

Katarzyna Lewandowska-Michalska



Kobieta w buddyzmie wadžrajany

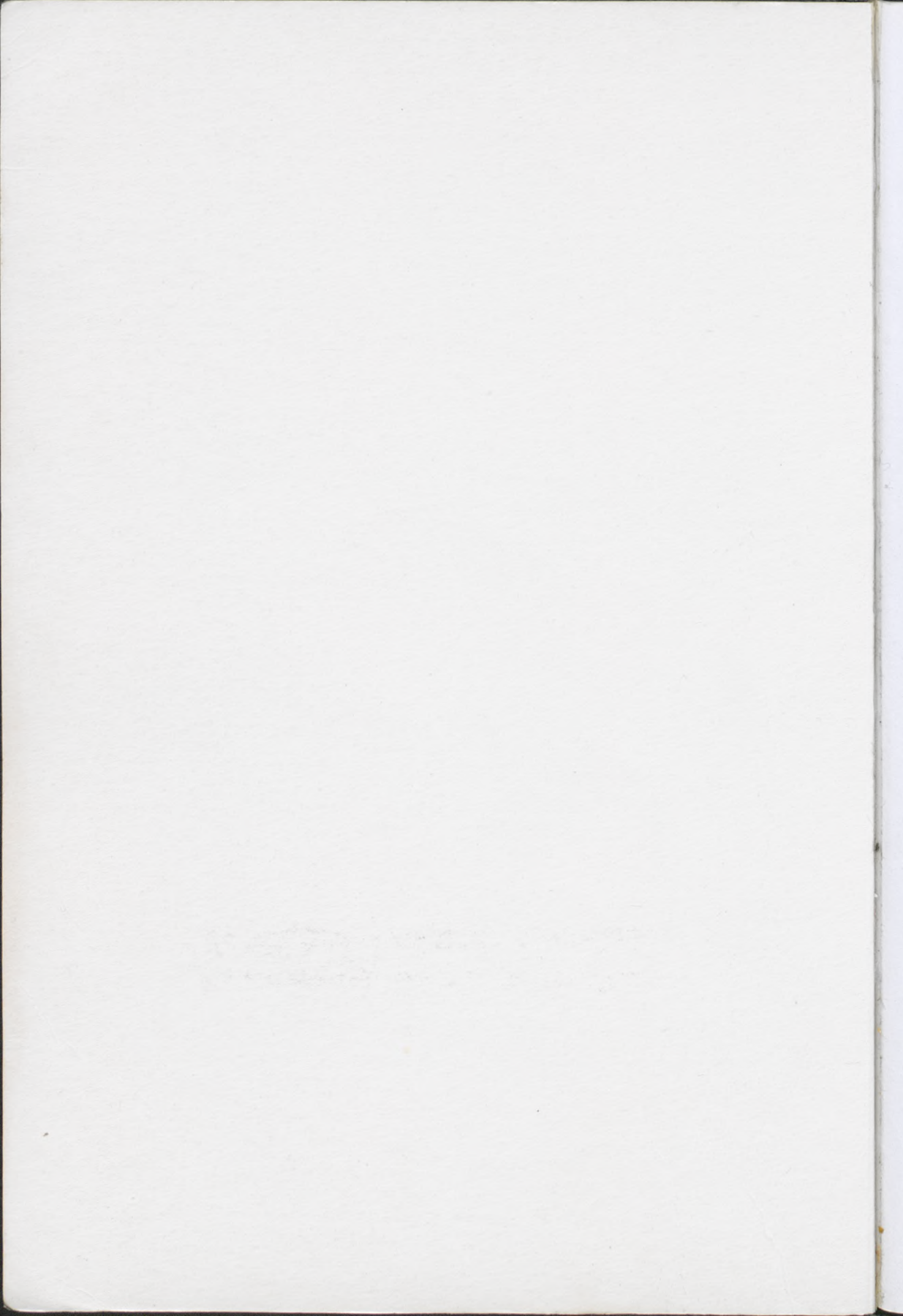
Ikonaografia i ewolucja stylistyczna tybetańskich zwojów malowanych

