, takie jak posągi, tkaniny jedwabne (między innymi brokaty), porcelana docierały do wschodniego Tybetu. Chińskie wpływy zaczęły nasilać się od XIII do połowy XIV wieku w okresie panowania

w Tybecie, zaprosił do zachodniego Tybetu wielu kaszmirskich panditów, rzemieślników i artystów, aby w Guge budowali klasztory i stupy, w tym jego własnej rezydencji, klasztoru Tolding. W Tolding utrzymywał dziesięciu lo.ca'ków, stale zajętych pracą translatorską. Sam wydył lub poprawił ponad 150 tekstów (zwłaszcza tantr, komentarzy do nich, pism pradžaparamity i madhjamiki), napisał ponadto rozległe komentarze do nauk pradžaparamity i mantrajany.

mongolskiej dynastii Jüan. W tym czasie rozwinęło się wiele ośrodków artystycznych. Do najważniejszych zalicza się powstałą w pierwszej połowie XV wieku w Khjelung szkołę mänri (tyb. *sMan.ris*), którą założył wielki tantryczny mistrz – Menla (tyb. *sMan.bla.don.grub*). Uczony ten skomponował tekst Ji.szin norbu (tyb. *Jid.bzin.nor.bu*), w którym przedstawił ikonograficzne proporcje stosowane w malarstwie.

Styl wypracowany w mänri wykorzystywał chińskie elementy w przedstawianiu głębi, użyciu krajobrazu (m.in. stylizacja skał w krajobrazie, chmury, postaci zwierząt), diagonalnego układu postaci, poświęcaniu uwagi detalom oraz zastosowaniu delikatnych pastelii. W wieku XVII pojawiła się tak zwana „nowa szkoła mänri”. Była ona mieszanką manieri Khjenlug oraz późniejszych indyjskich stylów. Z tego połączenia rozwinął się z kolei styl lhaski nazywany również centralnym (tyb. *dBus.bris*).

Dzieła artystów, którzy tworzyli pod wpływem sztuki chińskiej, charakteryzowały się nieporównywalnym wigorem, realizmem i swego rodzaju wzniosłością. Inspiracja manierą chińską uwydatniała się szczególnie wtedy, kiedy chciano wykorzystać tematy lub całe cykle zaczerpnięte z Chin, m.in. przedstawienia Szesnastu Arhatów, czterech strażników kierunków świata, etc.

Z pewnością Tybet ulegał wpływom innych krajów, ale nie można powiedzieć, że była to imitacja. Impulsy, które napływały do Tybetu, nie były przyjmowane tylko pasywnie, ale stały się podstawą dla oryginalnej i kreatywnej twórczości.

Buddyzm i sztuka tantryczna w Mongolii

Rdzeń założonego w XII wieku królestwa Mongołów stanowiły zjednoczone przez Temudżyna plemiona zamieszkujące obszary stepów oraz pustyni Gobi, należące do dzisiejszej Mongolii, wzdłuż rzek Onon, Orchon i Selenga. W 1206 roku Temudżyn został powołany przez mongolskie zgromadzenie klanowe *qurultai* na władcę wszystkich Mongołów. Odtąd rozpoczął się proces przechodzenia od systemu efektywnej wspólnoty do polityczno-militarnej organizacji. Zmiana ta miała też wpływ na rozwój kultury i religii. Odnosi się to w szczególności do okresu, w którym Mongołowie pod przywództwem Kubilaj-chana (1260–1294) opanowali całe Chiny. Mongolski chan stał się wówczas cesarzem Chin, a zarazem założycielem dynastii Jüan

(1271–1368). Za panowania tej dynastii doszło do umocnienia się buddyzmu jako religii państwowej, w dużej mierze dzięki aktywności lamy Phakpy, osobistego nauczyciela Kubilaj-chana. Phakpa, bratanek Sakja Pandity utworzył z Kubilaj-chanem związek określany jako „opiekun-kapłan” (tyb. *jon mc'od*). Sakja Pandita przyzwolił, by mongolscy wodzowie sprawowali doczesną władzę nad Tybetem, a oni z kolei obiecali chronić religię i lud tego kraju. W 1253 roku Phakpa udzielił Kubilaj-chanowi, jego królowym oraz 20 ministrom inicjacji mandali Hewadźry w pałacu Hutu, a wódz w dowód wdzięczności ofiarował mu władzę nad całym Tybetem. Phakpa wprowadził w 1269 roku nowe, tzw. królewskie pismo (mong. *Dórbeljin ustig*), które jednak nigdy nie rozpowszechniło w takim stopniu jak pismo ujguro-mongolskie. Wpływ buddyzmu osłabł po upadku rządów mongolskich w Chinach, jednakże nigdy całkowicie nie wygasł. Wczesny okres przenikania buddyzmu do Mongolii określa się też mianem „pierwszego nawrócenia” (traktując o tym m.in. mongolska kronika *Biała historia* – mong. *Cayan Teuke* oraz pamiętniki Marko Polo). W tym okresie propagowano przede wszystkim kult *Dogsid* – strażników buddyjskiej religii. Najważniejszym celem buddyjskich misjonarzy była lamaizacja pierwotnych wyobrażeń religijnych, które odtąd określano jako *burugu nom* „fałszywą naukę”. Pomijając odosobnione przypadki niszczenia ołtarzy i przedstawień lokalnych bóstw, na ogół dominowała postawa tolerancji. Lamowie zachowywali strukturę tradycyjnych kultów i ceremonii przy jednoczesnej ich asymilacji w obrębie systemu buddyjskiego. Do panteonu tantrycznego włączono lokalne rozmaite wojenne bóstwa i demony (np. *Sulde* i *Dayisun tenggeri*, *Dayan degereki*). Niekiedy, jak choćby w przypadku szamanistycznego kultu *Ejen* (władców duchów), ograniczono się jedynie do zastąpienia mongolskich nazw tybetańską terminologią. Mityczne postaci, które nie posiadały swoich odpowiedników w systemie tantry, uzyskały nowe ikonograficzne formy. Podobnie *Oboga* – ołtarz duchów, który w szamanistycznej tradycji stanowił model kosmosu, po wprowadzeniu buddyzmu zaczął symbolizować tantryczne wyobrażenie uniwersum. Buddyzm wpłynął ponadto na rozwój samego szamanizmu, niektóre tantryczne formy, jak np. Wadźrapani (mong. *Ocirwani*) czy Sitapatra (mong. *Cogan sikurtu*) zostały przyjęte do szamańskiego panteonu.

Według przekazywanej ustnie do XIX wieku legendy Kubilaj-chan ofiarował Phakpie prezent składający się z ośmiu szarf kataków (tyb.

k atak): siedmiu czarnych i jednej białej. W odpowiedzi Phakpa wyjaśnił symboliczne znaczenie tego gestu: siedem czarnych szarf oznaczało według niego, że spotkają się po upływie siedmiu żywotów, z kolei jedna biała, że Kubilaj-chan będzie wówczas nosił imię oznaczające złoto (*Altan*), a on sam imię oznaczające wodę (*Dalai*). Politycznym efektem przymierza była niespotykana dotąd w środkowej Azji forma sprawowania rządów – władza świecka kierowana przez świadomego monarchę czakrawartina (skt. *Czaktavartin*)³⁵ ludzką inkarnacją tantrycznego strażnika Mahakali (tyb. *mGon.po' Patron'*, mong. *Conggor*) oraz władza religijna reprezentowana przez wcielenie bodhisattwy mądrości – Mańdziusrego (tyb. *Dzam.dpal „Łagodny blask”*, mong. *Zoolog Egshigt*). Phakpa dostrzegając wagę sztuki dla umocnienia religii i władzy, zaprosił do Dadu (dziś Bejing) – nowej stolicy imperium – genialnego nepalskiego artystę Aniko, który wniósł do mongolskiej sztuki finezję i lekkość stylu Newari, tak charakterystyczną dla mongolskiego malarstwa.

Zgodnie z tradycją przekazu do „drugiego nawrócenia Mongołów” doszło dzięki ponownym narodzinom lamy Phakpy jako manifestacji żywiołu wody w osobie dalajlamy Sonam Gjatso (tybetańskie *rgja mc'o* oznacza ocean) i Kubilaj-chana jako manifestacji elementu metalu w osobie Altan-chana (mong. *Altan* oznacza złoto). Sonam Gjatso rozpoznał w swoim nowym protektorze reinkarnację Kubilaj-chana, a siebie jako wcielenie Phakpy. Dzięki odnowionemu przymierzemu wzmocniła się pozycja Gelukpy, która przejęła odtąd zadanie misjonowania Mongolii. Altan-chan założył „Błękitną fortecę” (mong. *Koke gota*), obecnie Hohhot – jedno z najważniejszych mongolskich miast, centrum religijnego i kulturalnego życia państwa.

Wpływ buddyzmu osłabł po upadku rządów mongolskich w Chinach, jednakże nigdy całkowicie nie wygasł. Nadzieje na utworzenie suwerennego państwa ogniskowały się od końca XVI wieku głównie na terenie politycznie niezależnej zewnętrznej Mongolii.

Od momentu, kiedy Mandżurowie objęli władzę w cesarstwie chińskim (1644), suwerenność rozproszonych plemion mongolskich stała pod dużym znakiem zapytania. W tej sytuacji w 1639 roku 4-letni Zanabazar (skt. *Jnanavajra*) został mianowany duchowym zwierzchnikiem zewnętrznej Mongolii. Symbolicznym aktem potwierdzenia politycznej i duchowej roli Zanabazara było nadanie mu przez dalaj-

³⁵ Uniwersalny monarcha, idealny władca.

lamę tybetańskiego tytułu Dzebtsundampy Khutuktu (mong. *Bogdo Gegen*). Postać Zanabazara okazała się kluczowa dla rozwoju życia politycznego, jak i kulturalnego Mongolii. Przedstawienie jego sylwetki wymagałoby jednak obszernego opracowania, dlatego dla potrzeb niniejszej pracy ograniczę się do wyliczenia najważniejszych jego osiągnięć.

Nie bez powodu jeden z mongolskich badaczy spuścizny Bogdo Gegena określił go mianem Leonarda da Vinci Wschodu³⁶. Wśród współczesnych uchodził za świetnego lekarza, wybitnego znawcę astronomii i architekta, nie tylko projektował całe kompleksy klasztorne, w tym własny klasztor w Urdze (Da Khuree) – dzisiejszym Ułan Bator, ale również nadzorował ich budowę. Bardzo wcześnie wstąpił się jako uzdolniony poeta. Po powrocie z pielgrzymki do Tybetu studiował i przełożył starożytną, indyjską teorię poezji *Kawjadarsha* i na jej podstawie stworzył własną poetykę oraz skomponował liczne utwory liryczne. Partycypował w gigantycznym projekcie translatorskim obejmującym tłumaczenie oraz krytyczną edycję dwóch największych mahajanistycznych zbiorów tekstów religijnych: *Kandżur* i *Tandżur*³⁷. Niektóre ze swoich tłumaczeń wykonał przy użyciu złotych i srebrnych inskrypcji. Niezwykłą inicjatywę przejawiał również na polu wzornictwa. Opierając się na wzorach tybetańskich, stworzył plastyczną oprawę dla większości rytuałów religijnych, a także instrumenty muzyczne, rytualne maski, oprawy ksiąg, wzory zdobienia ołtarzy i świątyń. Był również świetnym muzykiem i kompozytorem – skomponował wiele melodii do pieśni religijnych śpiewanych do dzisiaj oraz opracował choreografię do licznych tańców rytualnych. Ponadto stworzył nowy kalendarz i harmonogram świąt. Warte uwagi są również jego osiągnięcia w dziedzinie medycyny, której poświęcił wiele traktatów. Założył nawet świątynię o tym profilu. Interesowała go botanika i mineralogia. Podróżując po całej Mongolii, odkrył wiele źródeł o właściwościach leczniczych (Mogoit, Yest, Minj, Yeroo i inne)³⁸. W klasztorze Tuvkhun (1686) Zanabazar stworzył nowy alfabet Soyombo,

³⁶ N. Tsultem, *The eminent Mongolian sculptor – G. Zanabazar*, Ułan Bator 1982, s. 6.

³⁷ *Kandżur* i *Tandżur* (skt. *Tanjur*, tyb. *b.stan. 'gjur*) to dwa zbiory tekstów tworzące kanon tybetańskiego buddyzmu Mahajany. *Kandżur* zawiera bezpośrednie nauki Buddy – sutry i tantry, a *Tandżur* – komentarze *Kandżuru* autorstwa największych buddyjskich mistrzów.

³⁸ *Undur Gegen Zanabazar*, Ułan Bator 1995, s. 131.

bazujący na starym sanskryckim alfabecie *nagar, lan*³⁹. Soyombo był dostosowany do prostej, precyzyjnej transkrypcji tybetańskiego i sanskrytu. Pierwsza litera służyła najpierw jako osobisty symbol, potem element państwowej pieczęci, dzisiaj godło Mongolii. Ustanowił zasady etykiety dla duchownych, a nawet zaprojektował wzory szat dla lamów na bazie tradycyjnych strojów.

Wszechstronnie utalentowany zasłynął przede wszystkim jako jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy, nie tylko w Mongolii, ale na całym świecie⁴⁰. Zapiski o jego pierwszych dziełach na tym polu sięgają okresu bezpośrednio po jego wizycie w Tybecie. Rzeźby oglądane w tybetańskich klasztorach musiały wywrzeć na chłopcu ogromne wrażenie, czym na ogół tłumaczy się obecność tybetańskich wpływów w jego twórczości. Jednakże najbardziej zaskakujące w jego dziełach nie są stylistyczne filiacje, lecz jego niezwykle wyrafinowana i precyzyjna technika metalurgiczna. Tworząc ogromną ilość prac, stworzył jednocześnie wzorce, które do dzisiaj inspirują mongolskich rzeźbiarzy. Według kronik Zanabazar posłał chińskiemu władcy Shunzhi połączone i malowane rzeźby w latach 1655 i 1657⁴¹, a dla cesarza Kangxi w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wykonał między innymi osiem srebrnych stup relikwiarzy (mong. *suburgan*), a nawet rubinową rzeźbę Buddy⁴². Ponadto w miejscu swojego odosobnienia w pobliżu Dereni Zuu wybudował warsztat metalurgiczny, w którym wykonał wiele rzeźb, w tym najsłynniejsze przedstawienia pięciu buddów medytacyjnych i grupę 21 tar gniewnych i łagodnych. Precyzja jego rzeźb, przywiązywanie wagi do detalu, rzadko spotykana lekkość wskazują na silne pokrewieństwo ze stylem Newari, który rozwinął się w XII i XIII wieku.

Zainteresowanie wczesną nepalską estetyką przejawiał niewątpliwie 5. dalajlama oraz Taranatha, który zlecił ozdobienie klasztoru Putsaling rzeźbami i tankami nawiązującymi wyraźnie do stylu Newari⁴³. To właśnie Taranatha wprowadził do Mongolii wspomniany styl, budując na terytorium Khalka klasztor o nazwie Putsaling.

³⁹ *Ibidem*, s. 134.

⁴⁰ N. Tsultem, *op. cit.*, s. 10.

⁴¹ A.M. Pozdneyev, *Mongolia and the Mongols*, Bloomington 1971, s. 331.

⁴² *Ibidem*, s. 333.

⁴³ Malowidła i rzeźby z tego klasztoru zostały zniszczone podczas rewolucji kulturalnej, ale zachowały się zdjęcia Tucciego z lat czterdziestych.

Pierwszy kontakt Zanabazara z rzeźbą inspirowaną stylem Newari nastąpił najprawdopodobniej podczas pierwszej wizyty w Tybecie⁴⁴. Tak jak w innych dziedzinach również w przypadku rzeźby Zanabazar nie ograniczał się jedynie do kopiowania obcych tradycji, ale z niezwykłą inwencją łączył je z elementami kultury mongolskiej.

Jego talent ujawnił się w największym stopniu w rzeźbach wykonanych z brązu. Wszyscy badacze podkreślają, że prace te charakteryzują się niespotykaną w sztuce buddyjskiej elegancją, a zarazem nie odbiegają od sztywnych zasad ikonometrycznego kanonu.

W przeciwieństwie do innych artystów, zainspirowanych głównie tradycją chińską, Zanabazar odlewał swoje rzeźby z jednej formy, którą łączył następnie z oddzielnie wykonanym piedestałem. Rzeźbiarze nawiązujący do szkół chińskich, nastawieni na masową produkcję, wykonywali swoje przedstawienia z wielu odrębnych, łączonych różnymi technikami elementów.

Również malarstwo religijne czerpało z twórczości Zanabazara. Odgrywało ono istotną rolę w kształtowaniu wystroju świątyń. Skala rozmiarów malowanych tanek, podobnie jak rzeźbionych bóstw, była ogromna. Od dużych obrazów o wysokości dochodzącej do ponad 19 metrów, do miniaturowych. Podczas malowania artyści posługiwali się trafaretami i złożonym systemem metrycznym, ukształtowanym w oparciu o tybetański kanon proporcji. Obok stosowanej czystej techniki malarskiej używano również haftu jedwabną nitką, aplikacji oraz grafiki.

Osobliwością sztuki mongolskiej jest szczególny sposób posługiwania się kolorami. W tym przypadku decydujący wpływ na ukształtowanie się praktyki artystycznej miał koczowniczy tryb życia artystów, a przede wszystkim warunki „klimatyczno-krajobrazowe”. Efektem jednoczesnego występowania tych czynników było połączenie kolorystycznej monotonii, ubóstwa palety z niezwykłą intensywnością, „soczystością” barw. Stąd też jednym z najważniejszych elementów dekoracyjnych w sztuce mongolskiej jest czysty kolor. Zwoje malarskie z tego obszaru charakteryzują się kontrastowym zestawieniem kolorów przy równoczesnym operowaniu paletą dwóch, trzech barw. Bliski kontakt z przyrodą, przesiąknięty buddyjską wizją rzeczywistości, również sprzyjał symbolicznemu ujęciu kolorów. I tak biel sta-

⁴⁴ P. Berger, T. Bartholomew, *Mongolia...*, s. 60.

nowi w sztuce mongolskiej symbol czystości, czerwień – zwycięstwa, niebieski – wierności, żółty – miłości i zielony – rozkwitu.

Jeżeli chodzi o ornament, to był on niezmiernie bogaty, bardziej niż w Tybecie i oczywiście tak jak w przypadku koloru wyrażał określone znaczenie.

W przeszłości, tak jak i teraz, Mongołowie prowadzą koczowniczy tryb życia, przenosząc się z jednego miejsca w drugie. Dlatego też przedmioty codziennego użytku, lecz także dzieła sztuki przez nich tworzone, mają charakter utylitarny. Fakt ten tłumaczy, dlaczego wyroby arcydzieła artystycznego są lekkie, łatwe do przenoszenia i wygodne w użyciu.

Nie należy również zapominać, że poprzez buddyzm przeniknęły do Mongolii elementy kultury staroindyjskiej. Obok wielkiej literatury religijnej przetłumaczono na język mongolski traktaty gramatyczne Paniniego, Kalapy, Ćandrapy, Anubhudiswarapy i innych, traktaty poetyckie, teorię prozodii, poemat *Meghaduta* Kalidassy, liczne traktaty medyczne, prace filozoficzne Nagardżuny, Wasubandhu, Asangi, Dharmakirtiego.

ROZDZIAŁ II

IKONOGRAFIA BUDDYJSKICH ZWOJÓW MALARSKICH (t'ang.ka) ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE

Pradžnaparamita (SKAZ mr 64 MNW), il. 1

Formy występujące na tance:

1. Pradžnaparamita (skt. *Pradžaparamita*, tyb. *Szes.rab.kji p'a.rol.tu p'jin.pa*),
2. Awalokiteśwara (skt. *Awalokiteśwara*, tyb. *sPjan.ras.gzigs*),
3. Wadźradhara (skt. *Vadźradhara*, tyb. *rDo.rdže.cz'ang*),
4. Garuda (skt. *Garuda*, tyb. *K'jung*),
5. Budda Śakjamuni w otoczeniu dwóch bodhisattwów (skt. *bodhi-sattwa*, tyb. *hjang.cz'ub.sems.dpa'*),
6. Mandżuśri (skt. *Mandżuśri*, tyb. *'Dzam.dpal*),
7. Biała Tara (skt. *Sitatara*, tyb. *sGrol.dkar*),
8. Zielona Tara (skt. *Śjamatara*; tyb. *sGrol.ldžang*),
9. Uszniszawidźaja (skt. *Uszniszawidźaja*, tyb. *gCug.gtor.rnam.par.rgjal.ma*),
10. Mahasiddha Tilopa (skt. *Tilo.pa*, tyb. *Ti.lo.pa*),
11. niezidentyfikowany mahasiddha,
12. –13. dwóch bodhisattwów,
14. –15. dwóch mnichów (skt. *bhikszu*, tyb. *Bla.ma*) buddyjskich składających ofiary,
16. prawdopodobnie Tara (tyb. *sGrol.ma*),
17. Wadźrapani (skt. *Wadźrapani*, tyb. *P'jag.na.rdo.rdže*),
18. sześcioramienny Mahakala zwany „Wielkim Czarnym” (skt. *Mahakala*, tyb. *Nag.po.cz'en.po*),
19. prawdopodobnie Ekađżati (skt. *Ekađżati*, tyb. *Ral.gcig.ma*),
20. Wajśrawana – Kubera (skt. *Waiśrawana – Kubera*, tyb. *rNam.t'os.sras*).



I. Pradžnaparamita (SKAZ nr 64 MNW), il. 1, Nepal, przełom XVII i XVIII wieku, płótno, farby mineralne, wys. 45 cm, szer. 17 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

1. Pradžnaparamita

Oznacza dosłownie doskonałość mądrości: pradžna – mądrość, paramita – doskonałość¹. Pradžnaparamita należy do grupy sześciu wyzwalających aktywności, które musi rozwinąć bodhisattwa, by urzeczywistnić naturę umysłu². Należą do niej w kolejności: szczodrość, dyscyplina, cierpliwość, wytrwałość, medytacja i najwyższa wiedza – mądrość.

Doskonałość Mądrości traktowana jest jako najwyższa paramita. Poprzednie pięć porównuje się zazwyczaj do pięciu ślepców na pustyni, a paramitę mądrości do przewodnika, który prowadzi ich do celu. Zgodnie z tradycją „wielkiego wozu” Pradžnaparamita jest rozumieniem, że rzeczywistość znajduje się poza podziałami na byt i nie byt, trwałe i nietrwałe, wieczne i skończone etc. Ponieważ zrozumienie to prowadzi do osiągnięcia stanu Buddy, dlatego też Pradžnaparamita zwana jest „matką cnót” i przedstawiana jako żeński aspekt Buddy³. Atrybutem bogini mądrości jest mała, zdobiona księga (skt. *pustaka*, tyb. *dpe.cz'a*), trzymana przez nią w lewej ręce. Księga ta nosi nazwę – *Pradžnaparamita Sutra* – Sutra Doskonałej Mądrości. Bogini oraz księga zawierają i jednocześnie reprezentują wiedzę, którą powinny zdobyć wszystkie aspirujące do oświecenia istoty.

Pradžnaparamita zajmuje w panteonie wadźrajany szczególne miejsce. Z powodzeniem można potraktować ją jako „najbardziej filozoficzne bóstwo”, ponieważ uosabia ona cel wszelkich medytacyjnych praktyk – mądrość, która przynosi przebudzenie.

Literatura Pradžnaparamity pojawiła się na południu Indii w królestwie Andhara i została napisana w tamtejszym ludowym języku. Z tego też powodu do czasu wystąpienia Nağardżuny, który rozwinął i rozpropagował zawarte w niej idee, pisma te były znane tylko na nie wielkim obszarze ówczesnych Indii. Na ogół teksty wchodzące w jej skład dzieli się na trzy większe grupy: *Asztasahasrika* (czyli Pradžnaparamita,

¹ Tenga Rinpoche, *Sutra und Tantra Die Wege des Buddhismus*, Wiedeń 1989, s. 133.

² Paramita – „doskonałość” umożliwiająca przejście na drugi (skt. *para*) brzeg (skt. *mita*), czyli do nirwany. Większość tekstów wymienia sześć doskonałości. *Awatamsaka Sutra* dodaje jeszcze cztery: pomysłowość, ślubowania, moc i mądrość absolutną. Paramity nie oznaczają cnót w konwencjonalnym rozumieniu tradycyjnej moralności, opierają się bowiem na niedualistycznej percepcji bodhisattwy, wyzbytego egoistycznej motywacji. Na przykład doskonała szczodrość nie koncentruje się na określonym obiekcie według jakichś z góry narzuconych zasad, ponieważ pojawia się ona w spontaniczny sposób w umyśle bodhisattwy wraz z rozpoznaniem pustki wszystkich zjawisk.

³ Oparłam się na wykładzie lamy Rinczena, który odbył się w Toruniu w 1997 r.

w 80 000 wersów), *Pančawimśatisahasrika* (czyli Pradžnaparamita, w 25 000 wersów) i *Śatasahasrika* (Pradžnaparamita w 100 000 wersów).

W tekstach tych po raz pierwszy w formie pisemnej została wyrażona doktryna głosząca nieobecność podmiotu, jaźni (skt. *pudgala*), oraz niesubstancjalność (skt. *niswabhawa*) wszelkich zjawisk. Tam też można odnaleźć zaczątki koncepcji dwóch prawd i „identyczności” sansary i nirwany. W jednej z najstarszych sutr tego kanonu – *Ratnakutah* (Diamentowy Różaniec), przetłumaczonym na chiński już w II wieku, znajduje się deklaracja, którą można z powodzeniem uznać za filozoficzne motto Madhjamiki, doktryny wyjaśniającej esencję przekazu Pradžnaparamity: „Byt (skt. *bhawa*) Kaśjapo, to jest pierwsza skrajność; niebyt (*abhawa*), to jest druga skrajność. To co leży pośrodku między tymi skrajnościami, nazywa się środkową ścieżką”⁴.

W centrum tanki dostrzegamy Pradžnaparamitę. Bogini w pozycji medytacyjnej siedzi na lotosie i lwim tronie. Jej ozdobione klejnotami *sambhogakaji*⁵ ciało jest koloru złotego. „Matka cnót” ma jedną twarz i cztery ręce. Ramiona, biodra i nogi okryte są pięknymi jedwabiami. W swojej lewej zewnętrznej ręce bogini unosi księgę symbolizującą Mądrość, prawą ręką zaś wykonuje gest argumentacji (skt. *witarkamudra*), trzymając jednocześnie różaniec (skt. *mala*, tyb. *'p'reng*). Dwie wewnętrzne ręce ułożone na wysokości piersi wykonują gest nauczania (skt. *dharmačakramudra*), symbolizujący zdolność przekazu nauk, a zarazem ich cel – urzeczywistnienie natury umysłu. Wgląd w pustkę zjawisk wyrażają półprzymknięte oczy bogini, które spoglądają w przestrzeń nie zatrzymując się na żadnym obiekcie nauczania, a w dalszej kolejności do celu szczególnych nauk, które bogini sama uosabia.

Ukazana tu postać Pradžnaparamity zachwyca swoją „statyczną dynamiką”. Jej twarz zdaje się być nieruchoma, zastygła w stanie „jednopunktowionej” kontemplacji, a zarazem pełna ekspresji. Spokój i harmonię przedstawienia przenika równocześnie osobliwy „wewnętrzny ruch” – ręce wykonujące mudry, rozwiane jedwabne szaty, odchylone lekko do tyłu kolczyki.

2. Awalokiteśwara

Tak jak każda tantryczna forma również to przedstawienie ukazuje za pomocą statycznego obrazu pewien proces. Na białym lotosie i kręgu księżycy z rdzennej sylaby *HRI* powstaje Czenrezię. Pięciobarwne

⁴ E.S. Frauwallner, *Die Philosophie des Buddhismus*, Berlin 1969, s. 84.

⁵ Zob. tanka nr 45.

światła promieniują z jego czystej, białej formy. Z łagodnym uśmiechem i z niezmiernym – jak powiadają pisma – współczuciem patrzy na wszystkie czujące istoty, by przynieść im ukojenie od bólu i cierpienia.

W tym przedstawieniu Awalokiteśwara ma cztery ręce, dwie wewnętrzne złożone w geście modlitwy, lewa zewnętrzna trzyma łotos, a prawa kryształowy różaniec. Jedwabne szaty i cenne klejnoty ozdabiają jego ciało, lewe ramię zasłonięte jest skórą antylopy. „Nieporuszony” siedzi w pozycji medytacyjnej (skt. *dhjanasana*), z tyłu księżyc podpira jego plecy⁶.

3. Wadźradhara

W sanskrycie oznaczający „Tego, który trzyma wadźrę” (tyb. *rdo.rdže*) – Budda dharmakaji, przedstawiany ikonograficznie jako ciemnoniebieska postać, trzymająca w swoich skrzyżowanych na piersiach rękach dwie podwójne wadźry (skt. *wiśwawadźra*, tyb. *sna.c'ogs rdo.rdže*). Na bogato zdobionym tronie, wykonanym z drogocennych klejnotów i metali, znajduje się siedzenie w formie w pełni rozwiniętego kwiatu lotosu, a na nim w pozycji medytacyjnej Wadźradhara – Pierwotny Budda. Jego ciało ozdobione jest klejnotowymi ornamentami i jedwabnymi szatami. Ponad nim dostrzegamy płaski dysk księżycy i słońca.

4. Garuda

Nazywany też Suparana, przedstawiany zazwyczaj jako pół człowiek i pół ptak – orzeł lub sęp. Jego geneza prowadzi do mitologicznego ptaka ze starożytnej tradycji indyjskiej⁷. Zgodnie z nią Garuda powstał poprzez zjednoczenie dwóch istot: *khading* i *khung*, które pierwotnie reprezentowały światło i ciemność, a zjednoczone w postaci Garudy zaczęły symbolizować ducha ognia. W mitologii wedyjskiej to właśnie Garuda wykrał nektar nieśmiertelności królowi bogów Indrze. W późniejszym indyjskim kontekście Garuda stał się pojazdem Wisznu – władcy kosmicznego ładu i porządku, a zwłaszcza pojazdem Kryszny. Także w puranach i epikach Garudę (ducha ognia) przedstawia się jako nieprzejednanego wroga węzowych duchów wodnych, nagów.

W tantrze buddyźmu tybetańskiego Garuda reprezentuje energię ognia, która leczy choroby związane z nagami, a szczególnie raka.

⁶ Zob. tanka nr 45.

⁷ *Garuda*, [w:] *Wörterbuch der Mythologie*, red. H.W. Haussig, H. 14, Stuttgart [b.d.w.].

Z tradycji mahajany wywodzi się również obraz skrzydeł Garudy, którymi bije on jednocześnie, aby zademonstrować jednoczącą naturę dualizmu, a szczególnie równoczesne powstawanie skutecznych środków i doskonałego wglądu. Według Jatak – opowieści o wcześniejszych żywotach Buddy – sam Gautama był w jednym ze swych wcieleń, królem Garudą. Niektórych praktykach formę Garudy może przybrać Hajagriwa bądź Wadźrapani. Zgodnie z tradycją tybetańską jego ciało przybiera pięć kolorów: na odcinku stopy-biodra – żółty, biodra-pępek – biały, pępek-gardło – czerwony, gardło-brwi – czarny, powyżej – zielony. Na analizowanej tance ciało Garudy jest w kolorze różowym (co może świadczyć o „nietybetańskim” pochodzeniu przedstawienia). Garuda trzyma w rękach króla Nagów, demonstrując w ten sposób panowanie nad żywiołem wody i jednocześnie przyjmuje hołd od dwóch bogiń.

5. Budda Śakjamuni

Siedzi na lotosowym tronie i dysku księżycy w pozycji medytacyjnej. Prawą ręką wykonuje gest „przywołania ziemi na świadka oświecenia” (skt. *bhumisparśa*, tyb. *sa.gnon*), lewą zaś trzyma na podolku. Ubrany jest w czerwone szaty mnisie, otaczają go dwaj stojący bodhisattwowie.

Według sutr każda przebudzona istota posiada 32 znaki główne i 80 dodatkowych, które odróżniają ją od zwykłych ludzi. W tym przedstawieniu Buddy Śakjamuniego można zauważyć kilka tak zwanych znamion Buddy (skt. *lakṣanas*): wzgórek na czaszce (skt. *uśnisza*), kępkę skręconych włosów pomiędzy brwiami, odpowiednie gesty, złoty kolor skóry, długie i przekłute uszy, czarne, błyszczące oczy, szerokie pięty, ręce sięgające kolan, zaokrąglone ręce i ramiona, świetlisty i rozległy nimb ponad głową.

6. Mandżuśri

Wcielenie mądrości, inteligencji, elokwencji i pamięci⁸. W panteonie bóstw mahajany uznany jest za mistrza i nauczyciela wszystkich Buddów. W Nepalu, Tybecie i Mongolii Mandziuśri jest formą tantryczną i przyjmuje różne imiona: *Mańdźughosza*, *Wadźrananga*, *Mańdźudewa*, *Mańdźunatha*, *Mahamati* i inne, w zależności od tego, jakie aspekty bóstwa ma wyrażać. W ikonografii istnieje 20 form Mandżuśrego. Według tradycji tybetańskiej zamieszkuje on wschodnią

⁸ M. Kalmus, *Istota sztuki buddyzmu tybetańskiego*, Kraków 1985, s. 12; Ch. Genoud, T. Inoue, *Buddhist wall-painting of Ladakh*, Genewa 1982, s. 15.

część mandali, ponieważ jest emanacją Buddy Akszobkji (skt. Ajszobhja, tyb. *Mi.bskjod.pa*).

Ponadto Mandżuśri uchodzi za starożytnego Budde, który ślubował, że będzie się ukazywać w całym wszechświecie jako wiecznie młody książę mądrości. Stąd też zazwyczaj przedstawia się go jako 16-letniego młodzieńca, aby ukazać w ten sposób, że oświecenie nie jest kwestią doświadczenia lub wieku, lecz wynika z praktyki bezpośredniego wglądu w naturę umysłu.

Na przedstawieniu jego ciało ma złoty kolor i posiada „większe” i „mniejsze” znamiona Buddy. Mandżuśri nosi szaty z jedwabiu w różnych kolorach, ozdabiają go również klejnoty oraz klejnotowa korona. Część jego włosów jest spięta na głowie, a część swobodnie opada. W swojej uniesionej prawej dłoni trzyma płomienny, dwustronnie zaostroszony miecz (skt. *khadga*, tyb. *ral.gri*), którym rozprasza ciemności niewiedzy, a w lewej biały kwiat lotosu (skt. *utpala*) oraz tekst Sutry Pradžnaparamity⁹. Siedzi w pozycji medytacyjnej na dysku księżycy spoczywającym na lotosie.

Najbardziej znaną inkarnacją Mandżuśrego jest według Tybetańczyków wielki reformator, mahapandita Cong.k'a.pa¹⁰. Tradycja utrzymuje również, że Mandżuśri daje inspirację i zdolność mowy tym, którzy poszukują nauk Buddy. Uznawany jest ponadto za patrona uczonych i uczniów, za „Pana duchowych nauk”, a w szczególności gramatyki, ponieważ ułatwia zrozumienie pism i udziela siły pamięci tym, którzy go przywołują.

Jego szczególnym zadaniem jest prowadzenie uczniów Buddy do rozpoznania prawdziwej natury rzeczywistości, dlatego też Mandżuśri jest jednym z najważniejszych bodhisattwów – „władcą mądrości i wyzwolenia”.

Mandżuśremu poświęcony jest pierwszy dzień nowego roku, a także początek każdego dnia. W Tybecie istnieje zwyczaj rannego odmawiania modlitw poświęconych Mandżuśremu, ponieważ swoim mieczem przepędza demony ciemności, przynosi światło i daje początek wszelkim pomyślnym zdarzeniom. Poza tym Mandżuśri jest boskim architektem, który pokazuje ziemskim mistrzom, jak należy budować świątynie.

⁹ H. Hoffman, *Symbolik der Tibetischen Religionen und des Schamanismus*, Stuttgart 1967, s. 61; *Kunst des Buddhismus. Entlang der Seidenstrasse*, Eine Ausstellung der Stadt Rosenheim und des Staatlichen Museums für Völkerkunde, Monachium 1992, s. 175; R.E. Fischer, *Art of Tibet*, Londyn 1997, s. 48.

¹⁰ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 18.

W Tybecie mnichowie odznaczający się szczególnymi zdolnościami do nauki uznawani są za inkarnację Mandżuśrego. W Nepalu uznaje się go za prekursora kultury nepalskiej. Według legendy Mandżuśri odkrył w Nepalu wyspę ze świętą relikwią, która znajdowała się pośrodku jeziora pełnego potworów. Uderzeniem swego miecza rozciął pobliski łańcuch górski, na skutek czego z jeziora spłynęła woda i powstała dolina prowadząca do tej relikwii. Dolina ta to dzisiejsza dolina Kathmandu, a relikwia to słynna, czczona w całym Nepalu zarówno przez buddystów, jak i Hindusów stupa *Swajambhunat*.

Mandżuśri czczony jest również w Chinach, gdzie według podań posiada nawet swoją ziemską, czystą krainę w magicznym raju pięciu wzgórz (chin. *Wut'ajszan*, tyb. *Ri.bo.rce.lnga*). Chodzi tutaj o górę Wut'aj w zachodniej prowincji Szansi, skąd miał on rzekomo wprowadzić nauki Buddy do Kraju Środka. Do dzisiaj miejsce to jest ważnym celem pielgrzymek dla Tybetańczyków, Mongołów i buddystów chińskich¹¹.

7. Biała Tara¹²

Siedzi na lotosowym tronie w pozycji medytacyjnej, który wskazuje na jej oświecony stan. Jej prawa ręka gest najwyższej szczodrości, a lewa dzierży lotos współczucia. Tara ma siedem oczu (trzy na twarzy, po jednym na obu rękach i obu stopach), które symbolizują jej nieograniczone współczucie dla wszystkich czujących istot. W lewej ręce tara trzyma łodygę trójkwietnego, białego lotosu.

Bogini ma na sobie piękne, delikatne, czerwono-błękitne szaty z jedwabiu. Przyozdobiona jest złotą biżuterią (kolczyki, bransolety i naszyjniki), część włosów upięta w kok, część puszczone luzem, a na nich nałożona złota korona.

8. Zielona Tara

Jest jedną z 21 emanacji Tary i żeńską manifestacją bodhisattwy Awalokiteśwary¹³. Uznawana jest za patronkę Tybetu i wyzwolicielkę od wszelkiego zła i niepowodzeń. Posiada ona moc rozwiązywania najtrudniejszych i najbardziej beznadziejnych sytuacji życiowych. Bóstwo to daje schronienie przed niebezpieczeństwem i wszelkiego rodzaju lękami.

¹¹ A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, Lipsk 1900, s. 134; R.E. Fischer, *op. cit.*, s. 48.

¹² Zob. tanka nr 176.

¹³ J. von Goidsenhoven, *Art Lamaique. Art des Dieux*, Bruksela 1970, s. 83.

Według indyjskiej tradycji Zielona Tara jest ucieleśnieniem matki historycznego Buddy Śakjamuniego. Wskazuje na to zielony kolor jej skóry, prawdopodobnie wywodzący się z ciemnego, oliwkowego koloru skóry księżniczki Maji, a także królewskie szaty, w które przyodziana jest Tara.

Przedstawiona tutaj forma Zielonej Tary siedzi na lotosowym tronie i dysku księżycy – symbolu oświecenia i współczucia – siedzi w pozycji *lalitasana*. Jej lekko zwisająca prawa noga jest oparta na lotosowej poduszce, prawą ręką pokazuje gest przyzwolenia, lewa zaś wykonuje gest nauczania (stąd też forma ta jest często nazywana Warada-Tara)¹⁴. W obydwu rękach trzyma łądęgę niebieskiego lotosu. Jej głowa i ciało otoczone są różnokolorowymi aureolemi oraz wiciami kwiatowymi.

9. Uszniszawidżaja

Jest jedną z najbardziej ludowych bogiń panteonu mahajanistycznego. Jej wizerunki widnieją na ścianach wielu świąty buddyjskich w Nepalu. Uważa się, że bogini ta posiada cnoty wszystkich Buddów. Uszniszawidżaja oznacza w sanskrycie „zwycięzczyni przez turban”. Nazwa ta wyraża rolę, którą pełni bogini, jest ona mianowicie strażniczką mądrości Buddy i rezyduje w wypukłości czaszki oświeconych istot. Bogini ta uchodzi za matkę wszystkich Buddów¹⁵.

Ukazana tu forma Uszniszawidżaji siedzi na kwiecie lotosu i dysku księżycy w pozycji medytacyjnej. Forma ta ma trzy twarze i osiem rąk. W swoich prawych rękach trzyma od góry: lotos, a na nim figurkę Buddy Amitabhy (tyb. *Od.dpag.med*), poniżej podwójną wadżrę – ręka ta umiejscowiona jest centralnie, w następnej strzałę (skt. *śara*, tyb. *mda'*), a najniżej usytuowana ręka wykonuje gest spełniania życzeń.

W górnej lewej ręce trzyma siłła (skt. *paśa*, tyb. *žags.pa*), poniżej łuk (tyb. *gžu*), wykonując przy tym gest zaklinania (skt. *karanamudra*). Środkowa, centralna ręka pokazuje mudrę, która może być dwójako interpretowana: jako gest dodawania otuchy lub gest zaspokojenia. Najniższa ręka ułożona na podołku trzyma wazę z wodą życia.

10.–11. Mahasiddha

(Tyb. *grub.t'ob cz'en.po*) inaczej siddha („spełniony”), adept praktykujący wadźrajanę, który w wyniku medytacji osiągnął zwyczajne i najwyższe siddhi (zdolności). Zwyczajne siddhi są różnego rodzaju

¹⁴ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 33.

¹⁵ *Kunst des Buddhismus...*, s. 169.

zdolnościami fizycznymi i psychicznymi, wymienia się w tym przypadku m.in. zdolność czytania w umysłach innych lub posiadanie uzdrawiających mocy. Ostateczne siddhi to rozpoznanie natury umysłu i rzeczywistości¹⁶.

10. Tilopa

Indyjski mahasiddha (988–1069), jeden z ojców linii kagjupa. Zwany również Tillipa, Telopa i Tajlopa, pochodził z Bhigunagary. Imię Tilopy pochodzi od słowa „til”, co oznacza „ziarno sezamu”, Tybetańczycy natomiast tłumaczą jego imię jako „sprzedawca oliwy”. Tilopa przyjął ślubowania buddyjskiego mnicha, a później stał się jednym z największych mahasiddhów Indii. W tradycji tybetańskiej mówi się, że kiedy przebywał w klasztorze Somapuri, przez 12 lat nosił łańcuchy, aby zademonstrować w ten sposób swojemu guru determinację w praktykach medytacyjnych. Dzięki intensywnej praktyce tantrycznych sadan¹⁷ stał się najbardziej utalentowanym adeptem mahamudry, a dzięki swoim bezpośrednim naukom wprowadził na ścieżkę bodhisattwy wielu innych joginów¹⁸. Według *Niebieskich annałów* Tilopa był również mistrzem linii Ćakrasamwary.

Dzięki praktykowaniu z oddaniem mahamudry otrzymał wyjaśnienia od ośmiu wybitnych mistrzów, wśród których byli: Indrabhuti, Nagardżuna, Arjadewa, Ćandrakirti i dakini Sukhasiddhi. Niektórzy z tych mistrzów udzielali mu wyjaśnień w wizjach. Kiedy Tilopę pytano o jego nauczycieli, często odpowiadał, że nie miał guru człowieka i że jego prawdziwym duchowym nauczycielem był wszechwiedzący Wadźradhara. Najgłębsze nauki Tilopa przekazał swojemu głównemu uczniowi Naropie na polu kremacyjnym w pobliżu Kañci. Dzieła Tilopy, spisane przez jego uczniów, a następnie przełożone na tybetański, obejmują zbiór instrukcji dotyczących praktyki mahamudry.

Na przedstawieniu tym Tilopa siedzi w pozycji *sattwasana*, swoją prawą ręką wykonuje mudrę argumentacji, w lewej trzyma rybę symbolizującą zmysły i ich kontrolę (to znaczy całkowity brak przywiązania do przedmiotów zmysłów).

11. Niezidentyfikowany mahasiddha

Podobnie jak Tilopa ubrany jest w jedwabne szaty, na jego głowie znajduje się charakterystyczny diadem z pięciu ludzkich czaszek, część

¹⁶ Tenga Rinpoce, *Sutra und Tantra...*, s. 130 i 134.

¹⁷ Jest to rytualny tekst wadźrajany, objaśniający określoną praktykę medytacyjną.

¹⁸ *Historia Linii Przekazu. Od Buddy do Dalaj Lamy*, tłum. Karma Vonten Sangpo, Kraków [b.d.w.], s. 75.

włosów upiętych jest w kok, a część puszczonej luzem. W uszach ma kolczyki, na rękach i nogach złote bransolety.

12.–13. Dwaj bodhisattwowie

Stoją na kwiecie lotosu i dysku księżycy. Ubrani są w jedwabne szaty, na głowach mają bogato zdobione diademy, w uszach okrągłe, złote kolczyki, na szyjach kolie, zaś stopy ozdobione są delikatnymi łańcuszkami. W swoich dłoniach skierowanych w dół i górę trzymają różnokolorowe, rozwinięte kwiaty lotosu.

12. Bodhisattwa

Stojący po prawej stronie Pradžaparamity, prawą ręką wykonuje gest argumentacji, zaś lewa dłoń ułożona jest w geście szczodrości.

13. Bodhisattwa

Stojący po lewej stronie Bogini Mądrości, obiema rękami wykonuje mudrę argumentacji.

17. Wadźrapani

W literaturze tematu wymienia się trzy fazy w „ikonologicznej ewolucji” tej postaci. W kanonie palijskim Wadźrapani – dosłownie „Ten, który dzierży wadźrę” – wspomniany jest jako jaksza, bóstwo ochronne towarzyszące Buddzie podczas jego wędrówek po Indiach. Głównym zadaniem Wadźrapaniego było w tym przypadku odstraszenie nieprzyjaźnie nastawionych oponentów Gautamy, przy czym, jak podkreślają pisma, ukazywał się on wyłącznie stronom „konfliktu”, pozostając niewidzialnym dla pozostałych uczestników zdarzenia. Postać kojarzona przez niektórych badaczy z Wadźrapaniem pojawiła się już na malowidłach z Gandhary. Na tych przedstawieniach Wadźrapani trzyma rodzaj podwójnej maczugi lub moździerza, który stanowi załączek późniejszej wadźmy i towarzyszy zazwyczaj Buddzie¹⁹.

W systemie wadźrajany wymienia się go pośród ośmiu wielkich bodhisattwów. Wadźrapani podporządkowany jest tutaj Buddzie Ak-szobkji i związany z jego czystą krainą Abhirati, mieszczącą się na wschodzie mandali pięciu buddów medytacyjnych. A. Grünwedel wywodzi Wadźrapaniego od hinduistycznych wyobrażeń boga Indry

¹⁹ Z tą formą ikonograficzną związanych jest wiele sprzecznych ze sobą interpretacji. Grünwedel wspomina w tym przypadku o Śakrze, w: A. Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien*, wyd. 2, Berlin 1920, s. 87. Natomiast Goetz próbuje pokazać, że ikonograficznym pierwowzorem tej postaci był typ Apolla Lykejosa, w: H. Goetz, *Iranian or Buddhist Deity?*, „Bulletin of the Baroda State Museum” 1946, vol. 3, s. 20 nn.

dzierżącego wadźrę²⁰. Nieco później bodhisattwa ten otrzymał również przydomek „Pana Tajemnicy” (skt. *guhjapati*), ponieważ uznano go za opiekuna wszystkich inicjacji. Imię to wiąże się z funkcją, jaką pełni w wadźrajanie. Otóż sprawuje on pieczę nad wszystkimi inicjacjami. Wadźrapani związany jest w tej funkcji z królem Indrabhutilim, któremu w tajemny sposób udzieli nauk mahajogi²¹. Jedną z legend mówi, że pewnego razu król Indrabhuti miał serię siedmiu snów o nadzwyczajnej piękności, chociaż nie zdawał sobie sprawy z ich znaczenia. Następnie wraz z deszczem spadły na pałac teksty mahajogi, a na dziedzińcu pojawiła się figurka Wadźrapaniego. Król, który znał wagę tych tekstów, wysłał je do siddhy Kukkuradży, prosząc, aby ten zinterpretował ich znaczenie. Kukkuradża zrozumiał większość tekstów, ale dział dotyczący Wadźrapaniego posiadał subtelne znaczenia, które wymykały się jego rozumieniu. Siddha poradził więc królowi, aby ten medytował na Wadźrapaniego. Indrabhuti postąpił zgodnie z radą siddhy, wskutek czego udało mu się otrzymać od tego bodhisattwy bezpośredni przekaz mahajogi²².

W ludowych wierzeniach tybetańskich Wadźrapaniego uznaje się za bóstwo odpowiedzialne za pogodę, a szczególnie za zesłanie deszczu.

18. Sześcioramienny Mahakala²³

Stoi na lotosie i dysku słońca w pozycji tanecznej pośród czerwono-pomarańczowych płomieni. Jego ciało jest koloru granatowego. Mahakala ma jedną twarz, sześć rąk, w których trzyma odpowiednie atrybuty: w lewej, centralnej dłoni na wysokości piersi ma naczynie z sercem i krwią (skt. *kapala*, tyb. *t'od.pa*), które symbolizuje zrozumienie pustki, w prawej zaś tasak wadźmy. Jego górna lewa ręka trzyma skórę słonia i mały nóż w formie pioruna, poniżej w ręku ma sidła. Jego górna prawa ręka trzyma rozerwaną skórę słonia i różaniec z ludzkich czaszek, niżej mały bębenek. Mahakala ma na sobie sztywny, bogato zdobiony kołnierz. Na swoim ciele, rękach i nogach ma liczne ozdoby, biodra zaś przyodziane w tygrysią skórę. „Wielki Czarny” nosi girlandę z 50 świeżo ściętych ludzkich głów, symbolizujących emocje przeszkadzające w praktyce. Sterczące na jego głowie włosy przyozdobione zostały diademem składającym się z pięciu czaszek.

²⁰ A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus...*, s. 22 i 179.

²¹ *Ibidem*, s. 160.

²² *Historia Linii Przekazu...*, s. 5.

²³ Zob. tanka nr 166.

19. Prawdopodobnie Ekadźati

Forma ta jest groźną manifestacją Tary Niebieskiej. Religioznawcy uważają, że jest ona bóstwem wywodzącym się z przedbuddyjskiej religii bonu, które następnie zaadaptował do systemu wadźrajany Nagardżuna²⁴. Ekadźati zwana jest „jednoczubatą” lub „tę, która ma jeden lok”. Bogini ma jedną głowę, jeden ząb, troje oczu, przy czym prawe oko uszkodzone w wyniku walki z Padmasambhawą, który nawrócił ją na buddyzm. W swoich dwóch rękach trzyma: w prawej na wysokości piersi naczynie z czaszki wypełnione wnętrznościami ludzkimi (skt. *kapala*, tyb. *t'od.pa*), w lewej zaś mangustę wypływającą klejnoty. Może także być przedstawiana z małym nożem w lewej dłoni. Ekadźati stoi na lotosie i dysku księżyca (czasami depcze człowieka). Ozdobiona jest jedwabnym, zielonym szalem oraz ornamentami przysługującymi bodhisattwie.

20. Śri Wajśrawana

Jest jednym z czterech „wielkich królów niebiańskich tronów” (skt. *caturmaharaja*), strażników Prawa, którzy zamieszkują stoki góry Meru²⁵. „Syn Chwały” stanowi szczególną postać Kubery (skt. *Kuvera*)²⁶ pełniącego funkcję strażnika Północy i symbolu zimy. Wajśrawana jest przywódcą jakszów – duchów, które strzegą jego zakazanych sadów na górze Kajlas oraz skarbów ukrytych w ziemi i w górskich pieczarach. Jego ojciec był uczonym, który poślubił jakszyni – księżniczkę nagów. W spadku otrzymał klejnot spełniający życzenia, który przyniósł im wielkie bogactwo. Wajśrawana po śmierci swojego ojca został wybrany przez jakszów na króla i do dziś rezyduje w mitycznym pałacu *lCang.lo.can*²⁷.

Noszący złotą zbroję (na tym przedstawieniu złote ozdoby) Wajśrawana chroni bogów przed aszurami – półbogami zamieszkującymi

²⁴ W tym przypadku nie chodzi o Nagardżunę filozofa, lecz o jednego z 84 mahasiddhów, znanym jako Sławny Reprezentant Nauki, ponieważ w swej sztuce prześcignął wszystkich i ułożył książkę obejmującą całą literaturę na ten temat. Prawdopodobnie jest to ten Nagardżuna, który nauczył się tybetańskiego i współpracując z tłumaczem tybetańskim, przełożył na sanskryt sadhanę Ekadźata.

²⁵ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 27.

²⁶ Kubera w Wedach przedstawiany jest jako przywódca podziemi i ciemności. Poza tym jest przywódcą Jakszów i Guhjaków, strzegących skarbów ziemi. Przedstawiany jako jednooki, z trzema ramionami i ośmioma zębami, biały karzeł. Zazwyczaj dosiada mangustę lub konia. Również w tej tradycji uznawany za bóstwo bogactwa i przepychu.

²⁷ *Historia Linii Przekazu...*, s. 40.

jedną z sześciu sfer istnienia²⁸ zdominowaną przez odczucie zazdrości; stał się znany również jako „Ten, który daje spoczynek”. Jedna z legend mówi, że siedząc na ogromnym lwie, zawrócił oddziały aszurów i odtąd stał się znany jako „Protektor miejsca pobytu”. Kiedy indziej znowu przyjął postać jadowitego węża i parą swego oddechu pokonał aszurów. Odtąd jest znany jako „Ten, którego postać budzi grozę”²⁹.

Pod jego szczególną opieką znajdują się nauki Śakjamuniego oraz ci, którzy wytrwale praktykują etykę. Ponieważ jego oddech jest szkodliwy dla czujących istot, Wajśrawana ma zamknięte usta. Jest „Tym, którego wszyscy oczekują”, strażnikiem widnokregu i obrońcą Prawa. Dlatego też często przedstawia się go jako uzbrojonego żołnierza o okrutnym obliczu (głównie w Chinach). Wajśrawana wspomaga duchowym i materialnym bogactwem tych, którzy szczerze praktykują dharma, co symbolizuje trzymana przez niego w lewej ręce wypływająca klejnoty mangusta lub szczur³⁰. Kolor jego ciała jest żółty (w Chinach – czerwony). Strażnik siedzi na dysku księżyca, dosiadając lwa lub słonia.

Wajśrawana jest często mylony z Dźambhałą, ponieważ obydwie postaci kojarzone są z formami bogactwa. Różnica polega jednak na tym, iż Wajśrawana oprócz tego, że jest bóstwem pomyślności, pełni także funkcję strażnika Północy. Natomiast Dźambhała według niektórych źródeł jest ponadto ji.damem³¹.

Pochodzenie tego przedstawienia jest niewątpliwie nepalskie. Świadczą o tym charakterystyczne cechy omawianego malowidła. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę, że kompozycja obrazu jest „zagęszczona” poprzez nagromadzenie form oraz bogatą ornamentykę. Tron głównej postaci został obramowany szeregiem różnych legendarnych stworów. Wśród nich znajduje się typowe dla nepalskiego

²⁸ W buddyzmie istnieje sześć rodzajów istot żyjących w sześciu światach. Odrodzenie się w którymś z nich jest zależne od dominującej tendencji umysłu poszczególnej istoty. Są to: 1. bogowie (skt. *dewa*, tyb. *lha*) – duma, 2. tytani (skt. *asura*, tyb. *lha.ma.jin*) – zazdrość, 3. ludzie (skt. *nara*, tyb. *mi*) – pożądanie, 4. głodne duchy (skt. *Preta*) – chciwość, 5. zwierzęta (skt. *paśu*, tyb. *dud.gro*) – głupota, 6. mieszkańcy piekła (skt. *naraka*, tyb. *dmjal.ba'i sems can*) – nienawiść.

²⁹ *Historia Linii Przekazu...*, s. 40.

³⁰ A. i P. Keilhauer, *Ladach und Zanskar. Lamaistische Klosterkultur im Land zwischen Indien und Tibet*, Kolonia 1980, s. 158.

³¹ R. de Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and demons of Tibet. The cult and iconography of Tibetan protective Deities*, Haga 1956, s. 68.

malarstwa przedstawienie makary – mitycznej postaci o ciele krokodyla, z trąbą słonia i dużym, roślinnym ogonem. Tron bogini jest zwieńczony mitycznym ptakiem – Garudą. O nepalskim rodowodzie świadczą również ciemne, półprzymknięte oczy, łukowate, cienkie brwi, długi, rozszerzający się nos, wąskie, ale wydatne usta, wyraźnie zarysowana, półokrągła broda oraz pomalowane od wewnątrz dłonie i stopy.

Tanka powstała na przełomie XVII i XVIII wieku.

Plótno, farby mineralne; wys. 45 cm, szer. 17 cm; brak bordiury; stan zachowania tanki bardzo dobry.

Wcześniej obiekt określany jako: Czteroramienne bóstwo lamajskie z księgą w jednej ręce.

Proweniencja: Chiny lub Tybet, XVIII wiek.

Trzech mnichów buddyjskich w otoczeniu bDe.mcz'og ze swoją śakti i Mahakali (SKAZ mr 69 MNW), il. 2

Formy występujące na tance:

- 1.–3. Trzech mnichów buddyjskich ze szkoły sakjapa,
4. Demczok ze swoją śakti,
5. Dwuramienny Mahakala (tyb. *mGon.po*).

1–3. Mnisi buddyjscy

1. W centrum przedstawienia siedzi mnich buddyjski – bhikszu, wykonując swoją prawą ręką gest szczodrości, lewą zaś trzyma na podolku. Poniżej, po jego prawej i lewej stronie siedzi dwóch duchownych.

2. Mnich po prawej stronie swoją prawą ręką wykonuje mudrę błogosławieństwa (skt. *abhajamudra*), która ochrania przed niebezpieczeństwami. Lewa zaś spoczywa na podolku, trzymając miseczkę żebraczą (skt. *patra*, tyb. *lhun.bzed*).

3. Duchowny po lewej stronie wykonuje mudrę medytacji i trzyma również miseczkę żebraczą.

Wszyscy trzech mnisi siedzą na poduszkach medytacyjnych ze skrzyżowanymi nogami. Ich głowy oraz ciała otoczone są dwoma różnokolorowymi nimbami. Duchowni ubrani są w szaty charakterystyczne dla szkoły sakjapy.