eh. Krf

wandowska-Mic

Wydawnictwo Neriton

Sztuka



Katarzyna Lewandowska-Michalska

Kobieta w buddyźmie wadžrajany

Ikonaografia i ewolucja stylistyczna tybetańskich zwojów malowanych

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2019

Kobieta w budownictwie warszawian
Lence i Stasiowi

707548

Sztuka

Spis treści

Katarzyna Lewandowska-Michalska

Kobieta w buddyzmie wadźrajańczy

Ikonaografia i ewolucja stylistyczna tybetańskich zwojów malowanych

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2008

Redakcja, korekta
Ewa Bazyl

Projekt okładki
Katarzyna Borkowska

Opracowanie graficzne
Elżbieta Malik

Ilustracja na okładce:
Wajrajogini, Tybet, XVIII w., farby mineralne na bawelnic, tradycja Naropy

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

ISBN 978-83-7543-034-9



Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Wydawnictwo Neriton
Wydanie I, Warszawa 2008
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 022 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl
Nakład 350 egzemplarzy
Objętość 37 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa Fabryka Druku

1011617

E. 3061/09

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I. Malarstwo tanek – rys historyczny	10
1.1. Tanka jako obiekt liturgiczny – przeznaczenie i klasyfikacja.....	10
1.2. Jak powstaje tanka – technika wykonania, paleta barwna, ikonometria	16
1.3. Źródła malarstwa tybetańskiego – Indie, Nepal, Kaszmir, Chiny ...	26
1.3.1. Wpływy indyjskie – Bihar i Bengal	27
1.3.2. Wpływy nepalskie	37
1.3.3. Wpływy kaszmirskie	40
1.3.4. Wpływy chińskie	41
1.4. Główne style malarskie w Tybecie w XV–XX wieku	47
1.4.1. Wczesna tradycja malarstwa tybetańskiego.....	47
1.4.2. Najważniejsze tradycje malarskie w Tybecie – próba klasyfikacji.....	54
1.4.3. Styl Menri-Ningma.....	54
1.4.4. Styl Menri-Serma.....	61
1.4.5. Styl Khjenri.....	64
1.4.6. Styl Karma-Gadri	66
Rozdział II. Postać Wielkiej Matki w ikonografii buddyzmu tybetańskiego	73
2.1. Kulturowe metamorfozy archetypu Wielkiej Matki	75
2.2. Bogini Tara – Wyzwolicielka i Matka Wszystkich Buddów	81
2.3. Pradžniaparamita – Matka Mądrości Oświecenia	108
2.4. Uszniszawidżaja – Matka Oświecenia.....	119
Rozdział III. Archetyp strażniczki na przykładzie bogini Palden Lhamo ...	129
3.1. Strażniczki w buddyzmie tybetańskim	129
3.2. Główne strażniczki w panteonie buddyzmu wadżrajany	134

3.2.1. Ekażati	134
3.2.2. Pięć Sióstr Długiego Życia	137
3.2.3. Dwanaście Tenm	141
3.3. Palden Lhamo jako archetyp kobiecości – prefiguracje i paralele ...	143
3.4. Mityczne narodziny Palden Lhamo	148
3.5. Symbolika głównych atrybutów Palden Lhamo	152
3.6. Palden Lhamo – główne typy ikonograficzne	161
3.7. Ewolucja stylistyczna malarskich przedstawień Palden Lhamo (XIII–XIX wiek)	167
Zakończenie	186
Abstract	189
Spis ilustracji	191

Wstęp

Niniejsza monografia jest poświęcona ikonografii przedstawień kobiecych w buddyźmie wadźrajany oraz ewolucji stylistycznej tybetańskich zwojów malowanych. Zawarte w niej analizy zmierzają do odtworzenia wieloaspektowego obrazu kobiecości, który został utrwalony na przedstawieniach żeńskich bóstw należących do panteonu tybetańskiego tantryzmu. Za najbardziej podstawową postać kobiecości uznałam archetyp *Magna Mater*, z którego można wyprowadzić pozostałe archetypy: Strażniczki, Joginki i Dakini. Zgodnie z wyznaczonym przez siebie celem badawczym skupiłam się na ich malarskich artykulacjach, a zatem nie tyle na związanej z nimi religijnej treści, lecz stylistycznej i ikonograficznej specyfice. Z powodu ograniczeń ramowych musiałam zawęzić tematykę do dwóch archetypowych przejawów żeńskości – Wielkiej Matki i Strażniczki. Postać Joginki ma silne społeczne konotacje i jej analiza leży bardziej w gestii kulturowej bądź społecznej antropologii aniżeli historii sztuki. Z kolei archetyp Dakini wymagałby oddzielnego, bardzo obszernego studium, na które nie mogłam sobie pozwolić.