4. Ponad głowami mnichów pośród kłębow dymu, otoczony nimbem stoi Demczok (tyb. *bDe.mcz'og*, skt. *Ćakrasamwara*) zjednoczo-



II. Trzech mnichów buddyjskich w otoczeniu b. De.mcz'og ze swoją śakti i Mahakali (SKAZ nr 69 MNW), il. 2, południowo-wschodni Tybet, połowa XVII wieku, płótno, farby mineralne, wys. 54 cm, szer. 37,5 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

ny w miłosnym uścisku ze swoją partnerką Wadźrawarahi (skt. *Vajravarah*).

Demczok należy do bóstw zaliczanych do tantry anuttarajogi. Przedstawiona na tej tance forma pojawia się w opisach mandali tego bóstwa w *Shricakrasambhara-Tantra*³².

Ćakrasamwara nazywany też „najwyższą szczęśliwością”, występuje tutaj w zjednoczeniu ze swoją partnerką uosabiającą mądrość. Czakrasamwara ma 12 ramion symbolizujących 12 członów współzależnego powstawania. Są to: niewiedza, uwarunkowane impulsy, świadomość, nazwa i forma, sześć organów zmysłów, kontakt, odczuwanie, żądza, uleganie słabościom – chwytliwość, stawanie się, narodziny, starość i śmierć.

Górną parą ramion rozrywa białą od wewnątrz wypełnioną krwią słoniową skórę (skt. *ankuśa*) ignorancji, jego główne ramiona w geście *wadźrakumara* trzymają wadźrę i dzwonek (skt. *ghanta*, tyb. *dril.bu*) – symbol najwyższej wiedzy umieszczony zawsze w lewej ręce. W prawych rękach trzyma ponadto mały, podwójny bębenek (skt. *damaru*)³³, siekierę (skt. *paraśu*), trójząb (skt. *trisula*), nóż (skt. *churi*, tyb. *gri.gug*) oraz za plecami swojej partnerki – wadźrę. W lewych rękach oprócz skóry ze słonia ma: magiczne berło (skt. *khatwanga*) zakończone wadźrą, ponadto wypełnione krwią naczynie z czaszki, sidła, głowę Brahmy o czterech twarzach, a także (za plecami partnerki) dzwonek³⁴.

Jego cztery twarze, promieniujące kolorami czterech podstawowych żywiołów wszechświata, przenikają cztery kierunki czterema niezmiernościami: miłującą dobrocią, współczuciem, równością, bezstronnością. Jego frontalna twarz jest koloru czarnego, prawa przybiera żółty kolor, tylna czerwony i lewa zielony. Każda twarz posiada troje oczu, ponieważ jego wzrok sięga do trzech światów to jest: sfery zmysłowej, sfery foremnej oraz bezforemnej i trzech czasów (przeszłości, teraźniejszości i przyszłości). Ciało Demczoka jest czarne, co symbolizuje nieskończoność, niezmienność i wszechobjmującą naturę przestrzeni,

³² *Sricakrasambhara-Tantra. A Buddhist Tantra*, tłum. Kazi Dawa-Samdup, Londyn 1919, s. 22 nn.

³³ Zwany inaczej „małpim bębenkiem”, wykonany z małpiej lub ludzkiej czaszki, czasami z drewna, uderzany przez małe kulki na sznurkach przymocowanych do jego grzbietu, używany w praktyce „czöd” (tyb. *gcod*) do przywoływania duchów, a w innych rytuałach do przywołania bóstw.

³⁴ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 23.

jak również ostateczną zasadę – pustkę. Ubrany jest w naszyjnik z 52 głów oznaczający zwycięstwo nad 52 rodzajami neurotycznych wyobrażeń. Nosi spódnicę wojownika z tygryziej skóry, rozluźnioną do zjednoczenia z partnerką. Stoi w tanecznej postawie Heruki: po tym, gdy przekształcił namiętność w energię dharmy, tańczy ze swoją partnerką. Swoimi lewymi nogami depcze żeńską postać, która trzyma magiczne berło, prawymi zaś mężczyznę odzianego w skórę z tygrysa.

Ciało jego partnerki jest czerwone i oznacza jej pełne namiętności poświęcenie dla dobra wszystkich czujących istot. Ma tylko jedną twarz, która wyraża to, że natura wszystkich rzeczy jest jedna. Dwie ręce oznaczają dwa aspekty prawdy: ostateczną (skt. *paramatha*) i względną (skt. *samwrti*). Jest naga – co oznacza, że jest wolna od zasłaniających iluzji. Jej uda obejmują niebiańskie ciało Demczoka trzymającego ją w objęciach. Wskazuje to na pełną i nierozdzielną jedność ciała i ducha – jedność najwyższej szczęśliwości i mądrości. Jest to zjednoczenie aspektów inteligencji i energii, mądrości nirwany i sansary.

Demczog i śakti depczą postacie ludzkie, co jest symbolem porzucenia nawyku czynienia rozróżnień między sobą a innymi, wygaśnięcia arogancji i wątpliwości. Postaci znajdujące się pod stopami symbolizują zwyczajny umysł, opanowany przez błędy niewiedzy.

Demczog i pradża ucieleśniają jedność czystego postrzegania i pustki. Czyste postrzeganie oznacza w tym przypadku rozpoznanie, że wszystkie zjawiska posiadają naturę Buddy, potencjalnie są już oświecone. Ćakrasamwara symbolizuje mądrość metafizycznej pustki i przemijalność wszystkich przedmiotowych form zjawiskowych³⁵.

5. Pośród buchających płomieni ognia na lotosie i dysku słońca w tanecznej pozycji stoi Mahakala. W swojej prawej podniesionej ręce trzyma wadźrę, w lewej zaś na wysokości piersi naczynie z czaszki wypełnione ludzkim sercem. Mahakala depcze męską postać symbolizującą lgnięcie do „ego”³⁶.

Na drugim planie za postaciami widoczny jest górzysty krajobraz. W górnym prawym rogu znajduje się słońce, w lewym księżyc. W dolnym prawym rogu usytuowany jest ogród z kwitnącymi lotosami, w lewym zaś spływająca z gór rzeka.

³⁵ W opisie Ćakrasamwary oparłam się na opisie tej formy wykonanym przez Marka Kalmusa, w: *Istota sztuki buddyzmu...*, s. 27–30.

³⁶ Zob. tanka nr 3.

Sposób przedstawienia mnichów wskazuje, że tanka mogła powstać w południowo-wschodnim Tybecie w kręgu sztuki nepalskiej. Przemawia za tym opracowanie twarzy mnichów: oczy skośne, półprzy-
mknięte, górne powieki wyraźnie zaznaczone falistą, ciemną linią, łukowate brwi, nosy długie, szerokie, wąskie, ale wydatne usta, pod-
bródki zaznaczone łukowatą linią oraz charakterystyczne fałdy na
szyjach.

Na tance tej brakuje jednak bogatego ornamentu, tak istotnego
w nepalskich malowidłach. Dostrzegamy tutaj jedynie schematycznie
opracowany motyw wierzchołków gór, przesłoniętych chmurami oraz
spływający strumień i lotosowy ogród – cechy charakterystyczne dla
malarstwa tybetańskiego.

Tanka powstała prawdopodobnie w połowie XVIII wieku.

Płótno, farby mineralne; wys. 54 cm, szer. 35,5 cm; tanka obszyta
z czerech stron dwoma podwójnymi paskami jedwabiu; stan zacho-
wania dobry: na całej powierzchni obrazu widoczne pionowe i pozio-
me pęknięcia, powstałe w skutek zwijania tanki, bordiura jest silnie
przetarta.

Wcześniej obiekt określany jako: Trzech mnichów buddyjskich
z dwoma bóstwami opiekuńczymi.

Proweniencja: Tybet, XVIII wiek.

Dwuramienny Awalokiteśwara (SKAZ mr 45 MNW), il. 3

Formy występujące na tance:

1. Dwuramienny Awalokiteśwara (skt. *Awalokiteśwara*, tyb. *P'jag.na.padma*),
2. Budda Śakjamuni,
3. sześcioramienny Mahakala,
- 4.–5. Prawdopodobnie dwóch mahasiddhów,
6. Śri Wirudhaka (skt. *Wirudhaka*, tyb. *P'ags.pa.skjes*),
7. Śri Dhrytarasztra (skt. *Dhrytarasztra*, tyb. *Jul.k'or.srung*),
- 8.–11. Prawdopodobnie czterej Wielcy Arhaci: (skt. *Arhat*, tyb. *dgra.bcom.pa*),
8. Ajuszman Adżita,
9. Ajuszman Bakula,
10. Ajuszman Panthaka,
11. Ajuszman Gopaka.



III. Dwuramienny Awalokiteśwara (SKAZ nr 45 MNW), il. 3, wschodni Tybet, przełom XVIII i XIX wieku, jedwab, farby mineralne, wys. 73,5 cm, szer. 40,8 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

1. Awalokiteśwara jest bez wątpienia najbardziej popularnym i czczonym bodhisattwą w Tybecie, gdzie uznaje się go za ojca wszystkich buddów, ponieważ ucieleśnia nieograniczone współczucie³⁷. Literatura buddyjska wymienia 108 form Czenrezig, z których tylko kilka jest obecnie przedstawianych ikonograficznie i wykorzystywanych w praktyce medytacyjnej³⁸.

Etymologia imienia Awalokiteśwara do dziś pozostaje wśród językoznawców kwestią nierozstrzygniętą. Rdzeń Awa-lok – połączony z *iśwara* – znaczy dosłownie „Pan spoglądający w dół”.

Według G. Tucciego³⁹ Awalokiteśwara jest hipostazą spojrzenia (skt. *awolakara*) Buddy, które rzucił on w swoim przedostatnim wcieleniu jeszcze jako bodhisattwa z nieba Tuszita⁴⁰. Spojrzenie to zrodziło współczucie i stało się personifikacją Czenrezig.

Jednym z jego przydomków jest *Mahakaruna* – „Wielki Współczujący”. Przydomek ten wiąże się z legendą, opowiadającą o tym jak Awalokiteśwara ze współczucia zstąpił do piekieł Awicia, by pomagać cierpiącym tam istotom. Kiedy bodhisattwa zobaczył jak wielkich mąk doświadczają mieszkańcy tego straszego miejsca, jego głowa rozpadła się ze współczucia na 10 części. Amitabha – Pan Rodziny Lotosu, do której należy Czenrezig, przekształcił te części w odrębne głowy. Stąd też powstała w ikonografii 11-głowa forma Czenrezig, zwana *Ekaśamukha* (jedenastą głową jest oblicze Amitabhy).

W tradycji tybetańskiej istnieje kilka wersji wyjaśniających pochodzenie tego bóstwa. Jedna z nich mówi, że Awalokiteśwara był bodhisattwą, który złożył ślubowanie, że nie wejdzie w stan nirwany⁴¹,

³⁷ *Bjang.czub.sems.dpa'* znaczy dosłownie „heroicznie zmierzający do stanu Buddy”. Istota taka, nieustraszenie i nieustraszenie dąży do przebudzenia dla dobra wszystkich czujących stworzeń. Awalokiteśwara ponieważ jest oświecony, nie tylko rozwinął doskonale współczucie, ale również rozpoznał pustkę, w: Tenga Rinpoce, *Sutra und Tantra...*, s. 124.

³⁸ B. Bhattacharya, *The Indian Buddhist iconography. Mainly Based on the Sadhanamala and other cognate tantric text of rituals*, Kalkuta 1958, s. 286.

³⁹ G. Tucci, *Tibetan painted scrolls*, Rzym 1949, s. 5.

⁴⁰ W sanskrycie oznacza „radosne niebo”, w którym miał przebywać Budda Śakjamuni przed odrodzeniem się na ziemi 2500 lat temu, a gdzie obecnie przebywa Budda Przyszłości Majtreja.

⁴¹ Dosłownie oznacza „przejście poza cierpienie”; nirwana *hinajany* to wygaśnięcie indywidualnego istnienia, kres transmigracji; nirwana *bodhisattwy* oznacza równoczesne wyzwolenie z sansary wszystkich czujących istot; nirwana *mahamudry* jest czystą błogością połączonych ze sobą: zręcznie kierowanego współczucia oraz

dopóki nie wyzwoli z koła narodzin i śmierci wszystkich czujących istot. Według innego przekazu Budda Amitabha wyemanowa ze współczucia białą sylabę *HRI*, z której powstał Czenrezig. Wersja ta wiąże się przede wszystkim z praktyką medytacyjną⁴². Amitabha reprezentuje na tej płaszczyźnie tak zwaną mądrość rozróżniająca (skt. *prajawekszana-dźna*). Nie należy jej mylić z intelektualną analizą czy rozróżnianiem, ponieważ posiada ona w istocie charakter wewnętrznej wizji (skt. *dhjana*), jest równoznaczna z całkowitym i bezstronnym uświadomieniem sobie różnorodnych form życia i zjawisk widzianych od strony jedności leżącej u podstaw wszystkiego. Znaczenie takiego uświadomienia i towarzyszące mu poznanie, że zróżnicowanie jest równie ważne jak jedność, ponieważ się wzajemnie warunkują, staje się zrozumiałe poprzez manifestację Amitabhy na płaszczyźnie indywidualności i aktywności, gdzie pojawia się on jako Awalokiteśwara, w którym promienie jego niezmiernego światła zostają przekształcone w niezliczone pomocnicze ramiona i wyciągnięte ręce. Na każdej dłoni pojawia się „oko Mądrości”, aby pokazać, że (skt.) *upaja*, (tyb.) *t'abs* – celowe narzędzie lub środek, siła miłości i współczucia – musi być zawsze powiązana z przekraczającą mądrością. Jedynie w taki sposób Awalokiteśwara może być przewodnikiem i pomocnikiem wszystkich tych, którzy dążą do wyzwolenia. Jako manifestacja Amitabhy, Czenrezig jest buddą sambhogakaji, ale również może być również lamą i *ji.damem*⁴³. Jako bodhisattwa Awalokiteśwara prowadzi wszystkie czujące istoty do wyzwolenia. W tym celu może przybierać rozmaite, odpowiednie do ich zdolności formy.

Awalokiteśwara jest również znany jako *Abhajamada* – „Ten, który daje pewność”, ponieważ według Tybetańczyków uwalnia ludzi od ośmiu przeszkód⁴⁴. W indyjskiej tradycji istnieje podanie, według którego Czenrezig obiecał wszystkim praktykującym buddyzm, że trzykrotne powtórzenie jego imienia rozproszy strach przed skrupowa-

doskonałego wglądu w przepływ czystej świadomości, która uwalnia wszystkie czujące istoty. Bez względu na sposób, w jaki się wyraża, nirwana jest wyzwoleniem z *sansary*.

⁴² Lama Anagarika Govinda, *Znaczenie mantrycznej sylaby HRI*, Warszawa 1981.

⁴³ *Ji.dam* (bóstwo medytacyjne), źródło *siddhi* – szczególnych zdolności powstających w wyniku medytacji. Bóstwa te są formami samboghakaji, subtelnymi manifestacjami dharmakaji, które mogą postrzec jedynie urzeczywistnieni bodhisattwowie; w wadźrajanie są one jednak przedmiotem medytacji zwykłych joginów. *Ji.dam* jako bóstwo medytacyjne ucieleśnia przebudzoną naturę praktykującego.

⁴⁴ Zob. tanka nr 176.

niem, wynikającym z przebywania wśród ludzi⁴⁵. Czenrezig podobnie jak każda inna forma samhogbakaji posiada wiele manifestacji. I tak na przykład emanacją jego mowy jest Hajagriwa – król gniewnych bóstw, emanacją serca – sześcioramienny Mahakala, emanację zdolności – Dżambhala, emanację aktywności – Zielona Tara⁴⁶. Również wielcy lamowie pochodzący z różnych szkół jak chociażby Jego Świątobliwość Dalajlama ze szkoły gelukpa oraz Jego Świątobliwość Karma-pa z kagjupa ucieleśniają oświecone współczucie Czenrezig.

Opisywana tutaj forma Czenrezig – Padmapani uznawana jest powszechnie w Tybecie za najważniejsze bóstwo ochronne tego kraju. Padmapani siedzi na kwiecie lotosu i dysku księżyca w pozycji medytacyjnej, ma jedną twarz wyrażającą, że ostateczna natura zjawisk jest jedna. Jego ciało jest świetlisto białe i co oznacza, że jest przejawem dharmakaji, pozbawionym karmicznych splamień. Jego skrzyżowane nogi symbolizują stałe przebywanie w stanie niewzruszonego wadźra samadhi⁴⁷. Prawa ręka wykonuje mudrę szczodrości, w lewej zaś trzyma łodygę białego, ośmiopłatkowego lotosu⁴⁸ oznaczającego, że jest wolny od ośmiu przywiązań sansary⁴⁹. Stąd też pochodzi jego nazwa – Padmapani, co dosłownie znaczy „łotos w dłoni”. Na ciele ma 13 ozdób samhogbakaji, pięć ozdób z jedwabiu i osiem klejnotów. Ozdoby jedwabne to: *czy.pen* – trójkątne chustki zawieszane na podkówkach umocowanych na klejnotach (w przedstawieniach niewidoczne), szal na ramionach, krótka peleryna niezakrywająca piersi oraz krótki, czerwony i długi, niebieski *szian. tap*. Osiem klejnotów wykonanych ze złota pochodzących z wód Kontynentu Różanej Jabłoni⁵⁰ to: kolczyki, krótki naszyjnik sięgający gardła, średni naszyjnik sięgają-

⁴⁵ Śantidewa, *Przewodnik na ścieżce Bodhisattwy* (skt. *Bodhisattvacaryavatara*, tyb. *Bjang.czub.sems.dpa'i.spjod.pa.la.jug.pa*), tłum. W. Czapnik, J. Sieradzan, Kraków 1989, s. 131.

⁴⁶ W. Kirfel, *Symbolik des Buddhismus. Symbolik der Religionen*, Stuttgart 1959, s. 93.

⁴⁷ Termin ten opisuje jednoupunktowione pochłonięcie medytacją, w którym obiekt medytacji i praktykujący doświadczani są jako nierozdzielni i nierozróżnialni. Chociaż istnieje wiele rodzajów samadhi, ważne jest, że ten termin nie zakłada niczego odnośnie urzeczywistnienia i spełnienia praktykującego.

⁴⁸ Zob. tanka nr 169.

⁴⁹ Osiem przywiązań to przywiązanie do: przyjemności i lęku przed cierpieniem, własnej korzyści i lęku przed utratą swojego mienia i pozycji, sławy i lęku przed utratą dobrej opinii, życia oraz jego utraty.

⁵⁰ Dżambudwipa – „Kontynent Różanej Jabłoni”, w buddyjskiej kosmologii kontynent leżący na południe od góry Meru, zamieszkały przez istoty, które posiadają możliwość zrozumienia nauk Buddy. Utożsamiana zwykle z Indiami lub nawet całą ziemią.

cy serca (w tym przedstawieniu brak) oraz długi naszyjnik sięgający pępka, złoty pas, bransolety na ramionach, bransolety na nadgarstkach i kostkach. Tych 13 ozdób oznacza 13 właściwości stanu Buddy. Czenrezig na swojej lewej piersi ma złotą skórę antylopy, oznaczającą bezgraniczne współczucie dla wszystkich czujących istot. Według tradycji tybetańskiej Awalokiteśwara w jednym ze swoich wcieleń (miał 500 czystych i 500 nieczystych) odrodził się jako antylopa i widząc cierpienie głodujących ludzi, dał się im zabić, by ukoić ich cierpienie. Połowa jego włosów jest spięta w kok, druga zaś opada na ramiona. Oznacza to, że bodhisattwa osiągną wyzwolenie z sansary dla siebie, ale pracuje także dla innych istot. Na głowie ma koronę na złotej podstawie z pięcioma klejnotami, co symbolizuje, że jest nieoddzielny od zwycięskich pięciu rodzin buddów i że przekształcił pięć zaciemnień w pięć mądrości⁵¹.

2. Ponad głową Awalokiteśwary, na lotosie i dysku księżyca siedzi w pozycji medytacyjnej **Budda Gautama**. Prawą ręką wykonuje gest szczodrości, lewą zaś trzyma na podołku.

3. Poniżej Awalokiteśwary usytuowany został sześcioramienny **Mahakala**⁵².

4.–5. Prawdopodobnie dwóch **mahasiddhów**. Taką identyfikację potwierdzają ozdoby samboghakaji na ciałach przedstawionych postaci. Mahasiddha po lewej stronie Buddy jest koloru cielistego, siedzi na dysku księżyca w pozycji *lalitasana*. Swoją uniesioną nad głową prawą ręką wykonuje *witarka mudrę*, lewą zaś – *karana mudrę*.

Mahasiddha po prawej stronie Buddy jest koloru ciemnozielonego, siedzi na dysku księżyca w pozycji *lalitasana*. Lewą ręką wykonuje gest *bhumisparśa*. Prawa zaś podniesiona jest do góry z dłonią schowaną za głowę. Za mahasiddhą znajduje się parasol⁵³.

W dolnej partii tanki znajdują się dwaj „strażnicy stron świata”:

6. **Śri Wirudhaka**, król-strażnik południa, jest przywódcą gnomów i gigantycznych demonów kumbhandów (tyb. *sGrul.bum*) – dzikich istot, które przebywają w niebiańskich światach pragnienia⁵⁴. Wiru-

⁵¹ Opis Awalokiteśwary oraz symbolikę oparłam na wykładzie lamy Rinczena, który odbył się w Toruniu w 1997 roku.

⁵² Zob. tanka nr 45.

⁵³ Symbolika parasola w opisie tanki nr 169.

⁵⁴ Bogowie – istoty, które stosownie do zasługi wypływającej z nagromadzonej dobrej karmy zamieszkują trojaką sferę niebiańską: 1. pragnienia (skt. *kumadhātu*), 2. foremą (skt. *rupadhātu*) i 3. bezforemną (skt. *arupadhātu*).

dhaka żyje w mieście 'P'ags.par.skjes, z którego nadzoruje kierunkiem południowym.

Wirudhaka, który bardzo szanował nauki Buddy, wraz z innymi królami-strażnikami ochraniał matkę Śakjamuniego od nieszczęść przed narodzeniem się Buddy. Kiedy księżę mieszkał w pałacu, Wirudhaka nieustannie składał mu hołd. Po opuszczeniu domu przez Budę, towarzyszył mu w drodze, a po przebudzeniu Siddharthy podarował mu wysadzaną klejnotami miseczkę żebraczą.

Według tradycji tybetańskiej Wirudhaka ochrania przed bogiem śmierci Jamą istoty, które prowadzą szlachetne życie, używając swojej wielkiej mocy do odwrócenia wszystkiego, co niszczy dharmę. Ciało strażnika jest koloru zielonego (w chińskiej tradycji posiada czarny kolor). Ponieważ dotknięcie jego postaci wyrządza szkodę, Wirudhaka dzierży miecz, który nie pozwala zbliżyć się do niego; atrybutem tego lokapali może być także skóra słonia.

7. Śri Dhrytarasztra, król-strażnik Wschodu, jest głową wszystkich gandharwów, półbogów – niebiańskich muzykantów, którzy żywią się zapachami. Zwany też *Kapalą*, symbolizuje wiosnę. W wędach był przedstawiany jako demon w postaci węża. Według tradycji tybetańskiej strażnik Wschodu przebywa w mieście Jul'k'or.srung⁵⁵. W poprzednim życiu Dhrytarasztra był nagą, zamieszkującym rzeki i morza. Przepętniony strachem przed garudami, wielkimi, podobnymi do ptaków istotami, które polowały na nagi, nie ruszał się z dna oceanu. W końcu słysząc nauki Buddy Kaśjapy (tyb. *Od.srung*) przyjął schronienie w dharmie. Od tego czasu Dhrytarasztra był ochraniający przed nieszczęściami i bez strachu żył na powierzchni oceanu⁵⁶. Ponieważ pragnął chronić dharmę, odrodził się w swojej obecnej postaci i stał się królem-strażnikiem. W swoim własnym królestwie praktykuje dharmę i przekazuje nauki innym. Trzy razy w miesiącu dokonuje „inspekcji” czterech kierunków świata i ochrania protektorów nauki Buddy. W tradycyjnym przedstawieniu Dhrytarasztra i inni królowie-strażnicy mają na sobie bogato zdobione szaty stosownie do rangi, jaką zajmują w hierarchii niebiańskich istot⁵⁷. Każdy dźwięk, jaki słyszy Dhrytarasztra, zostaje na powrót skierowany do jego źródła, powodując powstanie szkód u tych, którzy go wytworzyli. Dlate-

⁵⁵ Ch. Genoud, T. Inoue, *op. cit.*, s. 70.

⁵⁶ *Historia Linii Przekazu...*, s. 37.

⁵⁷ Ch. Genoud, T. Inoue, *op. cit.*, s. 70.

go też, nie chcąc słyszeć żadnych innych dźwięków, Dhrytarasztra zakrywa uszy kłapkami hełmu i gra na strunowym instrumencie – lutni (skt. *vina*)⁵⁸. Barwa jego ciała jest biała.

Strażnicy czterech stron świata są nieustannie gotowi do obrony dharmy. Buchające płomienie czerwono-pomarańczowego ognia reprezentują dynamiczną siłę ich duchowej mądrości. Każdy z lokapali trzyma w rękach jakiś specyficzny atrybut, który wzmacnia ich moc jako strażników.

8.–11. Czterech Wielkich Arhatów

Arhaci – dosłownie „pogromcy wrogów”, to według tradycji buddyjskiej istoty wyzwolone z koła narodzin i śmierci. Stan Arhata charakteryzuje się doskonałym spokojem umysłu i zdolnością dokonywania cudów. Arhaci nie osiągnęli według nauk mahajany pełnego oświecenia, po śmierci przebywają w stanie pasywnej nirwany, by po upływie określonego czasu wejść na ścieżkę „wielkiego wozu”. W przeciwieństwie do bodhisattwy, który pracuje dla dobra wszystkich czujących istot, motywacją Arhata jest pragnienie uzyskania spokoju, najwyższego szczęścia i radości nirwany tylko dla siebie⁵⁹. W tradycji tybetańskiej Arhaci uznawani są za twórców najwcześniejszej sanghi – grupy wyznawców Buddy, a zarazem głównych głosicieli jego nauk⁶⁰. Spośród wielu Arhatów, którzy stale towarzyszyli Buddzie, w sutrach najczęściej pojawiają się imiona sześciu, kojarzone z określonymi aspektami nauk. Są to: Śariputra, wymieniany z powodu swego zrozumienia abhidharmy; Upali, który był autorytetem w zakresie nauk winaji; Ananda, osobisty służący Buddy, który słyszał każde wypowiedzenie

⁵⁸ *Ibidem*, s. 70.

⁵⁹ Tenga Rinpoce, *Sutra und Tantra...*, s. 23 i 27.

⁶⁰ Pierwsza wspólnota mnichów buddyjskich powstała tuż po pierwszym kazaniu Buddy Śakjamuniego. Po parinirwanie Buddy przewodnictwem nad sanghą objął Mahakaśjapa, który zwołał pierwszy sobór w Radżagrisze i tam ustalono Winajapitakę – kosz dyscypliny.

W skład sanghi wchodzi mnisi i mniszki, nowicjusze, świeccy członkowie wspólnoty. Mnichów obowiązuje około 250 zakazów i nakazów, mniszki mają do przestrzegania około 500 reguł. Aby zostać nowicjuszem należy zastosować się do dziesięciu przykazań: 1. nie zabijać, 2. nie kraść, 3. zachowywać czystość seksualną, 4. nie kłamać, 5. nie używać napojów odurzających, 6. nie przyjmować pożywienia w zakazanym czasie, 7. powstrzymywać się od tańca, śpiewu i muzyki, 8. nie używać wienieców, pachnideł, maści i klejnotów, 9. nie używać wysokiego i szerokiego łóża, 10. nie przyjmować srebra ani złota. Świeccy członkowie obowiązani są do przestrzegania tylko pierwszych pięciu wyżej wymienionych reguł (skt. *upaśaka*).

dziane przez Gautamę słowo; Maudgalajana, znany dzięki swym mocom; wielki asceta Mahakaśjapa oraz Subhuti, który w pełni zrozumiał nauki Pradźnaparamity⁶¹. Śariputra i Maudgalajana opuścili ciała przed parinirwaną Buddy. Kiedy Budda przygotowywał się do swego ostatecznego odejścia, powierzył Mahakaśjapie ochronę nauki dharma, przepowiadając, że siedmiu patriarchów utrzyma czystość dharma i będzie przypominało sandze o obecności i błogosławieństwu Buddy. W ten sposób Mahakaśjapa został pierwszym patriarchą, a po nim – zgodnie z życzeniem Buddy – Ananda. Kolejnymi patriarchami byli: Śanawasika, Upagupta, Dhitika, Kryszna i Mahasudaršana. Wszystkich siedmiu patriarchów inspirowało sanghę i głosiło dharma w Indii i innych krajach⁶².

Według tradycji buddyjskiej było 500 (jest to liczba symboliczna) Arhatów, którzy zostali zebrani na pierwszym soborze buddyjskim⁶³, jednak w praktyce nie czci się więcej niż 16. Uczniowie Buddy zwani szesnastoma Wielkimi Arhatami ślubowali, że podczas Jego parinirwany pozostaną w sansarze, aby utrzymywać dharma do czasu przyjsia Buddy Majtreji (tyb. *Bjams.pa*).