Dwa rozdziały otwierające monografię mają charakter długiego wprowadzenia do głównej części pracy, poświęconej najważniejszym typom „tantrycznej kobiecości”. W pierwszym rozdziale wyjaśniam podstawowe pojęcia dotyczące tybetańskich zwojów malowanych: zawarłam tutaj klasyfikację tanek ze względu na przeznaczenie, technikę wykonania i rodzaj użytego tła, a także informacje na temat podstawowych zasad ikonometrycznych, instytucji donatora, konsekracji obrazów, pozyskiwania pigmentów oraz palety barwnej – do rozdziału jest dołączona tabela zestawiająca większość odcieni stosowanych przez tybetańskich malarzy, łącznie z oryginalnymi nazwami (1.1-1.2). Środkowa część rozdziału (1.3.-1.3.4.) została poświęcona analizie wpływów sztuki północnych Indii, Nepalu, Kaszmiru oraz Chin na tybetańskie malarstwo tanek, zwłaszcza w początkowej fazie jego rozwoju. Natomiast ostatnia i najbardziej obszerna część (1.4.-1.4.5.) traktuje o najważniejszych stylach, które ukształtowały się na przestrzeni XIV–XIX w. w Tybecie. Opierając się na opisie wybranych obrazów, a przede wszystkim na istniejących już opracowaniach

tematu, próbowałam ukazać tutaj proces usamodzielniania się rodzimych tradycji malarskich, który zaowocował powstaniem czterech najważniejszych stylów: Menri-Ningma, Menri-Serma, Khjenri i silnie powiązanej ze sztuką Chin Karma-Gadri. Drugi rozdział stanowi próbę przybliżenia archetypu Wielkiej Matki. Poddałam analizie wybrane manifestacje tybetańskiej *Magna Mater*: Wyzwolicielkę i Matkę Wszystkich Buddów – boginię Tarę (2.2.) w jej dwóch podstawowych formach, utożsamianych przez Tybetańczyków z macierzyństwem: Sjama-Tarę (Zieloną Tarę) i Sita-Tarę (Białą Tarę), następnie pogrążoną w medytacji Matkę Mądrości Oświecenia – Pradžniaparamitę (2.3.) oraz boginię Uszniszawidżającą (2.4.), która łączy w sobie aspekt mądrości i macierzyństwa. W tej części pracy próbowałam zrekonstruować najważniejsze etapy stylistycznej ewolucji malarskich przedstawień wspomnianych bogiń (XI–XIX w. n.e.) a zarazem ukazać całe spektrum symboli, atrybutów oraz ikonograficznych motywów powiązanych z postacią Wielkiej Matki. Szczegółowe opisy zostały poprzedzone krótkim wstępem, w którym wyjaśniłam pojęcie archetypu *Magna Mater* oraz jego metamorfozy w innych kręgach kulturowych (2.1.).