Według tradycyjnych źródeł, chiński cesarz z dynastii Tang, Tairong, głęboko i szczerze modlił się do Szesnastu Arhatów, zapraszając ich do odwiedzenia chińskiego dworu. Wkrótce potem miał wizję wielkich istot. Wysłał więc mnicha He-Szanga⁶⁴ z listem zapraszają-

⁶¹ Zob. tanka nr 64.

⁶² M. Mejer, *Buddyzm*, Warszawa 1980, s. 109–110.

⁶³ Pierwszy sobór buddyjski odbył się kilka miesięcy po parinirwanie Buddy w Radżagrisze. Podczas tego soboru mnich Upali, znawca reguły zakonnej, wyrecytował „Kosz Dyscypliny”, czyli „Winajapitakę”, natomiast Ananda przedstawił „Kosz Kazań”, czyli „Sutrapitakę”. Drugie zgromadzenie odbyło się 100 lat po śmierci Buddy w Wajśiali. Zostało ono zwołane przez Jassę, ucznia Anandy, z powodu złego prowadzenia się mnichów. Trzecie zgromadzenie odbyło się w Pataliputrze, około 250 r. p.n.e. Sobór ten został zwołany przez króla Aśokę, który był zaniepokojony narastającymi różnicami doktrynalnymi między poszczególnymi grupami mnichów. Czwarte zgromadzenie odbyło się Dżalandhar w Pendżabie lub gdzieś w Kaszmirze, w I wieku. Zostało zwołane pod patronatem króla Kaniszki, gorącego wyznawcę buddyizmu.

⁶⁴ Protektor dharma – He Szang, którego imię znaczy dosłownie „mnich”, był chińskim mnichem, który zaniósł Szesnastu Arhatom zaproszenie cesarza T’anga i towarzyszył im podczas podróży do Chin. Dla uczczenia tego wydarzenia jest tradycyjnie przedstawiany wraz z Szesnastoma Wielkimi Arhatami. Mimo że uważa się go za protektora dharma i szanuje w tradycji tybetańskiej, to jednak nie jest wzywany w modlitwach. He Szanga często przedstawia się w stylu, który nosi nazwę „śmiejącego się Buddy”, chińskiej figurki kojarzonej z Majtreją – Przyszłym Buddą.

cym. W odpowiedzi na zaproszenie, Szesnastu Arhatów pojawiło się na dworze chińskim, manifestując swoje ciała z czystego światła. Cesarz zachwycony taką wizją podarował im jedwabne szaty i dla każdego z osobna wybudował rezydencję⁶⁵. Na ich podobieństwo wykonano 16 posągów, mających upamiętnić fakt, że Arhaci zawsze są gotowi popierać podążających ścieżką dharmy.

W IX lub X wieku tybetański mistrz Klu.mes'brom.czung odwiedził Chiny i namalował każdy z tych posągów, wykonał również portrety Buddy Śakjamuniego. Uczony zabrał z sobą portrety do Tybetu i umieścił je w klasztorze Brag Jerpa. Równocześnie wykonano ich kopie w klasztorze Nar.t'ang i te właśnie przedstawienia zostały zaakceptowane przez wszystkich tybetańskich lamów⁶⁶. Wybudowano wiele świątyń dedykowanych Szesnastu Arhatom i wyrzeźbiono mnóstwo posągów na ich podobieństwo.

Cykle modlitw poświęconych Szesnastu Arhatom wprowadził do Tybetu uczeń Atiśi – K'aczie Panczien Śakjaśri⁶⁷. Mistrzowie tybetańscy zawsze podkreślali znaczenie tych modlitw, zwłaszcza wewnątrz wspólnoty klasztornej, jako skutecznego środka, gwarantującego dalszy rozwój dharmy.

W Tybecie historyczne świadectwa relacjonują sposób, w jaki Arhaci pojawiali się w wizjach panditów i lamów lub obdarzali ich błogosławieństwami w potrzebie. Praktyki poświęcone Szesnastu Arhatom mogą odciąć zaciemnienia emocjonalne, rozproszyć nieszczęścia i przeszkody, jakie stoją na ścieżce do urzeczywistnienia i powiększyć nagromadzenie zasługi.

Dziesiąty, piętnasty i dwudziesty piąty dzień każdego miesiąca księżycowego, a także mroczny dzień nowiu to tradycyjne daty tego typu praktyk. Dni poświęcone czynom Buddy są również pomyślnym czasem do przywołania błogosławieństw Arhatów.

Arhatowie są jednak rzadko przedstawiani w Indiach i w południowo-wschodniej Azji, o wiele częściej w Chinach i Japonii⁶⁸.

⁶⁵ *Historia Linii Przekazu...*, s. 7.

⁶⁶ R.E. Fischer, *op. cit.*, s. 59.

⁶⁷ M.M. Rhie, A.F. Thurman, G. Leonov, K. Samosyuk, *The sacred art of Tibet*, „Wisdom and Compassion”, wrzesień-październik 1991, s. 84.

⁶⁸ A. Wadell, *Buddhism and Lamaism of Tibet. With its mystic cults, symbolism and mythology, and in its relation to Indian Buddhism*, New Delhi 1985, s. 376.

8. Ajuszman Adżita – Drugi z Szesnastu Wielkich Arhatów

Tradycja mahajany podaje, że Adżita w otoczeniu 100 Arhatów przebył na górze mędrców – eremitów *Drang.srong*. Na malowidle Adżita siedzi w pozycji lotosu z rękami ułożonymi w mudrze medytacji. Ujrzenie tego gestu umożliwia wejście w głęboką medytację. Modlitwy kierowane do Adżity chronią od nieszczęść i powodują pojawienie się determinacji w praktyce dharma⁶⁹.

9. Ajuszman Bakula – Dziewiąty z Szesnastu Wielkich Archatów

Bakula urodził się w rodzinie bramińskiej w Śrawasti, 70 lat przed narodzinami Buddy. W młodości osiągnął sukcesy jako uczonec, lecz po śmierci rodziców opuścił dom. Po wielu latach wędrówki dołączył do grupy mędrców i zaczął wieść życie ascety. Jedną z historii dotyczących jego życia mówi, że chociaż dożył 125 lat, to jednak nigdy nie chorował. Pewnego dnia, kiedy siedział na szczycie góry, ujrzał na położonej poniżej drodze Buddę. Obawiając się, że na krętej drodze może się z nim minąć, postanowił skoczyć z góry. Dzięki mocy Buddy nie odniósł szwanku. Poprosił Buddę o wyświęcenie i został przyjęty do wspólnoty mniszej. Od tego czasu stał się znany jako jeden z najznakomitszych uczniów. Słuchając i praktykując nauki Buddy, Bakula został Arhatem⁷⁰. Według tradycji mahajany Bakula wraz z 900 innymi Arhatami przebywa w górskiej jaskini na „Północnym Kontynencie”.

Malowidło przedstawia Arhata siedzącego w pozycji *lalitasana*. W prawej ręce trzyma mangustę, która symbolizuje cztery moce niezbędne do urzeczywistnienia nauk Buddy: moc oczyszczenia pięciu skandh, moc osiągnięcia sześciu doskonałości⁷¹.

10. Ajuszman Panthaka – Trzynasty z Szesnastu Wielkich Arhatów

Panthaka był starszym bratem Cudapanthaki, jedynastego z Szesnastu Wielkich Arhatów. Urodzony w bramińskiej rodzinie w Śrawasti, został znakomitym uczniem i miał wielu uczniów. Po usłyszeniu jak pewien mnich wyjaśnia nauki Buddy o współzależnym powstawaniu postanowił wstąpić do sanghi. Ucząc się i medytując nad znaczeniem nauk, osiągnął urzeczywistnienie Arhata. Wraz z orszakiem

⁶⁹ *Historia Linii Przekazu...*, s. 20.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 16.

⁷¹ Sześć paramit to wyzwajające aktywności, które stanowią esencję nauk mahajany: szczodrość, dyscyplina, cierpliwość, wytrwałość, medytacja i najwyższą wiedzę. Istnieje też podział na 10 paramit, dodatkowe cztery to: metoda, życzenie, siła i mądrość.

900 Arhatów, Panthaka przebywa w niebie 33 bogów, inne źródło podaje, że miejscem jego pobytu jest góra gNja'szing.dzin⁷². Panthaka w lewej ręce trzyma święty tekst. Według podań, ci, którzy widzą lub dotykają tego tomu, osiągają mądrość, oczyszczają negatywne skutki przeszłych, niereligijnych działań, nabywają zdolności do zrozumienia dharmy i osiągają sposobność do słuchania i postępowania za naukami mahajany⁷³. Prawą rękę ma ułożoną w mudrze nauczania, która symbolizuje wzrost mądrości oraz obdarza pomyślnym losem tych, którzy słuchają nauk o Trzech Klejnotach: Buddzie, dharmie i sandze. Mudra ta umożliwia zrozumienie daremności sansarycznej egzystencji i rozwinięcie wyzwalającego poglądu, który wywołuje pragnienie stania się mnichem.

11. Ajuszman Gopaka – Piętnasty z Szesnastu Wielkich Arhatów

Jak powiada tradycja urodził się w bardzo bogatej rodzinie, ale od chwili narodzin jego ciało było pokryte wrzodami, co sprawiało mu nieustanny ból. Po spotkaniu z Buddą poświęcił się praktyce medytacyjnej i efekcie został Arhatem. Na przedstawieniu trzyma święte teksty symbolizujące jego poświęcenie się naukom i silne postanowienie, by swoją wiedzą pomagać innym. Jego błogosławieństwo sprzyja rozwojowi nauki i sztuki.

Tanka prawdopodobnie powstała we wschodnim Tybecie pod silnym wpływem sztuki chińskiej.

Przedstawienie Awalokiteśwary jest bardzo popularne w Tybecie, szczególnie forma dwuramiennej postaci z lotosem. Tybetańczycy uznali Padmapani za najważniejsze bóstwo ochronne dla swojego kraju. W Tybecie istnieje bardzo wiele rzeźb i malowideł tego bodhisattwy. Również wizerunki czterech strażników świata należą do ulubionych motywów, przedstawianych przez tybetaskich artystów.

Za chińskimi wpływami przemawia natomiast wyważona i lekka kompozycja malowidła oraz delikatny rysunek. Ponadto drobiazgowe opracowanie szczegółów (ubiór, roślinność), charakterystyczny rysunek twarzy: skośne, półprzymknięte oczy, ponad nimi wysoko umieszczone, krótkie brwi, wysokie czoła, małe, wydatne usta.

Należy również pamiętać, że przedstawienia Arhatów należą do ulubionych postaci w chińskiej sztuce buddyjskiej. Ukazani na anali-

⁷² *Historia Linii Przekazu...*, s. 16..

⁷³ *Ibidem*, s. 97

zowanej tance trzej Arhaci siedzą na kwadratowych, ozdobionych na brzegach bogatym ornamentem dywanikach, a nie na lotosowych tronach lub poduszkach medytacyjnych, jak ma to miejsce na indyjskich bądź nepalskich przedstawieniach. Za taką proveniencją przemawiają także chińskie stroje strażników świata. Rysy twarzy strażnika Śri Wirupakszy są wyraźnie sinoidalne, przypominają twarze dwóch chińskich przedstawień groźnych bóstw lub wojowników.

Tanka obszyta jest bordiurą, na której wyszyto złotą nitką motyw obłoków oraz chińskiego smoka⁷⁴.

Tanka powstała prawdopodobnie na przełomie XVIII i XIX wieku Surowy jedwab, farby mineralne; wys. 73,5 cm, szer. 40,8 cm; malowidło od góry i od dołu obszyte paskami brokatu ze złotą nitką, stan zachowania bardzo dobry.

Wcześniej obiekt określany jako: **Biała Tara**.

Proveniencja: Tybet, XVIII wiek.

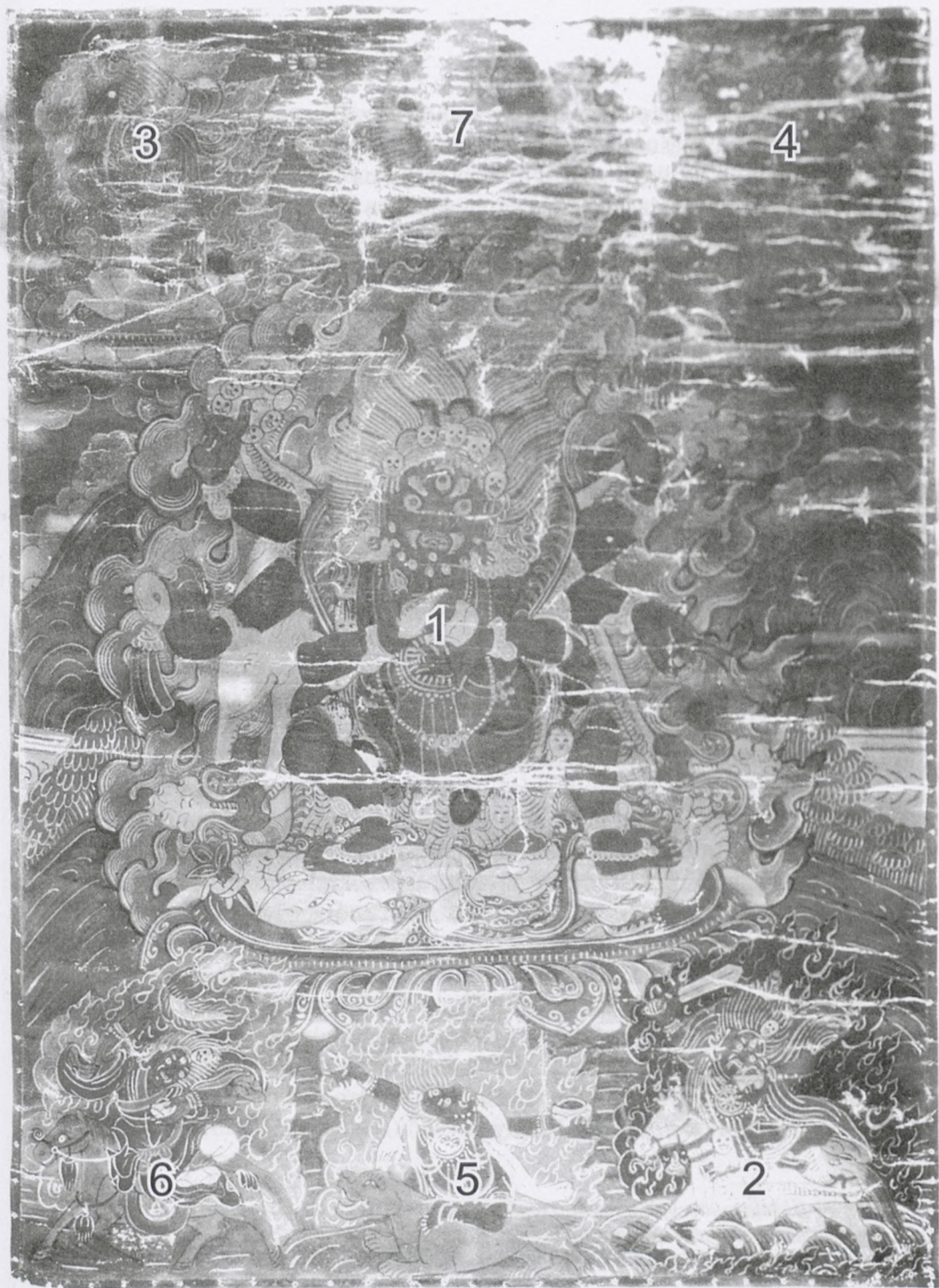
Sześcioramienny Mahakala (SKAZ mr 166 MNW), il. 4

Formy występujące na tance:

1. Sześcioramienny Mahakala,
2. dPal.lDan.lha.mo (skt. *Śridevi*),
- 3.–6. tak zwani „ministrowie” (skt. *mantrin*, tyb. *blon.po*):
3. Takkiraja,
4. Jinamitra,
5. Ksetrapala,
6. Tra ksad,
7. prawdopodobnie Pad.ma.'bjung.gnas (skt. *Padmasambhawa*).

W tantrze buddyjskiej podstawą praktyki medytacyjnej są tak zwane Trzy Korzenie. Stanowią one rodzaj duchowego schronienia lub oparcia dla praktykujących wadźrajanę. Tradycyjnie rozróżnia się: korzeń błogosławieństwa reprezentowany przez lamę, korzeń spełnienia reprezentowany przez *ji.dama*, korzeń oświeconej aktywności reprezentowany przez opiekunów dharmy, czyli strażników.

⁷⁴ W mitologii chińskiej istnieje wiele odmian smoka: smok niebiański (chi. *tian long*) – chroniący rezydencje bogów, smok boski (chi. *shen long*) – zsyłający wiatr i deszcz, smok ziemski (chi. *di long*) – określający głębokość rzek i strumieni oraz smok strzegący skarbów (chi. *fu cang long*).



IV. Sześcioramienny Mahakala (SKAZ nr 166 MNW), il. 4, Tybet, druga połowa XIX wieku, płótno, farby mineralne, wys. 30 cm, szer. 22 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Mahakala należy do grupy strażników, a zatem reprezentuje Trzeci Korzeń, ucieleśniający wewnętrzną, tantryczną formę sanghi. Ze-stawienie strażników z sanghą wskazuje na ich ochronne funkcje. Pomimo przerażającego wyglądu właściwą naturą strażników jest współczucie. Paradoks ten Tybetańczycy wyjaśniają, przytaczając przykład rodziców, którzy okazują gniew tylko po to, aby chronić swoje dzieci przed niebezpieczeństw.

Dharmapalowie wyrażają również przebudzoną energię, która niszczy pomieszanie i chwiejność „ego”. Jako groźne i niszczycielskie ukazują się one tylko ludziom obsesyjnie przywiązany do sansary. Lama Anagarika pisze: „Są jak wcielenia najwyższego poznania, które jak oślepiająca błyskawica, zniszczyłoby wszystkich, którzy nie są jeszcze zdolni do przeżycia rzeczywistości przewyższającej wszelkie intelektualne konstrukcje”⁷⁵. Z tej właśnie przyczyny w wielu klasztorach istnieje zwyczaj zasłaniania obrazów z groźnymi przedstawieniami.

Strażnicy pojawiają się wyłącznie na poziomie wadźrajany. Tantryczni nauczyciele fakt ten tłumaczą złożonością i specyfiką praktyk medytacyjnych tego systemu. W Tybecie istnieje przysłowie, że „praktykowanie wadźrajany jest jak lizanie miodu na ostrzu brzytwy”. W tej sytuacji tantrycy potrzebują szczególnej ochrony, aby ustrzec się błędów i wykroczeń, na przykład łamania tajemnych ślubowań.

W tradycji tybetańskiej dharmapalów dzieli się zazwyczaj na dwie klasy⁷⁶: Dharmapalowie mądrości, Dharmapalowie światowi.

Strażnicy Mądrości reprezentują oświeconą energię Buddów, która ochrania praktykujących przed zewnętrznymi, negatywnymi wpływami, albo przed negatywnym wpływem trucizn ich własnego umysłu. Dharmapalowie ci strzegą również przekazu nauki, gdyż „Uniwersalne Prawo jest dobroczynne i rozwijające dla tych, którzy je akceptują i przyjmują w siebie, straszne jednak dla wszystkich, którzy mu się przeciwstawiają lub zaprzeczają”⁷⁷.

Dharmapalowie światowi w przeciwieństwie do dharmapalów mądrości nie osiągnęli jeszcze wyzwolenia z sansary. Posiadają jednak moc, która służy im do ochrony praktykujących wadźrajanę, jak i czystości przekazu nauk Buddy.

⁷⁵ *Buddyzm*, opr. J. Sieradzan, Kraków 1987, s. 191.

⁷⁶ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 3–4.

⁷⁷ A. Govinda, *Droga Białych Obłoków. Buddyjska pielgrzymka w Tybecie*, t. 1–2, Kraków 1985.

Bóstwa te były pierwotnie obiektami kultu w przedbuddyjskich religiach, głównie w bon, a następnie ujarzmione przez pierwszych wielkich buddyjskich mistrzów zostały zaadoptowane do tantrycznego panteonu. Przy tej okazji wspomina się zazwyczaj działalność Padmasambhawy, który podróżując po Tybecie, zwyciężył w „jogicznych pojedynkach” wiele lokalnych bóstw. W rezultacie zobowiązał je na mocy przysięgi do ochrony nauk.

W ikonografii strażnicy światowi pojawiają się zazwyczaj w orszaku dharmapalów mądrości. Stąd też istnieje zwyczaj składania im ofiar. Ponieważ jednak nie reprezentują oni w pełni oświeconej energii, mogą stanowić w wielu sytuacjach zagrożenie.

1. Najważniejszymi formami pośród dharmapali mądrości są: Mahakala i jego partnerka Mahakali – Śridewi – spontanicznie powstała bogini, której atrybutami są wadźra, naczynie z czaszki oraz osioł ozdobiony wieńcem z czaszek. Imię Mahakala oznacza „Wielki Czarny” (skt. *maha* – wielki, *kala* – czarny). Forma Mahakali została bez wątpienia sprowadzona z Indii. „Wielki Czarny” pełnił tam przede wszystkim funkcję strażnika klasztorów oraz prawa religijnego⁷⁸.

Chociaż Mahakala i jego partnerka są głównymi protektorami dharmy, to jednak posiadają różne formy. Wiele z nich ma charakter wyłącznie lokalny. W każdym tybetańskim klasztorze niezależnie od szkoły znajduje się świątynia poświęcona Mahakali. W Tybecie Mahakala stał się również strażnikiem namiotu – schronienia dla nomadów⁷⁹.

Istnieją rozmaite podania o pochodzeniu Mahakali. W tradycji buddyzmu tybetańskiego jedna z legend mówi, że dharmapala ten został ujarzmiony przez bodhisattwów Mandżuśrego i Awalokiteśwarę. Uważa się go także za groźną manifestację Awalokiteśwary. Inne z kolei podanie mówi, że Mahakala był mnichem, który ślubował, że po oświeceniu będzie ochraniał dharmę. Istnieje dość obszerna literatura dotycząca tego strażnika. Jest to „Mahakala Tantra”, kojarzona z Śawaripą⁸⁰.

Kult Mahakali został rozpowszechniony pod koniec X wieku, zaś do zachodniego Tybetu trafił w XII wieku. Tam praktyki związane z Mahakalą upowszechnił znakomity tybetański uczony, wielki tłumacz Rin.cz'en.bzang.po (958–1055).

⁷⁸ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 38.

⁷⁹ W rytuale czód, namiot i jego „śledzie” odgrywają ważną rolę. „Śledź” stał się prawdopodobnie prototypem najbardziej charakterystycznego dla Tybetu rytualnego przyrzędu – trójkątnego noża (skt. *kila*, tyb. *p'ur.bu*).

⁸⁰ Jeden z 84 mahasiddhów.

W centrum przedstawienia dostrzegamy ogromnego sześcioramien-
nego Mahakalę, który stoi na lotosie i dysku słońca w pozycji tanecz-
nej pośród czerwono-pomarańczowych płomieni. Jego ciało ma kolor
czarny, co odzwierciedla ostateczną rzeczywistość, czyli pustkę oraz
ciało prawdy oświeconych istot – dharmakaję. Mahakala ma jedną
twarz, sześć rąk, w których trzyma odpowiednie atrybuty: w lewej
centralnej dłoni na wysokości piersi ma naczynie z sercem i krwią,
które symbolizuje zrozumienie pustki, w prawej zaś tasak wadźry.
Górna lewa ręka trzyma skórę słonia i mały nóż w kształcie pioruna,
poniżej w ręku ma siłą. Górna prawa ręka trzyma rozerwaną skórę
słonia i różaniec z ludzkich czaszek, niżej mały bębenek.

Mahakala ma na sobie sztywny, bogato zdobiony kołnierz. Na
swoim ciele, rękach i nogach ma liczne ozdoby, biodra zaś przyozd-
bione są tygrysią skórę. „Wielki Czarny” nosi girlandę z 50 świeżo ścię-
tych ludzkich głów, symbolizujących emocje przeszkadzające w prak-
tyce. Sterczące na jego głowie włosy przyozdobione zostały diademem
składającym się z pięciu czaszek, oznaczających pięć głównych emocji:
nienawiść, żądzę, zazdrość, lenistwo, dumę – przekształconych w pięć
mądrości: cierpliwość, współczucie, miłującą dobroć, szczodrość i świa-
domość równości wszystkich istot.

Rysy twarzy dharmapali są gniewne, budzące respekt i strach, ale
jednocześnie na swój sposób eleganckie i wyrafinowane. Jego troje
oczu spogląda z nienawiścią na wrogów nauk Buddy. Ponad nimi oraz
wokół rozwartych ust, z których wystają ostre zęby, widać kępki pło-
miennych włosów, przydających ekspresji całej postaci. Mahakala
depcze leżącą postać białego Ganeśi, indyjskiego boga, który w tym
przypadku reprezentuje przeszkody zagrażające dharmie⁸¹.

Orszak Mahakali:

2. dPal.l dan.lha.mo⁸²

3.–6. ministrowie:

3. Takkiraja ma ciało koloru ciemno-czerwonego, prawą ręką rzu-
ca siłą, zaś lewa ręka wykonuje gest groźby (skt. *tarjanimudra*).

4. Jinamitra ma ciało także w kolorze ciemno-czerwonym, jego
atrybutami są bębenek, który trzyma w prawej ręce oraz czaszka peł-
na krwi w lewej ręce.

⁸¹ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 39; H. Hoffman, *op. cit.*, s. 25.

⁸² Zob. tanka nr 170.

5. Ksetrapala pełni funkcję strażnika pól kremacyjnych. Rezyduje na cmentarzu Śtawarna, o którym przypuszcza się, że leży w Bodhgaja, w miejscu przebudzenia Buddy Śakjamuniego. Jego rdzenną sylabą jest *KSE*. Ksetrapala jest koloru ciemno-niebieskiego, ma jedną twarz i dwie ręce, w których trzyma: w prawej – nóż odcinający korzenie życia wrogów i przeszkody tworzone przez demony. W lewej zaś ma kapalę pełną krwi wrogów. Na ramionach ma ludzką skórę, a na biodrach tygrysią skórę. Jego ciało jest przyozdobione klejnotami. Ksetrapala jeździ na czarnym, dzikim niedźwiedziu.

6. Tra ksad – „Wspaniały Pan bdud”. Ikonograficznie przedstawiany jako czarna postać, która w prawej ręce trzyma lancę zakończoną trójzębem, natomiast w lewej ma naczynie pełne krwi. Ubrany jest w szaty z czarnego jedwabiu, na nogach ma wysokie buty. Jeździ na „koniu z białymi kopytami”.

7. Ponad głową Mahakali usytuowany jest prawdopodobnie Padmasambhawa⁸³.

Mahakala posiada podobnie jak pozostałe postaci z jego orszaku posiadają wspaniały, płomienny nimb. Kilka szczegółów stylistyczno-formalnych, które artysta zastosował w przedstawieniu głównej postaci sugeruje, że tanka mogła powstać w centralnym Tybecie. Świadczy o tym sposób opracowania twarzy i szeroko rozstawione, wyłupiaste, otwarte oczy. Natomiast za proveniencją mongolską przemawia rozbudowany drugi plan przedstawiający krajobraz: kłębowisko chmur, góry pokryte roślinnością i rzekę. Tak opracowany krajobraz w przedstawieniu zaczyna pełnić funkcję bogatego ornamentu.

Tanka prawdopodobnie powstała w drugiej połowie XIX wieku.

Płótno, farby mineralne; wys. 30 cm, szer. 22 cm; stan zachowania dobry: w górnej partii tanki oraz na wysokości nóg Mahakali wyraźne poziome pęknięcia powstałe na skutek zwijania malowidła, tam też bardzo silne przetarcia uniemożliwiające zidentyfikowanie postaci usytuowanej nad głową Mahakali.

Wcześniej obiekt określany jako: Czarny Mahakala.

Proweniencja: Mongolia.

⁸³ Zob. tanka nr 172.

dPal.ldan.lha.mo (SKAZ mr 170 MNW), il. 5

Formy występujące na tance:

1. dPal.ldan.lha.mo,
Dwie dakinie:
2. Singhawaktra (tyb. *Seng.ge.gdong.czan*),
3. Makarawaktra (tyb. *Cz'u.srin.mo*),
4. Wajśrawana,
Boginie czterech pór roku:
5. Waśantadewi (tyb. *dPjid.kji rgjal.mo*),
6. Griśmadewi (tyb. *dBjar.gji rgjal.mo*),
7. Śaraddewi (tyb. *sTon.gji rgjal.mo*),
8. Hamantadewi (tyb. *dGun.gji rgjal.mo*),
9. Cong.k'a.pa.

1. dPal.ldan.lha.mo jest bez wątpienia jedną z najbardziej przerażających postaci w buddyjskiej ikonografii. Bogini należy do klasy strażników pozaświatowych⁸⁴. Według sugestii G. Tucciego⁸⁵ „Wspaniała bogini” jest głównym lokapalą w żeńskiej formie. Zaś w szkole gelukpa jej emanacja w postaci *Ma.gcig.dpal.ldan.lha.mo* pełni funkcję głównego strażnika wszystkich tybetańskich bogiń, jest również przywódczynią ma mo⁸⁶ oraz opiekunką stolicy – Lhasy. Jej kult do Tybetu wprowadził pandita U.rgjan gSan.ba szes.rab, o którym nic poza tym niewiadomo⁸⁷.

Pochodzenie Śridevi religioznawcy wywodzą z jednej strony od hinduistycznej bogini Kali, z drugiej zaś strony wskazują na silne związki tego bóstwa z elementami z tradycji bonu, który później został zaadoptowany przez buddyzm.

W tradycji buddyzmu tybetańskiego jedna z legend mówi, że dPal.ldan.lha.mo była żoną króla o bardzo wojowniczym i krwawym usposobieniu. Prosiła go, aby zrezygnował z tego okrutnego procederu, ten jednak po każdej następnej prośbie żony stawał się coraz bardziej zawzięty w swoim postępowaniu. Wtedy dPal.ldan.lha.mo postanowiła

⁸⁴ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 22.

⁸⁵ G. Tucci, *Tibetan painted scrolls...*, s. 590–594; G. Tucci, *Indo-Tibetica*, II, Rzym 1932, s. 96.

⁸⁶ Zob. tanka mr 172.

⁸⁷ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 26.



V. dPal. lhan. mo (SKAZ mr 170 MNW), il. 5, Mongolia, koniec XIX wieku, płótno, farby wodne, wys. 38 cm, szer. 28,5 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

zamordować ich własnego syna, aby król osobiście doświadczył bólu, którego wyrządza innym. Po zabiciu dziecka przyniosła je mężowi, co ikonograficznie wyraża przedstawienie bogini ze zwłokami syna⁸⁸. W warstwie dydaktycznej czyn ten ukazuje, że Śridewi, aby osiągnąć przebudzenie, nie zawaha się przed żadnym, chociażby najbardziej okrutnym działaniem.

dPal.l dan.lha.mo jest specjalnym bóstwem ochronnym dla dalajlamy i panczenlamy⁸⁹.

Istnieje wiele ikonograficznych form bogini. Na tym przedstawieniu ukazana została dPal.l dan.dmag.zor.rgjal.mo⁹⁰. Jak poprzednie, również ta tanka ukazuje w jednym ujęciu proces powstawania wizualizacji, a zarazem jej efekt – wyłaniającą się z pustki formę. Pośrodku oceanu z rdzennej sylaby BHYO⁹¹ wyłania się bogini o ciele koloru ciemnoniebieskiego. Na obrazie widzimy jak w tanecznej pozycji dosiada żółtego mua. Ma jedną twarz, troje złowrogo patrzących oczu. Ponad nimi umieszczone są płomienne brwi, wokół rozwartych ust, z których wystają ostre kły, bogini ma płonące kępki włosów. W lewej ręce trzyma naczynie z czaszki ludzkiej, wypełnione krwią dziecka narodzonego z kazirodczego związku, w prawej zaś kij z drzewa sandałowego, mierzony na tych, którzy łamią ślubowania. Bogini ubrana jest w jedwabne szaty. Na ciele umieszczonych jest także wiele ozdób; na głowie ma diadem z pięciu ludzkich czaszek, na biodrach zaś girlandę składającą się ze świeżo obciętych ludzkich głów oraz węża oplatającego jej podbrzusze, przysłonięte tygrysią skórą. Bogini przy pasie nosi również długi karb, na którym zaznacza negatywne działania wszystkich czujących istot. A. Róna Tas⁹² dostrzeża w tym atrybucie związek Śridewi z Jamą – Panem Śmierci, ponieważ obydwie postaci pełnią istotną rolę w pośmiertnym stanie bardo⁹³. Jama ukazuje się tam jako Pan Śmierci trzymający zwierciadło, w którym zmarły dostrzeża swoje negatywne i pozytywne działania. Bogini ma w uszach złote kolczyki, na szyi pięknie zdobioną, szeroką kolię. Na

⁸⁸ R.E. Fischer, *op. cit.*, s. 54.

⁸⁹ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 26.

⁹⁰ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 24.

⁹¹ *Ibidem*, s. 25.

⁹² A.R. Tas, *Tally-stick and divination-dice in the iconography of Lha-mo*, „Acta Orientalia Hungarica”, vol. 6, 1956, s. 163.

⁹³ Tybetańskie słowo *bar.do* oznacza stan pośredni, wyspę między dwoma brzegami, coś, co dzieli dwie rzeczy. Jest to jednocześnie stan równowagi spolaryzowanej

rękach i stopach zakończonych ostrymi szponami nosi bransolety. Muł, którego dosiada bogini, niesie ją z niezwykłą prędkością, świadczy o tym jego rozwartry pysk i nozdrza oraz wytrzeszczone oczy. Zwierzę również ma na sobie wiele ozdób; siodło wykonane ze skóry demona, zawieszony przy nim worek, w którym umieszczone są wszystkie choroby, oraz uzdę z węża, który dodatkowo oplata całe jego ciało. Poza tym przyozdobiony jest ściętymi ludzkimi głowami oraz ludzką skórą. Na zadzie widoczne jest oko, symbolizujące oświeconą naturę zwierzęcia.

2.-3. Bogini towarzyszą dwie dakinie⁹⁴ o zwierzęcych głowach.

2. Z jej prawej strony trzymająca za uzdę muła, Singhawaktra – bogini białej głowie lwa i niebieskim ciele. Singhawaktra ozdobiona jest szatami z jedwabiu, skórą z człowieka oraz klejnotami. Stoi w pozycji tanecznej, a w podniesionej do góry prawej ręce trzyma siidła⁹⁵.

3. Z drugiej strony, za boginią kroczy Makarawaktra⁹⁶. Ciało tej dakini jest koloru zielonego, z głową morskiego słonia. W swojej prawej ręce trzyma nóż, a w lewej czaszkę wypełnioną krwią. Ubrana jest w jedwabie oraz przyozdobiona klejnotami.

4. Wajśrawana⁹⁷

rzeczywistości. Stan bardo stanowi niejako fazę przejściową pomiędzy momentami przeszłości i przyszłości, jest to więc swoista terażniejszość w płynącym czasie. Z tego powodu bardo jest „miejscem”, którym dokonuje się wszelka przemiana, jednocześnie stanowi on gwarancję ciągłości i całości tworzonej przez wszystkie elementy procesu życia. W szerszej perspektywie jest stanem pośrednim pomiędzy śmiercią i ponownymi narodzinami. *Tybetańska Księga Umarłych* wspomina o sześciu stanach pośrednich: 1. stan wstępnego doświadczenia procesu śmierci (skr. *mumursanta antarabhawa*, tyb. 'czi'k a'i bar.do); 2. stan doświadczenia rzeczywistości (skr. *dharmata anatrabhawa*, tyb. *czos.njid bar.do*), przy czym chodzi tu o wizję samboghakaji; 3. stan poszukiwania odrodzenia (skr. *bhawa antarabhawa*, tyb. *srid.pa'i bar.do*); 4. stan procesu życiowego (skr. *jati antarabhawa*, tyb. *skje.gnas bar.do*); 5. stan równowagi w samadhi (skr. *samadhi antarabhawa*, tyb. *bsam.gtan bar.do*); 6. stan snu (skr. *swapana antarabhawa*, tyb. *mi.lam bar.do*).

⁹⁴ Dakini oznacza dosłownie „chodząca po niebie”. Istnieje wiele różnych rodzajów i poziomów dakiń. Ogólnie to słowo odnosi się do pewnych żeńskich medytacyjnych bóstw lub ji.damów. Może ono również oznaczać żeńskich, niebiańskich posłańców i opiekunów lub żeńskich bodhisattwów, którzy służą pożytkowi czujących istot.

⁹⁵ A.K. Gordon, *The iconography of Tibetan Lamaisom*, New Delhi 1978, s. 81.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Zob. tanka nr 45.

5.–8. Śridevi towarzyszą wyłaniające się z rdzennej sylaby *BHYO* boginie czterech pór roku⁹⁸.

5. *Waśantadewi* – bogini wiosny. Jej ciało jest koloru ciemno-niebieskiego. W prawej ręce trzyma miecz w lewej – naczynie z czaszki wypełnione krwią. Ubrana jest w ludzką skórę, jeździ na żółtym mule⁹⁹.

6. *Griśmadewi* – bogini lata. Ciało ma czerwone, dosiada niebieskiego jaka. Jej atrybutami są: w prawej ręce siekiera, a w lewej naczynie z czaszki. Ma na sobie jedwabne szaty (tyb. *czu.dar*)¹⁰⁰.

7. *Śaraddewi* – bogini jesieni. Jest koloru żółtego, ujeżdża jelenia. Jej symbolami są: nóż ofiarny i naczynie z czaszki – tak jak w tym przedstawieniu, ale mogą być również trzy pawie pióra (skt. *majurapiccha*) zawieszane na szyi¹⁰¹.

8. *Hemantadewi* – bogini zimy. Ciało tej dakini jest barwy niebieskiej, siedzi na wielbłądzie. W dłoniach trzyma młot i naczynie z czaszki¹⁰².

9. Ponad głową *dPal.lan.lha.mo* na kwiecie lotosu i dysku księżyca w pozycji medytacyjnej siedzi mahapandita¹⁰³ *Cong.k'a.pa* (1357–1419), mistrz *Tripitaki*¹⁰⁴ i założyciel szkoły nowej kadampy. Uczony ten urodził się w rodzinie nomadów w regionie Kokonor, w Amdo. Pierwsze ślubowania złożył w wieku siedmiu lat, a mnichem został w wieku 24 lat. Słuchał nauk dharmy przekazywanych przez mistrzów wszystkich tradycji. Otrzymał linię przekazu¹⁰⁵ *Pramanawarttiki*, przekazywaną przez *Sakja Panditę* (1182–1251)¹⁰⁶. Opanował wszystkie kursy, jakie prowadzono w dużym klasztorze *Drikung* w Tybecie Centralnym, wiele podróżował, aby poszerzać swoje studia i na-

⁹⁸ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 30.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 30; A.K. Gordon, *op. cit.*, s. 82.

¹⁰⁰ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 30; A.K. Gordon, *op. cit.*, s. 82.

¹⁰¹ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 30; A.K. Gordon, *op. cit.*, s. 82.

¹⁰² R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 30; A.K. Gordon, *op. cit.*, s. 82.

¹⁰³ Jest to najwyższy indyjski tytuł naukowy.

¹⁰⁴ *Tripitaka* w języku pali znaczy dosłownie „Trzy Kosze”. Są to podstawowe pisma zaliczane do kanonu buddyjskiego, występujące w dwóch wersjach: palijskiej, zawierającej komplet dzieł i sanskryckiej, z której zachowały się tylko fragmenty, ale znaleziono niektóre jej teksty w języku chińskim i tybetańskim. Pierwszy kosz to „*Winajapitaka*”, czyli kosz dyscypliny, drugi to kosz kazań, zwany „*Sutrapitaka*”, i wreszcie trzeci kosz „*Abhidharmapitaka*”, traktujący o sprawach ontologicznych, [w:] *Kazi rDevi, Znaki Buddy. Historia doktryn i szkół buddyjskich*, Katowice 1999, s. 106–107.

¹⁰⁵ Kolejni buddyjscy mistrzowie przekazujący ustną określoną tradycję.

¹⁰⁶ Jeden z „pięciu wielkich mistrzów” ze szkoły sakjapa.

uczać¹⁰⁷. Cong.k'a.pa, którego uważa się za inkarnację Atiśi (982-1054)¹⁰⁸, otrzymał linie przekazu kadampy i pod kierunkiem mistrzów sakjapy i kagjupy studiował główne tantry sarmy¹⁰⁹. W swoim klasztorze w Gaden, w 1409 roku Cong.k'a.pa założył nową szkołę kadampy – sarma kadampę, która opierała się na naukach Atiśi i kładła nacisk na studia winaji, tripitaki i śastr¹¹⁰. Tekst *Lam.rin cz'en.mo* powstał z inspiracji tekstem Atiśi. Wyjaśniał ścieżkę mahajany, stając się podstawowym tekstem nowej szkoły. Uczony pisał również dzieła, które stanowiły podsumowanie rdzennych nauk szkół filozofii buddyjskiej, a także komentarze do *Pratimokszy*¹¹¹, *Mulamadhjamakakarikawatory* – (dosł. „Wielki Komentarz do Wersów Środkowej Ścieżki”) *Čandrakirtiego*¹¹², logiki i tantr sarmy.

Cong.k'a.pa zainicjował reformy klasztorne i kładł nacisk na silną sanghę klasztorną. Promował studia nad logiką i zachęcał do formalnych dysput jako części studiów nad dharma. Udzielał również wyjaśnień do tantr Guhjasamadży, Kalaćakry i Hewadżry. Jego linia, która w końcu stała się znana jako gelukpa, szeroko rozprzestrzeniła się po całym Tybecie, a także dzięki dużym klasztorom w Mongolii i Chinach¹¹³.

Uczony przedstawiany jest na lotosie i dysku księżycy w pozycji medytacyjnej, w mnisich, czerwonych szatach i w charakterystycznym dla szkoły gelukpa żółtym nakryciu głowy¹¹⁴. Obiema rękami wykonuje gest nauczania, trzymając jednocześnie dwa lotosy; na kwiecie po prawej stronie nauczyciela umieszczony jest miecz, na drugim zaś

¹⁰⁷ *Historia Szesnastu Karmapów z Tybetu*, opr. D. Stott, tłum. Kama Thinley [b.m.id.w.], s. 41.

¹⁰⁸ Zob. tanka nr 169.

¹⁰⁹ Nazwą sarma określa się wszystkie szkoły buddyzmu tybetańskiego, które powstały po okresie prześladowań tej religii.

¹¹⁰ Teksty komentujące nauki przekazane bezpośrednio przez Buddę.

¹¹¹ Inaczej zobowiązanie (skt. *Samaja*, tyb. *dam.tsig*). Istnieją trzy rodzaje ślubowań: zewnętrzne, wewnętrzne i tajemne. Zewnętrzne ślubowania to dyscyplina polegająca na unikaniu czynienia szkody innym, nazywa się je „ślubowaniem pratimokszy”, tj. ślubowaniem własnego wyzwolenia. Składa się ono z siedmiu lub ośmiu grup ślubowań (np. ślubowania przewidziane dla mniszek, mnichów, ludzi świeckich itd.). Ślubowania wewnętrzne to „ślubowania bodhisattwy”, zaś tajemne ślubowania to ślubowania tantryczne.

¹¹² Čandrakirti (VII wiek) – główny filozof madhjamiki, kontynuator nauk Nagardżuny.

¹¹³ *Historia Szesnastu Karmapów...*, s. 41.

¹¹⁴ A. Waddell, *Buddhism and Lamaism...*, s. 196.

święta księga. Cong.k'a.pa uważany jest za emanację Madżuśrego, stąd też identyczne atrybuty u nauczyciela i tego bodhisattwy.

Istotnym argumentem potwierdzającym tezę, że tanka pochodzi z Mongolii jest uboga paleta czystych barw i brak światłocienia. W przeciwieństwie do malowideł tybetańskich, przedstawienia mongolskie – a na tym przykładzie jest to szczególnie widoczne – charakteryzują się zastosowaniem bogatego ornamentu. Pomarańczowo-żółte płomienie o finezyjnie wygiętej linii dodają obrazowi ekspresji i ożywiają kompozycję. Każda postać przez swoją postawę, wyraz twarzy, gest rąk staje się pełna ruchu i dynamiki. Stłoczone na obrazie postaci ozdobione są bogato zdobioną biżuterią.

Tanka powstała prawdopodobnie w końcu XIX wieku.

Plótno, farby wodne; wys. 38 cm, szer. 28,5 cm; brak bordiury; stan zachowania dobry, w górnej partii tanki poziome pęknięcia, powstałe na skutek zwijania malowidła.

Wcześniej obiekt określany jako: Bogini La-Mo z akolitami, czterech demonów i strażnik nieba na białym lwie.

Proweniencja: XIX wiek, Mongolia.

Biała Tara ze swoimi 21 manifestacjami i Wajśrawaną (SKAZ mr 176 MNW), il. 6

1. W Tybecie Biała Tara nazywana jest inaczej Sita Tarą (tyb. *sGrol.dkar*). Traktuje się ją jako matkę wszystkich Buddów, ponieważ reprezentuje macierzyński aspekt współczucia. W tantrze bogini ta pełni rolę ji.dama, jest partnerką Amoghasiddhiego – jednego z pięciu Tathagatów, zaś jako bodhisattwa symbolizuje nieograniczoną mądrość i miłość¹¹⁵.

W tradycji tybetańskiej o pochodzeniu tej bogini krążą liczne podania. Najbardziej rozpowszechniona wersja mówi, że Tara powstała z jednej z łez bodhisattwy Awalokiteśwary, kiedy ten dostrzegł cierpienie świata¹¹⁶. Według innej legendy Tara wyłoniła się ze świetlistego promienia Amitabhy, co ikonograficznie wyraża się w przedstawieniu tego dhajanibuddhy nad jej głową.

¹¹⁵ M. Wilson, *In Praise of the Tara: songs of the saviouress*, Londyn 1995, s. 19; *The cult of Tara. Magic and ritual in Tibet*, Berkeley 1996, s. 34.

¹¹⁶ M.M. Rhie, A.F. Thurman, G. Leonov, K. Samosynk, *op. cit.*, s. 129.



VI. Biała Tara ze swoimi 21 manifestacjami i Wajśrawana (SKAZ mr 176 MNW), il. 6, Mongolia, przełom XIX i XX wieku, jedwab, farby mineralne, wys. 61 cm, szer. 43 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Jeszcze inny przekaz mówi, że księżniczka Jánanaçandra złożyła ślubowanie, że w żeńskiej formie będzie nieść pomoc wszelkim czującym istotom. Z tego ducha powstało obrazowe przedstawienie Tar jako ratowniczek przed tzw. ośmioma światowymi dharmami: pochwałą i potępieniem, hańbą i sławą, stratą i zyskiem, przyjemnością i bólem.

Pochodzenie nazwy bogini do dzisiaj nie jest wyjaśnione, a co więcej wzbudza wśród religioznawców duże kontrowersje. Tara w sanskrycie oznacza bez wątpienia gwiazdę, podczas gdy jej tybetański odpowiednik znaczy dosłownie wyzwolicielka¹¹⁷. W. Kirfel¹¹⁸ próbuje wywodzić Tarę z mitu puran, który ukazuje księżycowego boga Somę uprowadzającego Brhaśpatiemu (Jupiterowi) jego małżonkę Tarę i z nią płodzi następnie Buddhę (Merkurego). Z drugiej strony nie ulega również wątpliwości, że literatura hinduistycznego tantryzmu¹¹⁹ zna Tarę jako opiekunkę ludzi – dobroczynny aspekt wielkiej bogini matki Kali-Durga. Podobnie w tantrze tybetańskiej *sGrol ma* przedstawia pozytywny aspekt, przy czym bogini ta posiada również gniewny charakter w postaci *K'ro.gner.gjo.ba*¹²⁰. Kult Tary rozpowszechnił się w dużym stopniu dzięki wyzwalającym właściwościom, które zjednały jej gorących wyznawców. W tradycyjnym przekazie wymienia się zazwyczaj osiem uspakajających aktywności. I tak opisuje się je jako:

- uspokojenie strachu przed lwem, czyli unicestwienie dumy (skt. *agra*, tyb. *nga.rgjal*),
- uspokojenie strachu przed słońcem, czyli unicestwienie niewiedzy (skt. *awidja*, tyb. *ma.rig.pa*),
- uspokojenie strachu przed ogniem, czyli unicestwienie gniewu (skt. *krodha*, tyb. *sz'e.sdang*),
- uspokojenie strachu przed wężem, czyli unicestwienie zazdrości (skt. *irsja*, tyb. *p'rag.dog*),
- uspokojenie strachu przed rozbójnikami, czyli unicestwienie błędnych poglądów (skt. *jnejawarana*, tyb. *szes.bja.sgrib*),
- uspokojenie strachu przed powodzią, czyli unicestwienie przywiązania,
- uspokojenie strachu przed demonami, czyli unicestwienie wątpliwości (skt. *witarka*, tyb. *ts'oms*)¹²¹.

¹¹⁷ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 33.

¹¹⁸ W. Kirfel, *Der Mythos von der Tara und der Geburt des Buddha*, „Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft” 1952, nr 102, s. 66.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 85.

¹²⁰ A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus...*, s. 142; ponadto zob. tanka nr 170.

¹²¹ M. Wilson, *op. cit.*, s. 65.

W Tybecie najbardziej czczonymi formami są: Biała i Zielona Tara¹²². Wynika to prawdopodobnie z faktu, że w VII wieku wielki tybetański król Srong.bcan sgam.po (620–649), uznany za inkarnację Awalokiteśwary, poślubił dwie księżniczki: córkę nepalskiego króla Amśuwarman – K'ri.bcum, uznawaną przez Tybetańczyków za emanację Zielonej Tary¹²³, oraz Wen Ch'eng, która pochodziła z chińskiej dynastii Tang i była emanacją Białej Tary.

Biała Tara odegrała ważną rolę w rozpowszechnianiu i rozwoju buddyzmu w Tybecie. A stało się to za sprawą wielkiego mistrza medytacji i uczonego uniwersytetu Wikramaśila w Indiach – Atiśi (982–1054)¹²⁴. Kiedy lama przybył do Tybetu – otrzymał w wizji posłanie od Tary, aby nauczać dharma w tym miejscu, ale przez to jego życie miało się skrócić o 20 lat. Uczony postąpił według wskazówek bogini i rozpowszechnił nauki, które są szczególnie ważne w kadmepie, kagjupie, sakjapie, a od XV wieku również w gelukpie.

Kult *sGrol.may* był szeroko praktykowany w rozmaitych pudżach¹²⁵ i medytacyjnych rytuałach, ponieważ modlitwy skierowane do Tary przynosiły ulgę w cierpieniu i leczyły choroby. Dzięki tej zdolności uznano ją za jedno z trzech bóstw długowieczności¹²⁶. Z powodu jej mocy praktykujący przedstawiali często swoich nauczycieli wraz z wizerunkiem Białej Tary. To miało sprzyjać długiemu życiu lamy i jego wysiłkom w praktykowaniu i nauczaniu dharma.

Przedstawiona tutaj Tara siedzi na lotosowym tronie w pozycji medytacyjnej, który wskazuje na jej oświecony stan. Jej prawa ręka wykonuje gest najwyższej szczodrości, a lewa dzierży lotos współczucia w mdrze Trzech Klejnotów¹²⁷. Tara ma siedem oczu (trzy na twarzy, po jednym na obu rękach i obu stopach), które symbolizują jej nieograniczone współczucie dla wszystkich istot czujących. Skrzy-

¹²² R.E. Fischer, *op. cit.*, s. 46.

¹²³ *Kunst des Buddhismus...*, s. 145; J. von Goidsenhoven, *op. cit.*, s. 100.

¹²⁴ Więcej ten temat w: Tenga Rinpoce, *Sutra und Tantra...*, s. 123; *Historia Linii Przekazu...*, s. 119.

¹²⁵ Pudża to śpiewana medytacja.

¹²⁶ Pierwszym z pozostałych bóstw jest Amitajus – Budda długiego życia. Podobnie jak Amithaba wykonuje dhjani mudrę, przy czym w jego rękach znajduje się również naczynie z wodą życia, z którego wyrasta rozkwitająca gałąź Aśoka. Drugim bóstwem jest mistyczna partnerka Milarepy – Tashi Tseringma. Należy do grupy tak zwanych „pięciu siostr długiego życia” – dakiń – ucieleśniających żeńską energię oświecenia. Tashi Tseringma jest ich przywódczynią.

¹²⁷ Są to trzy obiekty schronienia: Budda, dharmia i sangha.

żowane nogi oznaczają nieustające oddanie medytacji na pustkę – ostateczną naturę rzeczywistości. Oko umieszczone na prawej ręce symbolizuje zdolność do realizowania szczodrości połączonej z parmitą mądrości. Lewa ręka trzyma lodygę trójkwietnego, białego lotosu – każdy kwiat w różnym stadium rozkwitu. Zamknięte lub opadające kwiaty symbolizują buddów przeszłości, otwarte – buddów teraźniejszości, zaś pączki – buddów przyszłości. Po środku otwartego kwiatu lotosu znajduje się rdzenna sylaba *TA* – odnosząca się do imienia Tary. Trzecie oko na twarzy bogini oznacza rozpoznanie ostatecznej jedności wszelkich zjawisk¹²⁸, zaś dwoje oczu – ostateczne rozróżnienie dwóch prawd, względnej i absolutnej. Biały kolor ciała odnosi się do bieli księżyca. Powiązanie Białej Tary z księżycem nie jest przypadkowe. Związek tego ciała niebieskiego z miesięcznym cyklem kobiety odnosi się do roli bogini jako matki wszystkich buddów. Natomiast w tantrycznej praktyce księżyc symbolizuje aspekt mądrości, który w powiązaniu z aspektem współczucia prowadzi do przebudzenia. Tara ma na sobie piękne, delikatne, czerwono-błękitne szaty z jedwabiu. Przyozdobiona jest złotą biżuterią (kolczyki, bransolety i naszyjniki), część włosów upięta w kok, część puszczone luzem, a na nich nałożona korona z różowo-żółtych kwiatów. Tara siedzi na dysku księżyca. Bogini otoczona jest 21 manifestacjami. Wszystkie Tary w pozycji *lalitasana* siedzą na lotosowych tronach. Powtarzają gest *sGrol.may*, trzymając w lewych dłoniach kwiat lotosu. Różnią się od siebie barwą ciała.

2. Wajśrawana¹²⁹

Omawiana tanka została wykonana bez wątplenia w Mongolii. Pierwszą cechą potwierdzającą to stwierdzenie jest użycie czystych kontrastowo zestawionych kolorów o ograniczonej palecie. Drugą cechą jest ukształtowanie twarzy. Oblicze bogini jest okrągłe, z lekko przymkniętymi oczami. Brwi ciemne, łukowate, dolna część nosa oraz usta zaznaczone delikatną kreską, na której namalowano niewielką, czerwoną, prostokątną plamę. Uwydatnione dzięki temu usta układają się w grymas uśmiechu. Broda jest ukształtowana poprzez dwie łukowate, delikatne linie – krótszą pod ustami, dłuższą na krawędzi dolnej części twarzy.

¹²⁸ Jest to doktryna, według której wszystkie pojęcia i zjawiska pozbawione są wszelkiej realności my i inni nie posiadamy jaźni. Pustka jest jak przestrzeń, niezrodzona i nieustająca.

¹²⁹ Patrz tanka nr 64.

Charakterystyczny jest również ornament wypełniający najszersze pasmo nimbu, który okala Białą Tarę. Na nim została namalowana delikatną linią wić roślinna, w którą wplecione są małe formy o kształcie półksiężyca. Również ukształtowanie kwiatów lotosu – w pełni rozwiniętych lub owalnych pączków kwiatowych, jak również ich liści – zga-dzają się z formami występującymi na innych malowidłach mongolskich.

Tanka powstała prawdopodobnie na przełomie XIX i XX wieku.

Jedwab, farby mineralne; wys. 61 cm, szer. 43 cm; stan zachowa-nia dobry: w dolnym lewym rogu tanki wodny zaciek.

Wcześniej obiekt określany jako: **Biała Tara**.

Proweniencja: Mongolia, XIX wiek.

Pe.har ze swoim orszakiem (SKAZ mr 182 MNW), il. 7

Formy występujące na tance:

1. Pe.har (tyb. *(d)Pe.har, (d)Pe.dkar*),
- 2.–5. Grupa „Pięciu Króli” (tyb. *rgjal.po.sde.lna*),
2. brGja.bjin,
3. Mon.bu.putra,
4. Sin.bja.ćan,
5. dGra.lha skjes.gćig.pa,
6. Dam.can mGar.ba nag.po,
7. Padmasambhawa.

1. Bóstwo to należy w panteonie tantrycznym do klasy „strażni-ków światowych”¹³⁰. Jako opiekun klasztorów odgrywa znaczącą rolę we wszystkich szkołach buddyzmu tybetańskiego, jednakże szczegól-ną pozycję jego kult zajmuje w gelukpie.

Innymi imionami (d)Pe.hara są¹³¹:

1. Czos.skjong ba’i rgjal.po – „król dharmapalów”,
2. Czos.skjong czen.mo – „wielki dharmapala”,
3. P’rin.las rgjal.po – „król karmy”,
4. dKor.bdag rgjal.po – „król demonów”.

W Tybecie istnieją różne wersje wyjaśniające początek kultu tego bóstwa. Według jednej z nich (d)Pe.har rezydował pierwotnie w Za

¹³⁰ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 134.

¹³¹ *Ibidem*, s. 96.



VII. Pe. har ze swoim orszakiem (SKAZ nr 182 MNW), il. 7, Mongolia, koniec XIX wieku, jedwab^b, farby mineralne, wys. 34 cm, szer. 25,2 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Hor w Bengalu, w przypuszczalnym miejscu narodzin Padmasambhawy. Według innej przeniósł swoją siedzibę z Za hor do klasztoru w Bhata Hor, usytuowanym w kraju Ujgurów. W tym miejscu ćwiczył swoje moce jako opiekuńcze bóstwo plemienia Hor, gdzie był czczony w postaci strażnika w charakterystycznym trzciniowym kapeluszu. Tradycja gelukpa mówi, że (d)Pe.har w przeszłości rezydował w niebie i rządził 33 bogami. W końcu zstąpił do Tybetu, osiedlając się w bSam.jas, skąd zaczął panować nad całym Tybetem. Zstąpienie do bSam.jas opisywane jest przez Tybetańczyków w wielu wersjach.

Według jednej z nich po wybudowaniu klasztoru w bSam.jas, Padmasambhawa postanowił obracć jakieś bóstwo na strażnika. Najpierw skierował się do króla *Klu* o imieniu *Zur p'ud lnga pa* – „ten o pięciu warkoczach”. Król jednak odmówił. Wtedy Padmasambhawa zgodnie z sugestią króla *Klu* udał się wraz z armią do Hor, sprowadzając stamtąd bóstwo zwane (d)Pe.harem¹³².

W najbardziej rozpowszechnionej wersji Padmasambhawa, używając nadnaturalnych mocy, zmusił (d)Pe.hara do opuszczenia jego siedziby i przybycia do Tybetu. Bóstwo usłuchoło i dosiadając drewnianego ptaka, ozdobionego klejnotami, udało się do Tybetu. Kiedy dotarło na miejsce, Padmasambhawa położył na jego głowie piorun, nawracając go w ten sposób na dharmapalę.

W Tybecie wierzy się, że (d)Pe.har przebywał w bSam.jas przez siedem wieków, potem pod rządami 5. dalajlamy (1617–1682) przeniósł się do swojej obecnej rezydencji w gNas.cz'ung blisko klasztoru w Dpungu. Droga i sposób w jaki przybył do nowej siedziby wyjaśnia kilka historii¹³³.

Pierwsza z nich mówi, że z bSam.jas udał się do klasztoru Ts'al.gung.t'ang należącego do ningmapa. Podczas swojego pobytu w tym klasztorze (d)Pe.har pokłócił się z lamą Bla.ma.z'ang.ts'al.ba, który z jakiegoś powodu żywił silną niechęć do tego strażnika. Kiedy nowy klasztor został zbudowany pod kierunkiem tego lamy, zabronił on malowania w nowej świątyni przedstawień (d)Pe.hara. To rozgniewało bóstwo, które przybrało formę chłopca pomagającego malarzom w ich pracy. Artyści byli bardzo zadowoleni z usług młodego pomocnika i kiedy zakończono pracę zapytali, jak mogliby go wynagrodzić. Chłopiec poprosił, żeby artyści namalowali na ścianie świątyni małą

¹³² *Ibidem*, s. 97–99.

¹³³ *Ibidem*, s. 101–106.

postać mały trzymającej zapalone kadzidło. Życzenie chłopca zostało spełnione. Następnej nocy (d)Pe.har wszedł w postać namalowanej mały i podpalił świątynię płonącym kadzidłem. Rozgniewany zniszczeniem lama odprawił specjalny rytuał, podczas którego udało mu się poskromić (d)Pe.hara. Dharmapala został schwytyany w specjalną pułapkę na demony zwaną rgjal.mdos.aldy, a następnie nauczyciel schował ją do szkatułki, którą wrzucił do pobliskiej rzeki. Prąd porwał szkatułkę i zaniósł ją do Dpungu, gdzie zobaczył ją jeden z czterech opatów tego największego tybetańskiego klasztoru. Dzięki swoim szczególnym właściwościom spostrzegł także, że w środku znajduje się (d)Pe.har. Wysłał po nią mnicha, rozkazując mu, aby ten pod żadnym pozorem jej nie otwiera. Mnich po wyłowieniu szkatułki, powodowany ciekawością uchylił wieko i wtedy (d) Pe.har przybrał kształt pięknego gołębia odfrunął na pobliską brzozę. W późniejszych czasach w pobliżu tego drzewa powstał klasztor gNas.cz'ung. Od momentu powstania klasztoru (d)Pe.har zaczął objawiać się w umyśle jednego z lamów, który następnie został mianowany przez piątego dalajlamę na oficjalną państwową wyrocznię.

Według drugiej wersji legendy 5. dalajlama, który przebywał w Däpungu, zobaczył z okna klasztoru szkatułkę płynącą rzeką, w której przebywał (d)Pe.har i rozkazał ją przynieść. Wysłanemu w tym celu lamie udało się wyłowić tajemnicze pudełko. W drodze powrotnej stawało się ono jednak coraz cięższe. Nie mogąc go już unieść, zmęczony i bardzo zaciekawiony zawartością szkatułki mnich uchylił nieco wieczko. W tej chwili z jej wnętrza wyfrunął gołąb, który usiadł na drzewie nieopodal. Po tym wydarzeniu 5. dalajlama rozkazał wybudować obok drzewa świątynię.

Trzecia historia opowiada, że (d)Pe.har sam przeniósł się do Däpungu, aby spełnić obietnicę złożoną jednemu z uczniów Cong.k'a.py. Bóstwo przyrzekło, że będzie dharmapalą strzegącym powstającego tam właśnie klasztoru.

Kolejny przekaz głosi, że (d)Pe.har wysłał z bSam.jas do klasztoru Ts'al gung.t'ang swoją emanację w postaci *rDo.rje grags.lan*. W tej formie próbował zostać bóstwem ochronnym tego klasztoru, dlatego też zaczął objawiać się w wizjach jednemu z tamtejszych lamów. Lama powiadomił innych mnichów o aktywności nieznanego bóstwa. Mnisi postanowili pozbyć się uciążliwego dharmapali, nazywając go złym duchem. Ostatecznie, kiedy nie pomogły nawet klątwy, mnisi wykonali rytuał, dzięki któremu zamknięto emanację (d)Pe.hara w drewnianym

pudełku, które później wrzucono do wody. W Däpungu wyłowiono je i zdecydowano, że najlepiej będzie zaprosić samego (d)Pe.hara. Po pewnym czasie (d)Pe.har zdecydował się spełnić ich życzenie i bez sprzeciwu przeniósł się z bSam.jas do Däpungu.

Słowo (d)Pe.har – inaczej Bi.har – jest pochodzenia sanskryckiego i oznacza (skt.) *wihara* – klasztor¹³⁴. Z pewnością początkowo bóstwo otrzymało ten przydomek po nadaniu mu funkcji opiekuna skarbu w bSam.jas¹³⁵. Niektórzy badacze imię bóstwa wywodzą także z tureckiego *bag*, perskiego *paihar* – „malowany idol”, albo *paikar* – „wojna, walka”, czy – jak sugeruje R. Bleichsteiner¹³⁶ – z chińskiego *pai*, co oznacza „biały”.

(d)Pe.hara uznaje się za emanację Amitabhy. Strażnik sprawuje kontrolę nad 360 demonami, które przynoszą choroby oraz wywołują obłąkanie.

Uważa się, że (d)Pe.har pomaga młodym, zasłużonym mnichom pochodzącym z biednych rodzin. Jednak najważniejszą funkcję, jaką sprawuje (d)Pe.har, jest ochranianie wszystkich klasztorów buddyjskich¹³⁷.

Przedstawiona na zwoju forma (d)Pe.hara – zwanego Królem Karmy (tyb. *'p rin.las.rgjäl.po*) – ukazuje groźne bóstwo o trzech twarzach; białej, błękitnej i czerwonej, stąd też jego inne imię *Zal.gsum.stod.kji.mi.bo.ć'e* – (duży, wysoki mężczyzna z trzema twarzami)¹³⁸. Rdzenną sylabą tego strażnika jest *TRI*. (d)Pe.har zamieszkuje północną część w błękitnym lub zielono-niebieskim pałacu wykonanym z turkusów. Jego sylwetka jest przysadzista, ciało ma kolor biały. Bóstwo nosi pelerynę z białego jedwabiu oraz ludzką skórę, jego biodra osłania skóra z tygrysa. Na głowie ma kapelusz z trzciny przypominający kształt parasola. W tanecznej pozycji dosiada białego lwa. W trzech prawych rękach trzyma buławę, naciągniętą cięciwę ze strzałą i pałkę. W swoich trzech lewych rękach trzyma nóż, łuk oraz miecz.

2.–6. Orszak (d)Pe.hara składa się z czterech lub jak w tym przypadku pięciu bóstw, wyłaniających się z rdzennej sylaby *TRI*. W budyzmie mówi się o nich jako grupie „Pięciu Króli”. Postaci te mają jedną twarz, troje oczu, dwie ręce, w których trzymają symboliczne

¹³⁴ *Ibidem*, s. 107.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ R. Bleichsteiner, *'Srog bdag, der Herr des Lebens*, „Archiv für Völkerkunde”, vol. 5, Wiedeń 1952, s. 104–137.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 129.

¹³⁸ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 29.

przedmioty. Pierwszym czterem poniżej omawianym bóstwom przyporządkowane są cztery kierunki świata. Na głowach noszą charakterystyczne trzciniowe kapelusze, ubrani są w jedwabne szaty. Każdy z królów ujeżdża przypisane mu zwierzę.

2. Kierunek centralny podlega władzy **brGja.bjin**, który pełni funkcję *t'ugs kji.rgjal.po* – „króla umysłu”¹³⁹. Bóstwo ma ciało koloru ciemnobłękitnego. Ukazuje się pośród żółtoczerwonych płomieni. Swoją prawą ręką rzuca na wrogów nauk Buddy siła, a w lewej trzyma nóż, którym obcina korzenie życia demonów wywołujących różne przeszkody. Ubrany jest w płaszcz z niedźwiedziej skóry. Ujeżdża białego słonia.

H. Hoffman¹⁴⁰ zauważa związek tego bóstwa z hinduistycznym bogiem Indra Śatakratu, twierdząc, że zamiast siodła król trzyma węża – charakterystyczny atrybut indyjskiego bóstwa.

3. Kierunek wschodni należy do **Mon.bu.putra** – „króla ciała”¹⁴¹ (tyb. *sku'i rgjal.po*). Władca ten zamieszkuje usytuowany na lotosie i dysku księżyca niebieski pałac zbudowany z konch muszli. Jego ciało jest koloru czarnego. W swojej prawej dłoni trzyma wadźrę, a w lewej drewniany kij. Ubrany jest w futro określane w języku tybetańskim jako *men.tri*. Ujeżdża białego lwa.

4. W południowej części nieba w złotym pałacu włada **Sin.bja.ćan** – „Ten, który posiada drewnianego ptaka”¹⁴². Pełni on funkcję – „króla zasług”. Znany jest także jako demon Jaksza. **Sin.bja.ćan** ma czarną barwę skóry. W prawej ręce trzyma siekierę, w lewej siła. Ubrany jest w „kamizelkę” ze skóry węża i tygrysa.

5. Na zachodzie swoje królestwo ma **dGra.lha skjes.gćig.pa** – „Wybitna istota”¹⁴³. Mieszka w niebieskim pałacu z czerwonych koralu. Pełni funkcję „króla mowy” – (tyb. *gsun.gi.rgjal.po*). Kolor jego ciała jest czerwony. W swojej prawej ręce trzyma kij z trzciny, w lewej kij z drzewa sandałowego. Dosiada muła.

6. Poniżej **Pe hara** przedstawiany został **Dam.can mGar.ba nag.po** – „Czarny kowal”. Uznawany jest albo za sługę, albo za inkarnację **Do.rdże legs.pa**, który by jednym z wielu bóstw przeszkadzających **Padmasambhawie**, kiedy ten podróżował po Tybecie. Według jednej

¹³⁹ *Ibidem*, s. 30.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

z legend Guru pokrocił Do.rdże legs.pę wraz z jego 360 braćmi, czyniąc go światowym strażnikiem. Według szkoły ningmapa strażnik ten pełni najwyższą funkcję pośród wszystkich bóstw światowych, należąc równocześnie do triady zwanej *Ma gza'dam gsum*, dzięki czemu zajmuje w buddyjskim panteonie wyższą pozycję niż Pe.har¹⁴⁴. *Dam.can mGar.ba nag.po* jest bóstwem opiekuńczym kowali, co wskazuje na jego związek z prebuddyjskim szamanizmem, gdzie szaman i kowal pełnili podobne funkcje¹⁴⁵. Przydomek *dam.can* oznacza „związany ślubowaniami”, przez co bóstwo to przynależy do wyżej opisywanej grupy strażników światowych. Jeździ na brązowym koźle.

7. Ponad głową (d)Pe.hara na lotosie i dysku księżycy, w pozycji medytacyjnej Padmasmbhawa¹⁴⁶.

Tanka pochodzi z terenów Mongolii. Za tą tezę przemawia kilka charakterystycznych elementów występujących w tym przedstawieniu. Pierwszą cechą, która potwierdza taką proveniencję jest użycie przez artystę kontrastowo zestawionych ze sobą kolorów o ograniczonej palecie. Kompozycja została wzbogacona przez ornament ukształtowany z finezyjnie wygiętych, ognistych płomieni i obłoków. Na powierzchni dysku słonecznego zaznaczono charakterystyczny „mongolski” motyw zdobniczy – formy w kształcie odwróconej litery „c”. Ułożenie ciała postaci, wyraz ich twarzy (tym bardziej, że są to formy groźne), gesty rąk, czynią całą kompozycję bardzo ekspresyjną, co często pojawia się w malarstwie mongolskim. O mongolskim rodowdzie malowidła świadczy również charakterystyczny rysunek twarzy postaci i zwierząt, którego cechami są: duże, wylupiate oczy, górne powieki zaznaczone ciemną, falistą linią, szerokie, spłaszczone nosy, rozwarte usta, odsłaniające w dosadny sposób kły i podniesione do góry języki. Trzy postaci z orszaku (d)Pe.hara usytuowane w dolnej części kompozycji ubrane są w strój mongolski.

Tanka powstała prawdopodobnie w końcu XIX wieku.

Jedwab, farby mineralne; wys. 34 cm, szer. 25,2 cm; stan zachowania bardzo dobry

Wcześniej obiekt określany jako: Bóstwo lamajskie, Pe har na białym lwie z pięcioma akolitami.

Proveniencja: XIX wiek, Mongolia.

¹⁴⁴ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 155.

¹⁴⁵ G. Tucci, *Tibetan painted scrolls...*, s. 740.

¹⁴⁶ Zob. tanka nr 172.

Beg.ce (SKAZ mr 172 MNW) il. 8

Formy występujące na tance:

1. Beg tse (tyb. *lCzam.srang*, mong. *Dzamsran*),
2. Srog.bdag.dmar.po,
- 4–11. Gri.t'ogs.bs'an.pa.brgjad (mong. *Detod džad*),
12. Pad.ma.'bjung.gnas (skt. *Padmasambhawa*),
3. gDong.dmar.ma,
13. prawdopodobnie lama Pan.czen Blo.bzan.je.szes.dpal.ldan,
14. prawdopodobnie 3. dalajlama bSod.nams.rgja.mts'o.

1. Beg.ce należy do grupy groźnych postaci buddyjskiego pan-teonu bóstw wadźrajany. W klasyfikacji groźnych bóstw Beg.ce należy do światowych strażników i jako taki reprezentuje tzw. „korzeń aktywności”¹⁴⁷, ucieleśniający wewnętrzną, tantryczną formę sanghi.

Beg.ce niektórzy badacze¹⁴⁸ wiążą ze środkowo-azjatyckim bogiem wojny, na co wskazywałoby imię bóstwa – „Okryty Pancierzem”, jak również jego ubiór – kolczuga i pancierz. Beg.ce występuje pod wieloma nazwami. Najbardziej rozpowszechnione z nich są¹⁴⁹:

1. Beg.ce – „Okryty Pancierzem”,
2. lCzm.sring – „Brat i Siostra”,
3. Beg.ce can – „Ten, który posiada pancierz”.

Beg.ce należy do orszaku Jamy – Pana Śmierci¹⁵⁰, który we wszystkich tradycjach buddyjskich jest uosobieniem nieuchronności śmier-

¹⁴⁷ W tantrze buddyjskiej podstawą praktyki medytacyjnej są tak zwane Trzy Korzenie. Stanowią one rodzaj duchowego schronienia lub oparcia dla praktykujących wadźrajanę. Tradycyjnie rozróżnia się:

1. korzeń błogosławieństwa reprezentowany przez lamę,
2. korzeń spełnienia reprezentowany przez ji.dama,
3. korzeń oświeconej aktywności reprezentowany przez opiekunów dharma, czyli strażników.

¹⁴⁸ H. Hoffman, *op. cit.*, s. 67.

¹⁴⁹ R. de Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 88–90.

¹⁵⁰ Jama – jedno z najpotężniejszych tybetańskich bóstw demonicznych z klasy „ośmiu bóstw przerażających”, bóg i sędzia zmarłych, władca buddyjskiego piekła i potężny obrońca buddyjskiej szkoły gelukpy. Siedziba Jamy znajduje się w rajcu *Tab.bral*, usytuowanego powyżej kosmicznej góry Sumeru. Tam odbywa się sąd nad zmarłymi. Jama był w okresie indoaryjskim mitycznym królem w Aweście, który jako pierwszy zmarły człowiek wyruszył w drogę do królestwa zmarłych i teraz panuje



VIII. Beg. ce (SKAZ nr 172 MNW), il. 8, Mongolia, koniec XIX wieku, płótno, farby mineralne, wys. 150 cm, szer. 90 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

ci. Beg.ce uznawany jest za niższe bóstwo ochronne, władcę wszystkich ma mo – gniewnych, kobiecych demonów często pojawiających się w orszaku Śridewi¹⁵¹. Ma mo w Tybecie uznawane są za władczynie słowa i przysięgi, dlatego też przynoszą nieszczęście ludziom, którzy złamali ślubowania lub znieważyli wyrocznię. Ludowe wierzenia upatrują w nich przyczynę niepogody, trzęsień ziemi, głodu i zarazy¹⁵². Beg.ce jest także panem lokalnych, władających żywiołem powietrza demonów *bTsan.*. Beg.ce jest również władcą ośmiu klas bogów i duchów, do których zalicza się: daitja – bóstwa opiekuńcze, danawa – giganci, dasja – barbarzyńcy, kalandzaka – duchy gwiazd, khalin – zabójcy, naga – węże, niwatakawaća – wojownicy w niewidzialnych zbrojach, pićaća – pożeracze ludzkiego mięsa. Beg.ce należy ponadto do najdoskonalszych ze wszystkich jakszów – hinduskich bóstw przyrody o charakterze chtonicznym, którym przewodzi Kubera. Jakszowie żyją w Himalajach, pilnując tam ukrytych skarbów. Obok złych jakszów istnieją także dobrodusznicy, czczeni przez lud jako duchy opiekuńcze i geniusze płodności. W praktyce buddyjskiej symbolizują oni tak zwane cztery przeszkadzające siły (skt. *ćaturmara*): 1. zaciemnienia pięciu psychofizycznych składników, czyli przeszkody „ucieleśnione” (skt. *skandha-mara*, tyb. *p’ung.po’i bdud*), 2. zaciemnienia splamień emocjonalnych lub namiętności (skt. *kleśa-mara*, tyb. *njong.mongs.pa’i bdud*), 3. przeszkadzająca moc śmierci (skt. *mrtjuma*, tyb. *szii’i bdud*), 4. zaciemnienia boskiej dumy i żądzy (skt. *de-waputra-mara*, tyb. *l’a.bu’i bdud*).

Beg.ce jest głową wszystkich gniewnych bóstw należących do orszaku Jamy, niszczycielem piekielnych bóstw z otoczenia Mary¹⁵³ i rak-

nad nim jako król. Za swoich towarzyszy ma dwa łąciate psy z czterema oczami. Ikonograficznie przedstawia się go spowitego w czerwoną szatę, trzymającego sieć lub pętlę, którymi wyciąga duszę z ciała. Jego wierzchowcem jest czarny bawół. Za posłańca śmierci służy mu gołąb. W literaturze bywa utożsamiany z czasem – Kala jako wielkim niszczycielem. Na wizerunkach tantry buddyjskiej Jama może stać na byku, który spółkuje z kobietą. W Tybecie Jama był jednym z dharmapali, przedstawiany z głową byka, z girlandą z ludzkich głów, z płomiennymi włosami i maczugą, w: M. Bloomfield, *The two dogs of Yama in new role*, „Journal of the American Oriental Society” 1993, nr 15; W. Wayman, *Studies in Yama and Mara*, „Indian - Iranien Journal” 1953, nr 3; S. Bhattacharyya, *Yama*, *Encyclopedia of religion*, Nowy Jork 1983.

¹⁵¹ Zob. tanka nr 172.

¹⁵² W. Kirfel, *Symbolik des Buddhismus...*, s. 15.

¹⁵³ W sanskrycie oznacza śmierć i zagładę, w buddyzmie zasadę zła, zwodnicze przeciwieństwo Buddy Gautamy. Z zewnętrznej postaci opisywany jako król

sza – złośliwych demonów, które w języku tybetańskim określane są w męskiej i żeńskiej formie jako *Srin.po* i *Srin.mo*. W religii wedyjskiej raksza należą do kategorii nocnych demonów zamieszkujących cmentarze, w postaci psów lub ptaków nocnych mogą być niebezpieczne dla ludzi. Beg.ce uznawany jest za kata dla wrogów nauk Buddy oraz „tego, który odbiera oddech krzywoprzysięzcom”. Beg.ce jest posłańcem joginów i strażnikiem nauk Buddy¹⁵⁴. Wśród badaczy przyjęła się opinia, że Beg.ce z pozycji jednego z bóstw światowych do swojej obecnej wysokiej rangi doszedł stosunkowo niedawno. Albert Grünwedel przytacza przykład jednej z legend, opowiadającej o poniżeniu jakiego doznał Beg.ce, kiedy próbował pokrzyżować wyprawę 3. dalajlamy *bSod.nams.rgya.mts'o* do Mongolii w 1575 roku¹⁵⁵. Dalajlama chcąc nawrócić strażnika na buddyzm, przybrał formę czteroramiennego Awalokiteśwary, a pod kopytami jego konia zostawały ślady świętej mantry *Om mani padme hum*. Kiedy Beg.ce zobaczył te cudowne zdarzenia z pokorą przyjął nauki Gautamy.

Elementy tej legendy sugerują, że Beg.ce był pierwotnie bóstwem Mongołów. Do niedawna uczeni uważali, iż w Tybecie kult tego dharmapali zyskał na popularności w XVI wieku.

Najnowsze badania pokazują jednak, że bóstwo to pod nazwą *Beg.ce. Jam.drel* opisane jest już w biografii 1. dalajlamy – *De dun.gru-ba* pochodzącej z roku 1494. Pierwszy Dalajlama nauczał rytuałów związanych z tym dharmapalą swojego ulubionego ucznia, który później został ojcem 2. dalajlamy. Ten z kolei uznał Beg.ce i jego siostrę (tyb. *sring.ma*) *gDong.dmar.ma* strażnikami klasztoru *Chokhorgyel*¹⁵⁶. Beg.ce był również osobistym dharmapalą 3. dalajlamy, tego który rzekomo miał pokonać bóstwo w Mongolii.

W Tybecie Beg.ce był czczony jako jeden z ośmiu najważniejszych strażników prawa, oraz jako główny protektor szkoły gelugpa.

i stosownie do swej potęgi przedstawiany ze stoma rękami. Później poszczególne aspekty ulegają personifikacji i tak na przykład Sandha-Mara oznacza „skalanie” duchowe. Mara jest symbolem namiętności, które gubią człowieka. Jako osoba zaś jest panem sfery pożądań, w: T.O. Ling, *Buddhism and the mythology of evil*, Londyn 1962; J.W. Boyd, *Satan and Mara, Christian and Buddhist symbols of evil*, Leiden 1972.

¹⁵⁴ R. Nebesky-Wojkowicz, *op. cit.*, s. 89.

¹⁵⁵ A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus...*, s. 81.

¹⁵⁶ A. Heller, *Historic and iconographic aspects of the protective deities Srung-ma dmar-nag*, Paryż 1990, s. 479; K. Dowman, *The power-places of central Tibet: the pilgrim's guide*, Londyn–Nowy Jork 1988, s. 259.

Zgodnie z historią o jego legendarnym pochodzeniu, ojcem Beg.ce jest jaksza „Tym o miedzianych włosach”, matką zaś bogini *Srin.mo.k'rag.gi* – „Tą o krwawych włosach”. Przed swoim nawróceniem Beg.ce żył w morzu krwi, pośrodku którego znajdowała się miedziana góra. Liczne zwłoki ludzi i zwierząt były rozrzucone po wodzie. Wokół rozpościerały się łańcuchy górskie, a na szczycie centralnej góry usytuowany był pałac zbudowany z ludzkiej skóry w kolorze purpurowo-brązowym, zakończony wieżyczkami z czaszek¹⁵⁷. Krajobraz, który niekiedy powraca na tankach pochodzących z tradycji bonu.

Od momentu włączenia Beg.ce do panteonu buddyjskiego zmienił się sposób jego przedstawiania. Odtąd Beg.ce jest ukazywany w otoczeniu płomieni i dymu. Stoi na lotosie i dysku słońca. W kroku tańczonym depcze człowieka i konia.

Przedstawiona na omawianym malowidle postać Beg.ce posiada masywną sylwetkę, kolor jego ciała jest rubinowy, kończyny ma grube i krótkie. Usta są szeroko otwarte a w ich kącikach kipi krew. Strażnik ma ostre miedziane zęby, troje oczu patrzy z nienawiścią na wrogów nauk Buddy. W swojej prawej ręce trzyma miedziany miecz z rękojeścią w kształcie skorpiona, którym obcina korzeń życia wrogów. W lewej zaś ma lance ze skórzaną flagą, łuk i strzałę, a do swojej paszczy wkłada serce wroga.

Ubrany jest w strój z czerwonego jedwabiu i płaszcz wykonany z brązowej skóry kozła. Na piersiach ma bogato zdobiony miedziany pancerz. Na głowie nosi zazwyczaj miedziany hełm z turbanem, zaś w tym przedstawieniu przepaskę przyozdobioną pięcioma czaszkami, reprezentującymi pięć mądrości związanych z dhjanibuddhami. Posiada także girlandę z 50 świeżo obciętych głów. Na stopach ma wysokie, mongolskie buty z czerwonej skóry.

Na malowidle dostrzegamy Beg.ce w otoczeniu swojego demonicznego orszaku.

2. Po jego lewej stronie znajduje się siostra (tyb. *sring.ma*) i równocześnie jego partnerka *gDong.dmar.ma*. Jej ciało jest ciemnoniebieskie, twarz zaś czerwona. Ma wygląd rakszasi. Marszczy gniewnie twarz, usta ma otwarte. Jej brwi to niebieskie turkusy. Troje oczu są pełne nienawiści do wrogów. Ma czerwone włosy, w uszach złote kolczyki. W prawej ręce trzyma ostry miedziany miecz skierowany w stronę wrogów. W lewej ceremonialny nóż w kształcie trójkąta wykonany

¹⁵⁷ R. Nebesky-Wojkowitz, *op. cit.*, s. 90.

z meteorycznego żelaza, skierowany w stronę demonów. Ujeżdża czarnego niedźwiedzia, który pożera człowieka.

3. Po prawej stronie Beg.ce widzimy Srog.bdag.dmar.po – „czerwonego mistrza życia”. Ubrany jest w pancerz, na głowie nosi hełm. W jego lewej ręce sidła w które łapie wrogów, w prawej dłoni trzyma lancę. Jeździ na szakalu.

4.–11. Towarzyszami Beg.ce jest również ośmiu Gri.bdog – dzierżycieli noży. Przedstawiani są jako budzący przerażenie mężczyźni o czerwonych ciałach. Trzymają miedziany miecz i czarę z czaszki wypełnioną mózgiem i krwią wrogów dharmy. Każdy z nich przyporządkowany jest odpowiedniemu kierunkowi:

- Wschód – Mi.dmar.k ra.ma,
- Południe – Ri.tsi.mi.dmar,
- Zachód – Kro.ti.mi.dmar,
- Północ – Srog.bdag.ko' o s'a,
- Południowy-wschód – Am.kri.mi.dmar,
- Południowy-zachód – Ro.kri.mi.dmar,
- Północny-zachód – Ha.szang.mi.dmar,
- Północny-wschód – Srog.bdag.t'al.ba.

12. Ponad głową Beg.ce na lotosie i dysku księżycy w pozycji medytacyjnej siedzi guru Pad.ma.'bjung.gnas. W swojej prawej ręce trzyma wadźrę – rytualny przedmiot pierwotnie znany jako berło Indry, które wyrażało jego panowanie nad światem. To symboliczne, oryginalne znaczenie zostało zachowane, gdyż wadźra dzierzona przez buddyjskie, tantryczne bóstwa jest traktowana jako wyraz ich panowania nad światem egzystencji – sansary. W buddyjskiej ikonografii wadźra posiada także głębsze znaczenie. Jest mianowicie symbolem niezniszczalnej natury ostatecznej prawdy. Tak rozumiana wadźra jest synonimem pustki. Wadźra panuje nad wszystkimi rzeczami, ponieważ jest zdolna zniszczyć wszystko z czym wejdzie w kontakt, pozostając nienaruszona. Wadźra reprezentuje zręczne środki¹⁵⁸ prowadzące do wyzwolenia¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Zręczne środki – charakterystyczne dla wadźrajany metody pracy z umysłem, przekazywane uczniom przez wykwalifikowanych mistrzów medytacji i dostosowane do indywidualnych predyspozycji adeptów. Zręczne w tym sensie, że zawsze odpowiadają aktualnym potrzebom i warunkom.

¹⁶⁰ Śri Abhayadatta, *Żywoty 84 Mahasiddhów. Pieśni i opowieści o osiemdziesięciu czterech buddyjskich siddhach-lwach Buddy, mistrzach Mahamudry*, Kraków 1989, s. 328.

W lewej ręce guru ma magiczne berło – pierwotnie używane w rytuałach pogrzebowych jako drewniany uchwyt w noszach służących do przenoszenia zwłok lub drewniana noga w łożu pogrzebowym. Khatwanga jako przedmiot rytualny została odkryta właśnie przez Padmasambhawę i dlatego jest charakterystycznym atrybutem tego mistrza. Na szczycie berła znajduje się wadźra, poniżej biała czaszka, niżej czerwona głowa starego mężczyzny, a następnie niebieska młodego, jeszcze niżej jest umieszczony trójząb. Guru trzyma także żebraczą miseczkę symbolizującą wyrzeczenie się sansary.

Padmasambhawa był indyjskim mistrzem medytacji zaproszonym w 747 roku przez króla K'ri.srong.lde.bcana do Tybetu. Wprowadził tam nauki wadźrajany i założył w bSam.jas, pierwszy buddyjski klasztor. Ponadto uznaje się go za twórcę najstarszej szkoły buddyzmu tybetańskiego – ingmapa. Padmasambhawa znaczy w sanskrycie – „samo zrodzony z lotosu”. Odnosi się to do legendy mówiącej o cudownych narodzinach guru. „Kiedy Pan Budda przygotowywał się do wejścia w ostateczną nirwanę, powiedział do swoich zwolenników: to światowe życie jest przemijające, a rozłąka jest nieuchronna. Jednak za osiem lat, w środku nieskalanej czystego jeziora, w północno-zachodnim kraju Oddijana pojawi się ktoś mądrzejszy i potężniejszy ode mnie. Urodzony w centrum kwiatu lotosu, stanie się znany jako Padmasambhawa. To on ujawni nauki Tajemnej Mantry, które wyzwolą z cierpienia wszystkie czujące istoty”¹⁶⁰.

Mimo że uważa się Padmasambhawę za człowieka, który żył w określonym czasie i miejscu, tradycja term¹⁶¹ i inne historyczne źródła przedstawiają wielkiego guru jako syna Amitabhy, ucieleśnienie oświeconej aktywności buddów przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Padmasambhawę często przedstawia się siedzącego na dysku słońca i na tronie utworzonym z lotosu współczucia, który oznacza także przekształcenie nieczystych warunków w czyste, co stanowi podstawę duchowej praktyki.

13. Po prawej stronie Padmasambhawy siedzi na lotosowym tronie, w pozycji medytacyjnej prawdopodobnie Pan.czen.Blo.bzan.je.szes.-

¹⁶⁰ *Historia Linii Przekazu...*, s. 41.

¹⁶¹ Terminy są to tajemne nauki, które zostały ukryte przez mistrzów medytacji w różnych miejscach ziemi. Dla szkoły ingmapy stanowią jedno ze źródeł poznania. Oprócz takich term ziemi istnieją też terminy umysłu rozumiane jako zapis w subtelniejszej niż fizyczna substancji, które są odkrywane dzięki czystym wizjom. Trzecim źródłem poznania jest ustna tradycja.

dpal.l dan, lama ze szkoły gelugpa, swoją prawą rękę ma w geście argumentacji, w lewej zaś trzyma miseczkę żebraczą.

14. Po lewej stronie Padmasambhawy na lotosie także w pozycji *dhjanasana* siedzi prawdopodobnie 3. dalajlama bSod.nams.rgja.mts'o. Prawą ręką wykonuje mudrę ochrony, błogosławieństw i nieustraszoneści, lewą zaś mudrę wyrażającą groźbę.

Przedstawienie to ze swoją mroczną, naładowaną napięciem atmosferą powinno unaocznic widzowi świat walki i śmierci, nie po to, aby wzbudzić w nim strach i przerażenie, lecz aby przewyciężyć lęk przed śmiercią. Dlatego też w Tybecie Beg.ce nie jest traktowany jako bóg wojny, lecz jako patron pokoju.

Tanka pochodzi z terenów Mongolii, za taką proveniencją przemawia potraktowanie przez artystę kompozycji obrazu. Powierzchnię gęsto wypełniają liczne postaci, których wyraz twarzy, postawa, gesty rąk oraz otaczające postacie finezyjnie ukształtowane ogniste płomienie nadają całości niebywałą dynamikę, typową dla wielu dzieł sztuki mongolskiej.

Szczególne fizjonomie poszczególnych postaci – okrągłe, nalane twarze, duże, wyłupiaste oczy, szerokie, spłaszczone nosy, charakterystycznie ukształtowane, rozwiane, grube kosmyki włosów wskazują również na mongolskie pochodzenie tego zwoju.

Ponadto zastosowano tutaj ograniczoną do trzech barw paletę, przy czym kolory zostały zestawione kontrastowo. Ten zabieg jest bardzo często wykorzystywany w malowidłach mongolskich.

Czas powstania koniec XIX wieku

Płótno, farby mineralne; wys. 150 cm, szer. 90 cm; stan zachowania bardzo dobry.

Wcześniej obiekt określany jako: Lamajski obraz kultowy, czerwony władca piekieł i cmentarzysk.

Pochodzenie: XIX wiek, Mongolia.

Deifikowany książę mongolski (SKAZ nr 169 MNW), il. 9

Formy występujące na tance:

1. Książę,
2. Zielona Tara,
3. Niezidentyfikowane bóstwo buddyjskie,
- 4–6. Lamowie ze szkoły gelukpa,

- 7–14. Prawdopodobnie osiem lokalnych bogiń składających w ofierze Osiem Pomyślnych Znaków,
7. Bogini z parasolem (skt. *cattra*, tyb. *gdugs*),
 8. Bogini ze złotą rybą (skt. *suwarnamatsja*, tyb. *gser.nja*),
 9. Bogini z cenną wazą (skt. *kalaśa*, tyb. *gter.czen.po'i bum.pa*),
 10. Bogini z lotosem (skt. *padma*, tyb. *padma*),
 11. Bogini ze skręconą konchą muszli (skt. *daksinawartaśankha*, tyb. *dung g. jas.'k'jil*),
 12. Bogini z wiecznym węzłem (skt. *śriwatsa*, tyb. *dpal be'u*),
 13. Bogini ze zwycięskim znakiem (skt. *dhwaja*, tyb. *rgja.mts'an*),
 14. Bogini z kołem (skt. *ćakra*, tyb. 'K'or.lo).

1. W centrum przedstawienia na wysokim, ozdobionym tronie zasiada książyć mongolski. Siedzi w charakterystyczny sposób; ze zgiętymi w kolanach i podkurczonymi nogami. Jego całe ciało i głowa skierowane jest w prawą stronę. Odnosi się wrażenie, że ubóstwiany władca świecki oddaje hołd dwóm bóstwom, które go otaczają, trzem nauczycielom i ołtarzowi z całą jego oprawą. Ubrany jest w książyce strój mongolski. Na głowie nosi czapkę obszytą futrem. Przy pasie ma przewieszony miecz schowany w pochwie. W swojej prawej ręce położonej na kolanie trzyma różaniec¹⁶², dwoma palcami przesuwając po paciorkach. Jego lewa ręka lekko zgięta w łokciu, spoczywając na

¹⁶² Male służą przede wszystkim do liczenia mantr w medytacji *ji.dama*. Zasadniczo istnieją trzy sposoby urzeczywistnienia praktyki *ji.dama*: poprzez recytację określonej ilości mantr, praktykowanie medytacji *ji.dama* przez określony czas lub praktykowanie tak długo, aż pojawią się „znaki powodzenia”. Małe trzyma się kciukiem i czterema palcami lewej ręki, przesuwając paciorki odlicza się mantry. Symbolika mali jest następująca: duży paciorek „na szczycie” oznacza samego *ji.dama*, a 108 paciorków mali – dakinie w mandali *ji.dama*. Kciuk odliczający paciorki porównywany jest z żelaznym hakiem, który przyciąga inspirację wszystkich dakin. Paciorki mali mogą być wykonane z różnych materiałów. Najwyżej cenione są male z nasion drzewa bodhi, ponieważ – jak się sądzi – pomnażają w nieskończoność błogosławieństwo płynące z recytacji mantry. Na drugim miejscu stawia się male wykonane z korzenia lotosu – uważa się, że przyspieszają znacznie uzyskanie błogosławieństwa *ji.dama*. Mali z kości używa się w praktyce na gniewne aspekty Buddy. Powinna być wykonana z kości czaszki ludzkiej. Istnieją pewne formy medytacji *ji.dama*, które prowadzą do urzeczywistnienia określonych aktywności. W tym przypadku należy także używać odpowiedniej mali, do rozwijania aktywności pokojowej – mała biała, kryształowa lub biała z drzewa sandałowego, do rozwijania aktywności poskramiającej – mała z czerwonego drzewa sandałowego, do rozwijania aktywności niszczącej – mała z kości czaszki ludzkiej.



IX. Deifikowany książę mongolski (SKAZ nr 169 MNW), il. 9, Mongolia, początek wieku XIX, płótno, farby mineralne, wys. 38 cm, szer. 25,5 cm, Dział Sztuki Orientalnej, Muzeum Narodowe w Warszawie.

podołku wykonuje mudrę karana. Twarz księcia jest pełna spokoju i wyciszenia.

2. Zielona Tara¹⁶³

3. Niezidentyfikowane bóstwo buddyjskie

W pozycji *lalitasana* ma poduszce siedzi męskie bóstwo. Ubrane jest w bogato zdobione szaty. Włosy ma spięte w wysoki kok ozdobiony koroną z pięciu klejnotów. W uszach znajdują się duże kolczyki. Bóstwo w swojej prawej ręce trzyma prawdopodobnie ceremonialny sztylet. Stanowi on atrybut bóstw opiekuńczych buddyjskiego panteonu. Służy do klucia i zadawania ran wrogom wiary i nauki Buddy. W znaczeniu przenośnym sztylet stanowi magiczne narzędzie siły i mocy duchowej postaci, która go trzyma. Ponadto sztylet ceremonialny może symbolizować Buddę, jego naukę i wspólnotę buddyjską, które stanowią jego się łączącą się w jedność jak trzy ostrza sztyletu.

Lewą rękę ma ułożoną na podołku i trzyma na otwartej dłoni klejnot symbolizujący perłę spełniającą wszystkie życzenia.

W malarstwie i rzeźbie buddyjskiej występują grupy trzech, pięciu – jak na tym przedstawieniu – lub 10 klejnotowych kul. Ich jasny blask symbolizuje czystość i prawdę głoszoną przez Buddę. W tantryzmie pod postacią kuli pereł rozumie się również sześć zmysłów poznania.

4–6. W górnej części tanki ponad księciem i bóstwami, na poduszkach w pozycji medytacyjnej siedzą lamowie ze szkoły gelukpy. Ubrani są w charakterystyczne, pomarańczowożółte mnisie szaty oraz nakrycia głowy.

4. Lama z prawej strony obrazu wykonuje gest argumentacji w lewej trzyma naczynie z wodą życia. Chodzi tutaj prawdopodobnie o pierwszego dalajlamę – dGe'dun.gruba.

5. Lama znajdujący się w środku – Cong.k'a.pa (założyciel gelukpy) również wykonuje gest witarka mudra, w lewej dłoni trzyma księgę – symbol wiedzy i mądrości. Uczeni i różne postaci panteonu buddyjskiego byli przedstawiani z książką trzymaną w ręce lub umieszczoną na kwiecie lotosu. Stanowiła ona świadectwo ich wiedzy, mądrości i poznania duchowych tajemnic.

6. Duchowny z lewej strony obrazu na wysokości piersi trzyma wadźrę, zaś w lewej dzwonek.

7–14. Osiem Symboli Dobrej Fortuny

Od najwcześniejszych wieków w religijnych Indiach istniało bardzo wiele dobrze wróżących znaków i symboli. Ich pochodzenie i rozwój

¹⁶³ Zob. tanka nr 64.

w wielu przypadkach jest trudne, a czasami wręcz niemożliwe. Najczęstszymi formami tych znaków są przedmioty, zwierzęta i rośliny, służące celom rytualnym¹⁶⁴. Podobne symbole lub grupy symboli odnaleźć można z niewielkimi różnicami w hinduizmie, buddyzmie i dżinizmie. Jedną z takich grup jest Osiem Symboli Dobrej Fortuny – jedna z najbardziej popularnych, a także najstarszych, ponieważ wspomina się o nich już w kanonicznych tekstach pisanych w sanskrycie i pali¹⁶⁵. Oznacza to, że znaki te swój początek mają w indyjskim buddyzmie.

7. Parasol

Jest zazwyczaj koloru żółtego lub białego z wielobarwną jedwabną szarfą przymocowaną do drewnianego stelaża. Rączkę ma drewnianą, czasami złożoną, choć zwykle malowaną na kolor czerwony. Według buddyjskiej doktryny parasol symbolizuje ochronne właściwości nauki Buddy. Oddala gorączkę, tzn. chroni przed gorącym zaciemnieniem (skt. *kleśa*, tyb. *njon.mongs*). Wiele religii w Azji nie tylko używa parasola jako przedmiotu chroniącego przed żarem i zmęczeniem, ale także dla podkreślenia statusu społecznego. Przywódcy religijni nosili parasole wykonane z jedwabiu, natomiast dawcy świeccy przystrajali je pawimi piórami. Dalajlama w czasie spacerów był ochraniający dwoma parasolami: jedwabnym z przodu oraz zdobionym piórami z tyłu¹⁶⁶.

Motyw parasola bardzo często pojawia się na zwojach malarskich między innymi w przedstawieniu Atiśi, który występuje w otoczeniu 13 parasoli. W grupie Ośmiu Znaków parasol uważany jest za symbol duchowej siły.

W mongolskiej sztuce parasol jako samodzielny element zdobniczy nie przyjął się, bywa wykorzystywany wraz z innymi ośmioma symbolami chwały¹⁶⁷.

8. Złote Ryby

Zazwyczaj dwie ryby ustawione są pionowo z głowami skierowanymi w dół ku sobie. Ryba jako emblemat należy do bardzo starych znaków rodowych. Niezależnie od siebie różne kręgi cywilizacyjne przypisywały jej określone znaczenia i symbolikę. W Indiach na przy-

¹⁶⁴ Loden Sherab Dazyab Rinpoche, *Buddhist symbols in Tibetan culture. An investigation of the nine best groups of symbols*, tłum. M. Walsche, Boston 1995, s. 17.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 17.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 19.

¹⁶⁷ A. Latusek, *Z przeszłości Mongolii*, katalog wystawy rysunków Andrzeja Strumiłło, Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa 1986, rys. 14.

kład ryby reprezentowały dwie święte rzeki: Ganges i Jamunę. Około II lub III wieku zaczęto umieszczać rysunki ryb na glinianych naczyniach. Jako symbol szczęścia znajdują się w tradycji dżinizmu i buddyizmu. W Tybecie przedstawiane są tylko w grupie ośmiu symboli szczęścia. W sztuce sakralnej i zdobniczej Mongolii interesująca jest nie tyle sama symbolika związana z rybami, co różnorodnie rozwiązywanie grafiki samego rysunku ryb. Rozwiązań tych spotkać można wiele, na przykład motyw ryb oplecionych szarfą dobrych życzeń – chadakiem.

Jako jeden z ośmiu znaków złote ryby symbolizują wieczne źródło sił żywotnych.

9. Waza skarbów

Duży, okrągły brzusiec, wąska szyjka, kołnierz wygięty na zewnątrz i zdobiony delikatnym ornamentem łezek, całość zwieńczona klejnotem; stopa dekorowana motywem płatków kwiatu. Waza jest jednym z najstarszych symboli buddyjskich. Powszechność użycia predestynowała to naczynie, które w Azji było i jest swoistym dzbanem do noszenia i przechowywania wody pitnej, do odegrania dwojakiej roli: z jednej strony jako przedmiotu użytkowego, a z drugiej jako mistycznego symbolu. Symbolika naczynia związana jest przede wszystkim z faktem, że stanowi ono zbiornik na wodę. Symboliczne znaczenie prawdopodobnie pochodzi od skojarzenia z ideą gromadzenia i zasobności¹⁶⁸. W różnych legendach wielu kultur często pojawia się motyw niewyczerpanego naczynia. Waza symbolizuje mądrość i cnoty. Wyzbycie się przez buddystów wszelkich pożądań, uczynienie w sercu pustki pozbawionej pragnień materialnych, podobnej do pustki nie-napełnionego wodą naczynia, pozwala zdobyć mądrość duchowego poznania prawdy. Ale każda próżnia musi się wypełnić, więc napełnia się nową treścią duchowej cnoty. Waza czasem może symbolizować ślady stóp Buddy, wówczas stanowi ona materialny znak inteligencji buddyjskiej i tryumf pokonania cyklu narodzin i śmierci¹⁶⁹. Waza stanowi atrybut niektórych bóstw panteonu buddyjskiego między innymi Kangwy Sangpo, jednego z towarzyszy Wajśrawany.

Waza pośród ośmiu symboli jest znakiem spełnienia materialnych i duchowych pragnień, zawsze napełniona przynosi szczęście.

¹⁶⁸ Loden Sherap Daggyab Rinpoche, *op. cit.*, s. 22.

¹⁶⁹ A. Latusek, *op. cit.*, rys. 18.

10. Lotos

W grupie ośmiu symboli barwa lotosu jest biała z delikatnym odcieniem czerwieni¹⁷⁰. Lotos należy do jednych z najstarszych znaków buddyjskich. Stanowi bardzo powszechny atrybut boskości o bardzo rozwiniętej symbolice w buddyjskim malarstwie i rzeźbie. Kwiat lotosu jest symbolem spontanicznego rodzenia się i boskiego pochodzenia. Buddyzm tantryczny uczynił z tego kwiatu emblemat elementu żeńskiego, symbol lata i płodności. Lotos bardzo wcześnie stał się symbolem czystego ducha wychodzącego z nieczystej, cielesnej materii. Dla indyjskich filozofów lotos był ucieleśnieniem samego bóstwa, „niekniętego i niezbrukanego przez mętne wody tego świata”. Zamknięty kwiat lotosu, mający kształt jaja, wyobraża kielkujące stworzenie, które wynurza się z pierwotnych wód i rozkwitając, rozwija w świetle wszystkie możliwości w nim istniejące. Właśnie dlatego w ikonografii hinduskiej Brahma rodzi się z kwiatu lotosu, który wyrasta z pępka Wisznu, podczas gdy ten spoczywa na węź Anancie, zwiniętym na powierzchni pierwotnych wód – symbolu nieskończoności.

Lotos dla buddystów obrazuje narodziny Buddy w świecie. Symbolizuje również „naturę Buddy”, która pozostaje czysta, mimo że wywodzi się z sansary. W konsekwencji z lotosem związana jest cała symbolika biorąca pod uwagę jego kolor, liczbę płatków, oraz to, czy jest otwarty, czy zamknięty lub w pąku. Ikonografia buddyjska dzieli kwiaty lotosów na trzy grupy: według ubarwienia i kształtu ich płatków kwiatowych: lotosy różowe (czerwone) o płatkach zaokrąglonych (*Nelumbium speciosum*, *N. nucifera*, *N. rubrum plenum*), lotosy niebieskie (*Nymphaea caerulea*) o płatkach kropkowanych i lotosy białe (*Nymphaea alba*, *N. pubescens*). Według Kundalini Jogi gałązka lotosu stanowi duchową oś świata, na której mają rosnać kwiaty coraz bardziej rozwinięte i o coraz większej liczbie płatków, gdzie w końcowym przedstawieniu korona kwiatu staje się boska, nabiera niezrównanego blasku i posiada 1000 płatków. Ponieważ w Tybecie lotosy nie rosną, dlatego w ikonografii występują zróżnicowane i stylizowane wersje tego kwiatu. Różnicę pomiędzy fantastycznymi a naturalnymi lotosami można łatwo dostrzec, porównując przedstawienia tybetańskie z indyjskimi czy japońskimi¹⁷¹. Buddyjska sztuka wykształciła z płatków lotosu swego rodzaju tron (podstawę, piedestał), na którym siedzą lub

¹⁷⁰ Loden Sherab Daggyab Rinpoche, *op. cit.*, s. 23.

¹⁷¹ *Ibidem*.

stoją przedstawiane postaci. Najczęściej lotos jest otwarty, a stylizowane płatki kwiatu okalają podstawę. Lotosowe podstawy są symbolami najwyższej władzy, świadczą o mocy duchowej umieszczanych na nich postaci. Pośród ośmiu symboli lotos symbolizuje czystość umysłu, niewinności i dobro.

11. Prawoskrętna koncha muszli

Jest biała, duża, spiralna, w kształcie owalnym, skręcona w prawą stronę i przez to drogocenna, ponieważ w naturze spotyka się muszle lewoskrętne¹⁷². W czasach prebuddyjskich konchy muszel były atrybutami hinduskich bogów, na przykład Wisznu używał jej do wydawania przerażających dźwięków, siejących grozę i strach wśród wrogów. Była także symbolem żeńskości, a w życiu codziennym służyła jako naczynie rytualne lub instrument muzyczny. W wojsku zaś używano jej do przekazywania rozkazów, dlatego też symbolizowała władzę. Buddyizm zaadoptował konchę dla własnych potrzeb, zachowując jej wczesne symboliczne znaczenie. Szczególnie ceniono jej donośny dźwięk, dlatego pełniła funkcję mistycznego instrumentu rozpowszechniania nauk Buddy. W jej dźwięku słyszano głos samego Gautamy, który nakazywał wiernym słuchanie głoszonych przez siebie nauk¹⁷³.

Koncha muszli wykorzystywana była w różnych rytuałach jako ofiara z muzyki, czy naczynie na wodę z szafranem. Służyła także jako ornament w zwojach malarskich, posągach czy w wejściach i na stropach świątynnych¹⁷⁴. Jej spiralnie ułożone segmenty miały mistyczny związek ze słońcem, którego „drogę” po niebie obrazowały zgodnie z ówczesną wiedzą i wiarą. Stanowiła także symbol pomyślnej podróży. Pośród ośmiu symboli koncha muszli symbolizuje chwałę nauki Buddy, która rozprzestrzenia się we wszystkich kierunkach oraz wszechogarniającą się.

12. Zwycięski, niekończący się węzeł

Jest graficznym ornamentem składającym się ze zgiętych w prawą stronę, przeplatających się linii. Węzeł przepleciony jest jedwabną, białą szarfą tak zwaną nicią szczęścia. Często kojarzony z hinduistycznym znakiem *śriwatsa*. Początki przedstawień węzła wywodzi się od najwcześniejszych, symbolicznych form nagów¹⁷⁵ – dwóch stylizowa-

¹⁷² *Ibidem*, s. 24.

¹⁷³ A. Latusek, *op. cit.*, rys. 13.

¹⁷⁴ Loden Sherab Dągyab Rinpoche, *op. cit.*, s. 24.

¹⁷⁵ Tsepak Rigzin, *Tibetan-English dictionary of Buddhist terminology*. Nang-don rig-pa'i ming-tshig bod-dbyin shan-sbyar, New Delhi 1986, s. 9.

nych połączonych ze sobą węży. Następnie wizerunek ten przybrał symbolikę kłębowiska włosów oraz pięciu lub ośmiu płatków kwiatu. Nie jest jednak pewne, skąd rzeczywiście pochodzi ikonograficzne przedstawienie węzła, być może z indyjskiego symbolu *nandjawarta* (tyb. *gjun.drun*) – rodzaju swastyki¹⁷⁶. Niewątpliwie jednak znak ten wywodzi się z Indii i Tybetu, gdzie łączono go nauką o współzależnym powstawaniu. Przeplatające się linie przypominają, że wszystkie zjawiska są ze sobą powiązane na zasadzie związku przyczynowo-skutkowego (tyb. *rten.brel*)¹⁷⁷. Całość tego emblematu stanowi wzór, w którym nie ma żadnej przerwy, wyraża zarówno ruch, jak i spoczynek, prostotę i całkowitą harmonię. W Tybecie bardzo często umieszcza się rysunek węzła na podarunkach lub kartach z życzeniami, aby w ten sposób obdarowywany odniósł duchową korzyść.

Jako jeden z ośmiu symboli, oznacza stabilną i wiążącą się, szczęście, pomyślność i długowieczność oraz nieskończoną wiedzę Buddy.

13. Zwycięska chorągiew

Wykonana z różnokolorowej materii i drewna. Prawdopodobnie forma zwycięskiej chorągwi wykształciła się z parasola. Dla Tybetańczyków jest bardzo ważnym symbolem, ponieważ oznacza zwycięstwo nauk Buddy, zwycięstwo wiedzy nad niewiedzą, zwycięstwo nad przeszkodami oraz osiągnięcie szczęścia. Występuje w grupie ośmiu symboli, ale może również pojawiać się pojedynczo. Emblematem tym przyozdabia się świątynie, prywatne domy, w których znajdują się kanoniczne teksty – Kandźur¹⁷⁸; często stanowi również zwieńczenie długich flag modlitewnych lub podwieszenie pod sufitem w świątyniach. Zwycięska chorągiew jest ponadto atrybutem Wajśrawany, jednego ze strażników świata¹⁷⁹. W grupie ośmiu znaków – symbol sprawiedliwości i prawdy.

14. Koło

Składa się z piasty, obręczy i ośmiu lub więcej szprych. Koło jako symbol funkcjonuje w wielu kulturach. Należy do bardzo starych

¹⁷⁶ W. Kirfel, *Symbolik des Hinduismus und des Jnismus. Symbolik der Religionen*, Stuttgart 1959, s. 154.

¹⁷⁷ Loden Sherab Dazyab Rinpoche, *op. cit.*, s. 25.

¹⁷⁸ Kandźur i Tandźur (skt. *Tanjur*, tyb. *hstan. 'gjur*) składają się na kanon tybetańskiego buddyzmu mahajany. Kandźur zawiera pełne nauki Buddy – sury i tantry, podczas gdy Tandźur zawiera autorytatywne komentarze największych buddyjskich mistrzów Indii. Kandźur i Tandźur zebrał wielki buddyjski uczyony Buton Rinchen-drup (1290-1364).

¹⁷⁹ Loden Sherab Dazyab Rinpoche, *op. cit.*, s. 28.

symboli uświęconych wielowiekową tradycją. W ikonografii hinduistycznej jest atrybutem Wisznu. W buddyzmie tybetańskim posiada dwa znaczenia: koło jako broń oraz jako symbol słońca. Jeśli chodzi o broń, to w niektórych praktykach tantrycznych koło pojawia się jako ochronny krąg nad głową praktykującego.

Piasta symbolizuje centrum świata oraz praktykowanie etycznej dyscypliny, dzięki czemu umysł staje się stabilny, szprychy oznaczają mądrość. Liczba szprych jest różna: 6, 8, 12, 32, 1000. Jednak najbardziej popularną liczbą jest osiem, co oznacza ośmioraką ścieżkę (tj. właściwy pogląd, właściwe pragnienie, właściwą mowę, właściwe postępowanie, właściwe środki utrzymania, właściwy wysiłek, właściwą uważność, właściwe skupienie) prowadzącą do przebudzenia¹⁸⁰. Obręcz zaś to koncentracja, która utrzymuje w skupieniu całość praktyki.

Wśród ośmiu znaków koło jest symbolem nieśmiertelności i nieskończoności. Jest ono również kołem nauki Buddy, które raz wprawione w ruch nigdy nie przestaje się kręcić. W architekturze jest często spotykanym elementem, który wieńczy dachy świątyń buddyjskich. Wykonane z połączanej blachy znajduje się najczęściej pomiędzy dwoma sarnami.

Powyżej bogi niosących Osiem Symboli Dobrej Fortuny znajduje się osiem miseczek z ofiarami. Są to od prawej strony tanki:

15. woda do picia,
16. lampki,
17. kwiaty,
18. woda do mycia,
19. kadzidła,
20. muzyka,
21. pachnąca woda,
22. jedzenie.

Pochodzenie tej tanki jest niewątpliwie mongolskie. Świadczy o tym już sam temat przedstawienia – głównym bohaterem jest książę mongolski.

W górnej partii malowidła usytuowani są nauczyciele ze szkoły gelukpa – „żółtych czapek”, szkoły bardzo popularnej na terenach Mongolii. Zaś w dolnej partii zwoju znajduje się bardzo wiele zwierząt – ulubiony motyw stosowany przez mongolskich artystów. Za tezę potwierdzającą przypuszczenie, że tanka została wykonana w Mon-

¹⁸⁰ A. Latusek, *op. cit.*, rys. 19.

gologii, jest zastosowanie czystych kontrastowo zestawionych kolorów o ograniczonej palecie. Charakterystyczny jest również ornament okalający tron księcia, formy roślinne, układające się symetrycznie, jak również schematyczne potraktowanie chmur.

— Czas powstania tanki – prawdopodobnie na początku XX wieku.

— Płótno, farby mineralne; wys. 38 cm, szer. 25,5 cm; stan zachowania dobry: pionowe i poziome pęknięcia.

— Wcześniej zidentyfikowany jako: **Deifikowany książę mongolski w otoczeniu pięciu bóstw buddyjskich.**

— Pochodzenie: XIX wiek, Mongolia.

ROZDZIAŁ III

TECHNIKA WYKONANIA TANEK¹

Tybetańscy artyści, tworząc tanki, przestrzegali sześciu etapów. Fazy te były jasno zdefiniowane i szczegółowo opracowane. Pierwsza z nich dotyczyła przygotowania podkładu do malowania, druga – wyrysowania siatki ikonometrycznej, trzecia – pierwszego pokrycia farbami, czwarta – cieniowania, piąta – konturowania, szósta – wykończenia.

Pierwszym krokiem wymaganym przy malowaniu tanki jest odpowiedni dobór materiału. W Tybecie najpowszechniejszą tkaniną używaną w tym celu był ręcznie tkany indyjski muślin. Wykorzystywano także jedwab, len, skórę, rzadziej papier. Używano również chińskiej bawełny, szczególnie we wschodnich rejonach Tybetu. Starano się jednak, aby bawełna miała luźny splot nitki, ponieważ wtedy jest delikatniejsza i nie wymaga kładzenia grubych warstw gesso. Kiedy artysta zdecydował o rodzaju przez siebie wybranego materiału, konstruował tzw. zewnętrzną ramę, wykonaną z twardych gatunków drewna, o różnych gabarytach. Jednak najczęściej stosownymi wymiarami dla pojedynczej tanki była prostokątna rama 50x70 centymetrów. Płótno, które było zdecydowanie mniejsze od ramy, przytwierdzano do niej za pomocą linek. Po umocowaniu płótna konstrukcja przypominała miniaturową trampolinę. Cztery kawałki drzewa, z których składała się rama, były połączone ze sobą za pomocą czopów i trzpieni. Tego typu obramowania nie wymagały użycia gwoździ i znane były ze swojej wytrzymałości. Zazwyczaj końce dłuższych boków wystawały kilka centymetrów, aby artysta w czasie malowa-

¹ Pisząc ten rozdział korzystałam z pracy D. i J. Jackson, *Tibetan Thangka painting: methods and materials*, Londyn 1984.

nia tanki mógł umieścić obramowanie w ten sposób, że jeden z krótszych boków spoczywał na jego kolanach, a dłuższe opierały się na ziemi.

Następnym krokiem było umocowanie płótna do obramienia. Działanie to składało się zazwyczaj z dwóch czynności. Najpierw malarz przymocowywał do czterech końców materiału cztery giętkie gałązki lub pędy bambusa. Były przycięte w ten sposób, że wystawały nieco poza płótno. Niektórzy artyści, chcąc sobie zaoszczędzić kłopotów z wyszukiwaniem odpowiednich gałązek, przyszywali do brzegów płótna gruby sznur, zostawiając na każdym rogu specjalną pętlę służącą do następnego naciągnięcia. To alternatywne, zewnętrzne obramowanie było bardzo użyteczne przy malowaniu ponadwymiarowych tanek. Technika ta dawała możliwość pracy w niskich pomieszczeniach, bez użycia drabin, ponieważ bez problemu można było zwinąć górę i dół chociażby największego malowidła. Następnie tak obciążony materiał przywiązywano przy pomocy bardzo długiego i nierozciągliwego sznura do ciężkiego, zewnętrznego obramienia. Odbywało się to w ten sposób, że malarz przywiązywał jeden koniec sznura do jednego z wystających końców zewnętrznej ramy, następnie sznur przekładał przez otwory na krawędziach materiału i zewsząd owijał. Bardzo ważnym elementem w tym procesie były odpowiednio dobrane proporcje. Otóż płótno wraz z zewnętrzną ramą powinno być około pięciu centymetrów mniejsze od zewnętrznego obramowania. Wynikało to z późniejszego rozciągania się materiału podczas gruntowania. Gdyby nie było wystarczającej przestrzeni, byłoby niemożliwe drugie naciągnięcie.

Następnym krokiem w procesie malowania tanek było odpowiednie przygotowanie powierzchni płótna. Składały się na to trzy czynności: usztywnienie materiału, pokrycie gesso, polerowanie gesso. Jeżeli chodzi o usztywnienie to był to zabieg łatwy i szybki. Zadanie sprowadzało się do przygotowania roztworu z podgrzanego kleju zwierzęcego i nałożeniu go przy pomocy dużego pędzla lub tkaniny na obie strony materiału. Następnie, kiedy płótno przesiąknęło roztworem, a jego „nadwyżka” została usunięta, artysta naciągał sznur, którym było ono przymocowane do ramy i odstawiał do czasu wyschnięcia.

W Tybecie do gruntowania płótna używano specjalnej żelatyny – kleju. Wytwarzano ją z oczyszczonej skóry zwierzęcej. W długim procesie gotowania w temperaturze około 100°C wytwarzał się kolagen proteinowy – główny składnik skóry. Następnie zamieniał się

w żelatynę podczas powolnego rozpuszczania się skóry. Później artysta precedzał roztwór w celu oddzielenia kleju od pozostałości skóry. Kiedy substancja oziębiła się i zaczynała gęstnieć, wlewano ją do czystego naczynia, aby stwardniała. Potem cięto ją w paski i układano na płótnie. Po nałożeniu kleju pozostawało zastosowanie warstwy gesso. Zaprawa używana przez tybetańskich artystów była mieszanką najbardziej popularnego, białego pigmentu, uzyskiwanego z ziemi – kredy lub białej gliny (kaolin), do którego dodawano klej. Jeżeli brakowało wyżej wymienionych substancji, wtedy można było użyć każdy rodzaj białej ziemi, pod warunkiem, że była wymyta i przefiltrowana. Po nałożeniu warstwy z gesso białe płótno stawało się jeszcze bielsze. Ponieważ niektórzy artyści, szczególnie ze wschodniego Tybetu, preferowali gesso o lekkim odcieniu żółci, dodawano do niego niewielką ilość ochry. Przygotowane w ten sposób płótno, gdy było już zupełnie suche, długo i dokładnie polerowano, najczęściej dużym kłębem dzika lub wilka. W ten sposób otrzymywano idealnie gładką powierzchnię.

Następnym etapem, długim i złożonym, było przygotowywanie farb. Tybetańscy artyści do malowania tanek używali najczęściej farb temperowych, uzyskanych z roślinnych pigmentów zmieszanych z żelatyną. Zwykle brano jakiś minerał czy półszlachetny kamień, na przykład malachit, srebro, złoto, koral etc., który kruszono i mielono na drobniutką mączkę, długo ucierając. Potem mączkę tę rozprowadzano rybim klejem jako substancję wiążącą, ucierając ją w specjalnych moździerzach za pomocą szklanej lub porcelanowej kulki z przymocowaną rączką. Otrzymywane w ten sposób farby tworzyły bogatą gamę kolorystyczną. Poza tym bardzo szybko wysycha i rozpuszczając się w wodzie dawały efekt matowego obrazu. W klasyfikacji tybetańskich technik malarskich technika taka nosi nazwę „pełnej barwy” lub „wielkiego koloru”. Tempery znakomicie nadawały się do wypełniania dużych, wyraźnie oddzielonych od siebie powierzchni. Ponieważ były farbami bardzo trwałymi, przeróbki czy nanoszenie poprawek było praktycznie niemożliwe. Dlatego starano się unikać takich sytuacji, wyznaczając na zagruntowanym płótnie w czasie szkicowania wyraźny kształt tego, co ma być na tance. Następnie nanoszono pierwsze kolory kryjące, wypełniając nimi konturowy rysunek z minimalnym światłocieniem, który sprawiał wrażenie płaskości. Tybetańscy artyści używali barw kontrastowych, gdzie dominującymi kolorami były: pomarańczowo-czerwony, zielony, granatowy, żółty, złoty

i biały. Istniała również technika, w której używano farb sprawiających wrażenie przezroczystych. Stosowano ją czasami przy freskach, jeśli jednak chodzi o tanki, to była ona wykorzystywana wyłącznie przy malowaniu małych postaci.

Po zdjęciu płótna z ramy naszywano na nie około dwa razy większy kawałek dość grubej tkaniny jedwabnej. Materiał, który był przeważnie udekorowany różnymi wzorami i ornamentami, odpowiednio dobierano do przedstawienia. Dla obrazu jedwab ten stanowił tło i rodzaj obramowania. Boki całości obszywano niemi lub jedwabnym, cienkim sznurkiem, z dołu zaś i od góry do takiej „ramy” przyszywano lub wkładano między przód i tył całości drewniane drążki, często trochę wystające z boków. Wystające części drążków osłaniano nakładanymi kapturkami z miedzianej lub srebrnej blachy, których główki ozdabiano różnymi symbolami buddyjskimi. Do górnego drążka przywiązywano tasiemkę albo grubszą nitkę, na której tanka mogła być zawieszona. „Oprawiony” w ten sposób obraz można było łatwo przechowywać, zawijając go, przy czym płótno obrazu nie łamało się. Poza tym powieszona tanka wisiała zawsze równo napinana ciężarem dolnego drążka.

Zakończenie

Zbiór wyżej opisanych tanek można podzielić na dwie grupy: pierwszą z nich stanowi sześć malowideł pochodzących z Mongolii, powstałych w okresie od początku wieku XIX do początku wieku XX. W drugiej zaś grupie znalazły się trzy przedstawienia, które wywodzą z Nepalu, południowo-wschodniego Tybetu oraz wschodniego Tybetu z wpływami chińskimi. Trzy ostatnie malowidła reprezentują bardzo wysoki poziom artystyczny, ponadto posiadają znaczną wartość zabytkową – najstarszy z nich pochodzi z przełomu XVII i XVIII wieku, zaś górna granica powstania to koniec wieku XVIII.

Wszystkie tanki są niezmiernie ciekawe pod względem ikonograficznym. Po rozszyfrowaniu poszczególnych postaci oraz symboli występujących na przedstawieniach otwiera się przed nami niezwykle bogactwo mitologii, archetypów oraz refleksji filozoficznej.

Na zwojach dostrzegamy formy pochodzące jeszcze z panteonu prebuddyjskiego, jak na przykład przerażający Beg.ce, dPal.lan.lha.mo, (d)Pe.har, a także z panteonu hinduistycznego, jak Mahakala, Zielona Tara, Wadźrapani, nie wspominając już o czysto buddyjskich przedstawieniach, jak: Pradźnaparamita, Mandźuśri czy Uszniszawidźaja.

Kompozycja oraz usytuowanie postaci na obrazach odsyłają również do systemu tantrycznego. Różnorodne formy stanowią rodzaj archetypów ukazujących kolejne fazy procesu medytacyjnego. Na przykład para w zespoleniu seksualnym *jab.jum* Ćakrasamwara symbolizuje zjednoczenie mądrości i współczucia, Mahakala z kolei przekształcenie gniewnych tendencji umysłu, natomiast archetyp dakini reprezentuje żeński aspekt psychiki praktykującego tantrę.

Opisane przeze mnie tanki w znaczny sposób różnią się pod względem stylistyczno-formalnym. O różnicach decyduje przede wszystkim czas i miejsce ich powstania.

Malowidła pochodzące z Mongolii charakteryzują się niezwykle ekspresją i dynamiką, szczególnie w przedstawieniach groźnych postaci, bogatym ornamentem. Mongolscy artyści używali czystych, kontrastowo zestawionych kolorów o ograniczonej palecie.

Nepalskie wpływy uwidaczniają się natomiast w bogatej, charakterystycznej ornamentyce i bogactwie kolorów.

Elementem ułatwiającym ustalenie pochodzenia malowideł jest również rysunek twarzy przedstawionych postaci. O różnicach decyduje ponadto poziom artystyczny zwojów malarskich.

Niemniej jednak, nawet po wnikliwej analizie, precyzyjne określenie proveniencji i atrybucji okazuje się bardzo trudnym zadaniem. Przyczyna leży w tym, że w sztuce buddyjskiej artyści posługują się wzorcami powielanymi przez stulecia i indywidualne cechy malarstwa są zazwyczaj redukowane do minimum.

Uważam, że tanki przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie stanowią niezwykle cenny zbiór. Opisane przeze mnie obrazy znajdują się w stosunkowo dobrym stanie zachowania, niestety pozostałe obiekty tej kolekcji, mimo że równie interesujące, nie nadają się do analizy z powodu wielu uszkodzeń. Poddanie ich gruntownym zabiegom konserwatorskim pozwoliłoby zachować interesujące świadectwo kultury, która na naszych oczach ulega dewastacji.

Summary

The title of the book is *The Iconography of the Painted Buddhist Scrolls in the National Museum in Warsaw*. Its main goal consists in deciphering an elaborate and complicated iconography of the selected tankas from the Department of Oriental Art. These scrolls were either bought in Desa, acquired from private persons, or donated. In this way, an interesting collection has accumulated, which, after a proper description and necessary conservation works, should be displayed as fully qualified museum exhibits.

Nine of the selected scrolls are of particular interest for several reasons. First, they are precious museum objects – the oldest of these dates back to the break of XVII and XVIII centuries, the newest is from the first part of XX century. The second reason is the high artistic level of the scrolls. Third, the iconography of the objects is versatile; they depict peaceful and wrathful deities, bodhisattvas and Dharma protectors, characters in sexual union. Next, the scrolls come from different regions: Mongolia, Nepal, South-Eastern Tibet, and Eastern Tibet (greatly influenced by China) – the fact which allows the author to compare and contrast their form and style. Last of all, the selected scrolls are well-preserved.

The selected tankas have not yet been properly described. Some of them have been identified as regards the main figure, the place of origin, or the time of creation. Unfortunately, the majority of these description contained serious mistakes, largely due to a lack of specialized literature. Research on Buddhist art is still in its initial phase, and no comprehensive and universally accepted classification of styles and schools has been worked out yet.

The work presented here begins with an extensive introduction, in which the author describes Buddhist culture with an emphasis on the Tibetan tradition to show the unique character of Tibetan and Mongolian tantric art. The second chapter – the main body of the work – discusses the iconography of the nine tanka scrolls from the National Museum in Warsaw. The description of each painting is executed in a singular format: it starts with a detailed identification of the characters, followed by an iconographic analysis, which aims at locating the characters in the mythological system and in a wider cultural context. The discussion of the origin, dating, and state of preservation constitute the last steps of the analysis. The third chapter is devoted to presenting the technique of painting Buddhist scrolls.

This thoroughgoing analysis enables the reader to delve into the richness of mythology and archetypes, the depth of philosophical reflection. The scrolls show deity originating in the Tibetan pre-Buddhist pantheon – Beg.ce, dPal.ltan.lha.mo, and dPe.har, as well as Hindu Mahakala, Green Tara, Wajrapāṇi, and Ushnishawijaya. The composition and the positioning of the characters on the scrolls is dictated by the tantric practice – characters express meditative archetypes; for example the form of Cakrasamvara jab.jum in sexual union symbolizes the unity of wisdom and compassion, Mahakala, on the other hand, epitomizes the transformation of negative tendencies of mind, while the archetype of the dakini represents the female psychological aspect of a tantric practitioner.

Doubtless, the Buddhist scrolls from the National Museum in Warsaw constitute a precious collection. The tankas which have described here are relatively well-preserved; unfortunately, the rest of the collection, although equally interesting, is not conducive to a similar analysis due to extensive damage. Its restoration and display could be a reminder of the culture which is currently being destroyed.

translated by Przemysław Żywiczyński

Bibliografia

- Barraux R., *Dzieje Dalajlamów. Czternaście odbić w Jeziorze Widzeń*, Warszawa 1998
- Beyer S., *Magic and ritual in Tibet: the cult of Tara*, Berkeley 1978
- Bhattacharya B., *The Indian Buddhist iconography*, Kalkuta 1958
- Bhattacharya D.C., *Tantric Buddhist iconographic sources*, Delhi 1974
- Bhattacharya D.C., *Studies in Buddhist iconography*, Delhi 1978
- Bhattacharya D.C., *Iconology of composite images*, Delhi 1980
- Bleichsteiner R., 'Srog bdag, der Herr des Lebens', „Archiv für Völkerkunde”, vol. 5, Wiedeń 1952
- Bloomfield M., *The two dogs of Yama in new role*, „Journal of the American Oriental Society” 1993, nr 15
- Boyd J.W., *Satan and Mara, Christian and Buddhist symbols of Evil*, Leiden 1972
- Buddyzm*, opr. J. Sieradzan, Kraków 1987
- Chandra L., *Buddhism in Mongolia*, „Indo-Asian Culture” 8, 1960, s. 266-275
- Chandra L., *Buddhist iconography*, New Delhi, 1991
- Conze E., *Buddhism. Its essence and development*, Oksford 1953
- Copeland C., *Tankas from the Koelz collection*, Ann Arbor 1980
- Cozort D., *Highest Yoga Tantra: in introduction to the Esoteric Buddhism of Tibet*, Itaka 1986
- Dayyab Rinpoche, *Buddhist symbols in Tibetan culture*, Boston 1995
- Dashbaldan D., *Zanabazar (1635-1725), the Great Saint*, Ułan Bator 1991
- DeWeese D., *The influence of the Mongols on the religious consciousness of thirteenth-century Europe*, „Mongolian Studies” 5, 1977-1978, s. 41-78

- Essen G.-W., Tsering T.T., *Die Gotter des Himalaya*, Monachium 1989
- Fischer R.E., *Art of Tibet*, Londyn 1997
- Fischer R.E. *Mystics and Mandalas: bronzes and paintings of Tibet and Nepal*, Kalifornia 1974
- Frederic L., *Buddhism*, Paryż 1995
- Gampopa, *Juwelenschmuck der geistigen Befreiung*, tłum. H. Guenther, Monachium 1989
- Genoud Ch., T. Inoue, *Buddhist wall-painting of Ladakh*, Genewa 1982
- Ghosh M., *Development of Buddhist iconography in Eastern India: a study of Tara, Prajanas of Five Tathagatas, and Bhrikuti*, New Delhi 1980
- Gordon A.K., *The iconography of Tibetan Lamaism*, New Delhi 1978
- Govinda A., *Tibet in pictures*, Berkeley 1979
- Govinda A., *Droga Białych Obłoków. Buddyjska pielgrzymka w Tybecie*, t. 1-2, Kraków 1985
- Govinda A., *Podstawy mistyki tybetańskiej*, tłum. Z. Fetings, t. 1-3, Szczecin 1986
- Goidsenhoven J., *Art Lamaïque. Art des Dieux*, Bruksela 1970
- Grünwedel A., *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, Lipsk 1900
- Grünwedel A., *Buddhistische Kunst in Indien*, wyd. 2, Berlin 1920
- Heissig W., *The religions of Mongolia*, tłum. G. Samuel, Berkeley 1980
- Historia Linii Przekazu. Od Buddy do Dalaj Lamy*, tłum. Karma Vouten Sangpo, Kraków [b.d.]
- Historia Szesnastu Karmapów z Tybetu*, opr. D. Stott, tłum. Karma Thinlej [b.m. i d.w.]
- Hoffman H., *Symbolik der Tibetischen Religionen und des Schamanismus*, Stuttgart 1967
- Huntington J.C., *Iconography of evil deities from Tibet*, „Studies in Indo-Asian Art” 3, 1973, s. 55-75
- Jackson D., Jackson J., *Tibetan Thangka painting: methods and materials*, Londyn 1984
- Jackson D., *A history of Tibetan painting: The great Tibetan painters and their traditions*, Wiedeń 1996
- Jaspers K., *Szyfry transcendencji*, Toruń 1995
- Kalmus M., *Istota sztuki buddyizmu tybetańskiego*, Kraków 1985
- Kalu Rinpoche, *Klejnotowa Ozdoba Różnorodnych Ustnych Pouczeń*, tłum. K.J. Dordże [b.m. i d.w.]
- Karmay H., *Early Sino-Tibetan art*, Warminster 1975
- Karmay S.G., *Secret visions of the Fifth Dalai Lama*, Londyn 1988

- Kazi rDevi, *Znaki Buddy. Historia doktryn i szkół buddyjskich*, Katowice 1999
- Kirfel W., *Der Mythos von der Tara und der Geburt des Buddha*, „Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft” 1952, nr 102
- Kirfel W., *Symbolik des Hinduismus und des Jainismus. Symbolik der Religionen*, Stuttgart 1959
- Kramrisch S., *The art of Nepal*, Nowy Jork 1964
- Kunst des Buddhismus. Entlang der Seidenstrasse*, Eine Ausstellung der Stadt Rosenheim des Staatlichen Museums für Völkerkunde, Monachium 1992
- Latuszek A., *Z przeszłości Mongolii*, katalog wystawy rysunków Andrzeja Strumiłło, Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa 1986
- Lauf D.J., *Eine Ikonographie des tibetischen Buddhismus*, Graz 1979
- Lauf D.J., *Secret revelation of Tibetan thangka: the John Gilmore Ford collection*, Fryburg 1976
- Lessing F.D., Wayman A., *Introduction to the Buddhist tantric systems*, Nowy Jork 1980
- Liebert G., *Iconographic dictionary of the Indian religions*, „Studies in South Asian Culture”, vol. 5, 1979
- Ling T.O., *Buddhism and the mythology of evil*, Londyn 1962
- Loden Sherab Dagyab Rinpoche, *Buddhist symbols in Tibetan culture. An investigation of the nine best groups of symbols*, tłum. M. Walsche, Boston 1995
- Lurker M., *Leksykon bóstw i demonów*, Warszawa 1999
- Mallman M.T., *Etude iconographique sur Manjuśri*. Publications de l'Ecole Francaise d'Extreme-Orient, 55, Ecole Francaise d'Extreme-Orient, Paryż 1964
- Mallman M.T., *Introduction a l'iconographie du tantrisme bouddhique*, Bibliotheque du Centre de Recherches sur l'Asie Centrale et la Haute Asie, I, Paryż 1975
- Mejor M., *Buddyzm*, Warszawa 1980
- Moeller V., *Symbolik des Hinduismus und des Jainismus*, „Symbolik der Religionen”, vol. 19, 1974
- Moeller V., *Yaksa, die Mythologie der vedischen Religion und Hinduismus*, [w:] *Wörterbuch der Mythologie*, t. 5, Stuttgart 1984
- Nebesky-Wojkowitz R. de, *Oracles and demons of Tibet. The cult and iconography of Tibetan protective Deities*, Haga 1956
- Pal P., *The art of Tibet*, Nowy Jork 1960

- Pal P., *Art of Tibet: a catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, University of California Press, Los Angeles 1983
- Pal P., *Tibetan paintings*, Londyn 1984
- Pal P., *Art of Nepal: a catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londyn 1985
- Rhie M.M., Thurman A.F., Leonov G., Samosyuk K., *The sacred art of Tibet*, „Wisdom and Compassion”, wrzesień–październik 1991
- Róna Tas A., *Tally-stick and Divination-Dice in the iconography of Lhamo*, „Acta Orientalia Hungarica” VI, 1956
- Santina P., *The development and symbolism of Tibetan Buddhist art and iconography*, „Journal of the National University of Singapore Buddhist Society” 1984, vol. 4 (157)
- Skorupski T., *Tibetan amulets*, Bangkok 1983
- Snellgrove D., *The image of the Buddha*, Tokio 1978
- Soper J., *Etude iconographique sur Manjushri*, Paryż 1964
- Stott D., *Introduction to Vajrayana*, Bristol 1992
- Stott D., *Some notes on the Shower of Blessings*, Bristol 1996
- Śabkar Lama Dżatang Tsogdruk Rangdrol, *Lot Garudy*, tłum. J. Sieradzan, Kraków
- Śantidewa, *Przewodnik na ścieżce Bodhisattwy*, tłum. W. Czapnik, J. Sieradzan, Kraków 1989
- Śri Abhayadatta, *Żywoty 84 Mahasiddhów. Pieśni o osiemdziesięciu czterech buddyjskich siddhach-lwach Buddy i mistrzach Mahamudry*, Kraków 1989
- The cult of Tara. Magic and ritual in Tibet*, Berkeley 1996
- Trzciniński Ł., *Zagadnienia reinkarnacji w wybranych tradycjach buddyzmu*, Rozprawy habilitacyjne, nr 42, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992
- Tsepak Rigzin, *Tibetan-English dictionary of Buddhist terminology. Nang-don rig-pa'i ming-tshig bod-dbyin shan-sbyar*, Library of Tibetan Works and Archives, New Delhi 1986
- Tsultem N., *The Eminent Mongolian Sculptor – Gegen Zanabazar*, Ułan Bator 1982
- Tsultem N., *Mongolian Sculpture*, Ułan Bator 1989
- Tsultem N., *Development of the Mongolian National Style Painting „Mongol Zurag” in Brief*, Ułan Bator 1989
- Wadell A., *Buddhism and Lamaism of Tibet. With its mystic cults, symbolism and mythology and in its relation to Indian Buddhism*, New Delhi 1985

- Wayman W., *Studies in Yama and Mara*, „Indian-Iranien Journal”
 1953, nr 3
- Wilson M., *In praise of the Tara: songs of the saviouress*, Londyn 1995
- Wodilla P., *Niedere Gottheiten des Buddhismus*, Berlin 1928
- Zhukovskaya N., *Category and symbols in traditional Mongolian cul-
 ture*, Moskwa 19

Epel. Kun
 Sped



I. PRADŹNIAPARAMITA



II. TRZECH MNICHÓW BUDDYJSKICH W OTOCZENIU B.DE.MCZ'OG
ZE SWOJĄ ŚAKTI I MAHAKALI



III. DWURAMIENNY AWALOKITEŚWARA



IV. SZEŚCIORAMIENNY MAHAKALA



V. DPAL.LDARZ.LHA.MO



VI. BIAŁA TARA ZE SWOIMI 21 MANIFESTACJAMI I WAJŚRAWANĄ



VII. PE.HAR ZE SWOIM ORSZAKIEM



STAMPA
MUSEUM
1911

900
Biblioteka Główna UMK

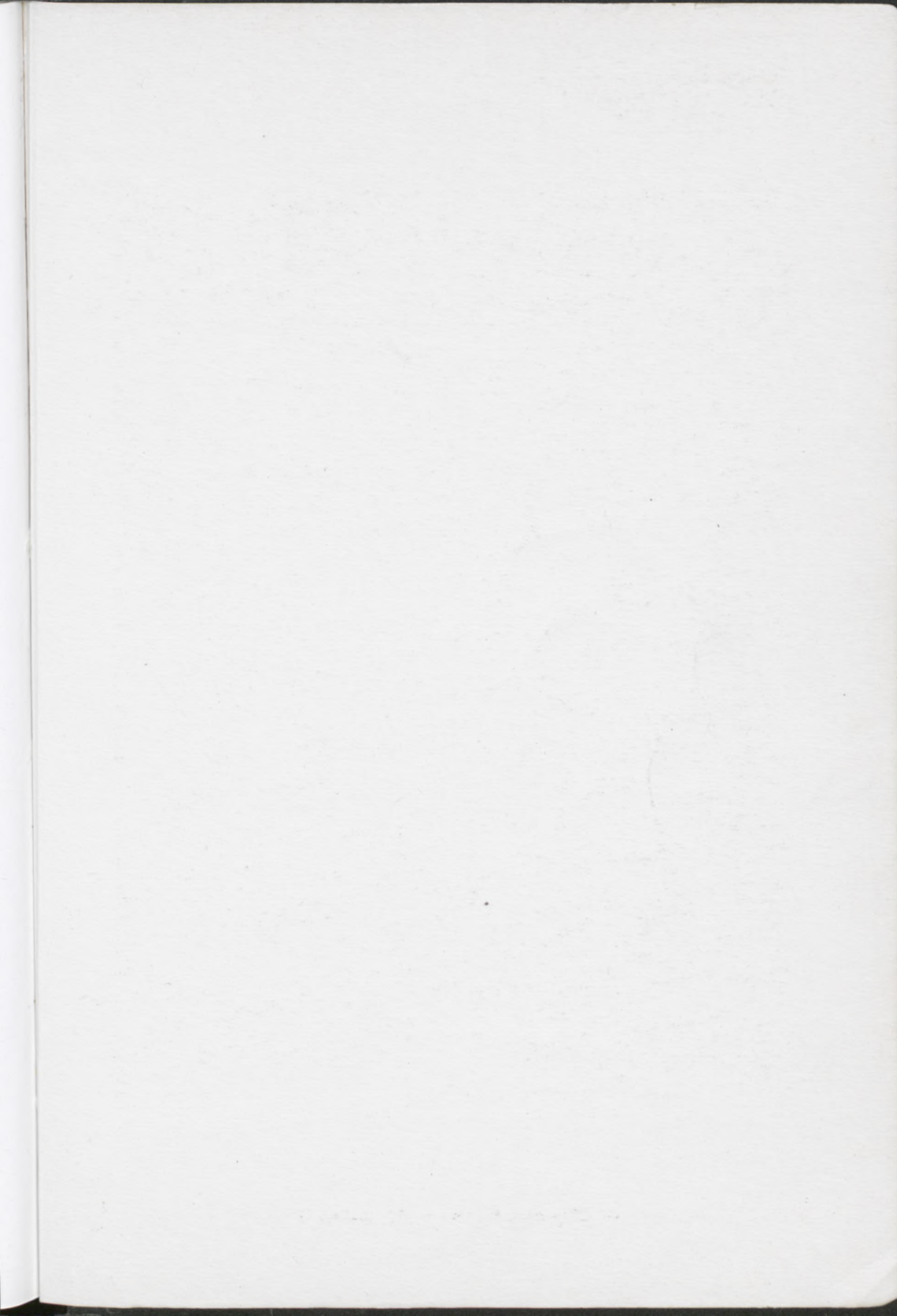


300041355223



BIBLIOTEKA
UNIWEKSYTECKA
w Toruniu

IX. DEIFIKOWANY KSIĄŻĘ MONGOLSKI



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

862798

Biblioteka Główna UMK



300041355223



ISBN 83-88973-62-2



9 788388 973628