Trzeci rozdział traktuje o gniewnej bogini Palden Lhamo (Śri Dewi) zaliczanej do najważniejszych strażniczek tantrycznego panteonu. Na początku tego rozdziału obszernie omówiłam pozycję i symboliczne znaczenie bogini w klasie bóstw określanych mianem strażników nauk buddyjskich (3.1.). Następnie przedstawiłam symbolikę, religijne znaczenie i kulturową genezę postaci bogiń wchodzących w skład jej orszaku: Pięciu Sióstr Długiego Życia, Ekadżati i Dwunastu Tenm (3.2.). Aby unocznąć uniwersalność archetypu strażniczki, wskazałam strukturalne powiązania Śri Dewi z jej odpowiedniczkami w kulturze Indii i Zachodu (3.3.). Głównym założeniem moich analiz w tej części pracy jest przekonanie, że gniew bogini można powiązać z mroczną stroną archetypu Wielkiej Matki – a mianowicie z chtonicznym aspektem Matki Ziemi, która pochłania, niszczy a zarazem daje nowe życie. Do takiego przekonania skłoniły mnie studia nad mitami ukazującymi legendarną biografię, a zwłaszcza religijne nawrócenie Palden Lhamo (3.4.). Rekonstrukcja mitycznego tła posłużyła mi również jako punkt wyjścia dalszych ikonograficznych analiz prototypu strażniczki (3.5.). Odtwarzając główne typy ikonograficzne Śri Dewi, naświetliłam zarazem charakterystyczny rys buddyjskiej wadźrajany polegający na adaptacji lokalnych bóstw do jej własnego panteonu. Integracja obcych elementów prowadziła zazwyczaj do powstania licznych wariantów ikonograficznych tego samego bóstwa, czego doskonałym przykładem jest postać Palden Lhamo (3.6.). W końcowej części rozdziału (3.7) podjęłam natomiast próbę opisu ewolucji stylistycznej wybranych tanek ukazujących Palden Lhamo. Identyfikacja stylu opierała się na ustaleniach zawartych w podrozdziale 1.4. Przy tej okazji, jak mam nadzieję, udało mi się przedstawić fragment historii malarstwa tybetańskiego, obejmujący okres od XII do XIX w.

Przystępując do pracy nad analizą motywu kobiety w tybetańskiej sztuce wadźrajany natknęłam się na wiele przeszkód, które początkowo paraliżowały moje poczynania. Przede wszystkim należy wskazać utrudniony dostęp do opisywanych ma-

lowidel. Większość tanek powstałych w Tybecie została zniszczona w czasie chińskiej rewolucji kulturowej (1966–1972), reszta trafiła do zachodnich muzeów. W tej sytuacji opinia Georga Roericha wyrażona już w 1925 r. wydaje się obecnie jeszcze bardziej aktualna, aniżeli blisko wiek temu: „możemy mieć nadzieję na napisanie dziejów sztuki tybetańskiej tylko wtedy, gdy wszystkie obszerne zbiory znajdujące się w europejskich kolekcjach zostaną opracowane w oparciu o ikonograficzne traktaty”¹. W istocie z obiektywnych powodów byłam zmuszona korzystać z reprodukcji obrazów przechowywanych w amerykańskich i europejskich (w tym polskich) kolekcjach². Pomocne okazały się również dokumentacje fotograficzne sporządzone jeszcze przed inwazją Chin. Nieco lepiej prezentują się zasoby literatury źródłowej i pomocniczej. W przypadku tybetańskich tekstów postanowiłam oprzeć się na pracach zawodowych filologów, zakładając, że interdyscyplinarność badań w tej dziedzinie nie jest wadą, lecz koniecznością, która przynosi więcej pożytków niż szkód. Podobnie jak w przypadku tanek, również w odniesieniu do tekstów należy stwierdzić deficyt zasobów znajdujących się w Tybecie. Wybitny tybetolog David Jackson podkreśla, że współcześnie istnieje tam nie więcej niż dwanaście bibliotek, którym udało się zgromadzić zbiory tekstów porównywalne ze zbiorami europejskimi, choć ustępujące im pod względem bibliotecznego opracowania i naukowej redakcji³. Najwcześniejszą pracą z Zachodu dotyczącą tybetańskiego malarstwa była „*Tibetan Paintings*” (Paris 1925)⁴, napisana przez George’a Roericha. Rosyjski orientalista podszedł do swojego zadania z ostrożnością i przenikliwością, którą można polecić wielu współczesnym badaczom. Wyróżnił dwa główne trendy malarskie: jeden promieniujący z klasztoru Szigatse w południowym Tybecie oraz drugi rozwijający się w Dege we wschodnim regionie poddanym silnym wpływowi Chin. Ponadto wymienił trzy lokalne style – szkoły: z Lhasy, z Gjantse i z Khamu⁵. Szkic poświęcony tybetańskiemu stylom autor zakończył znamienymi słowami – „wydaje się rzeczą niemożliwą opisanie początków wymienionych stylów, ponieważ sztuka tybetańska jest całkowicie anonimowa i brakuje w niej jakichkolwiek dat, które pozwoliłby zrekonstruować chronologicznie dzieje artystycznego rzemiosła w Tybecie”⁶ – na szczęście wydaje się jednak, że mimo wszystko współcześnie nie znajdujemy się w tak beznadziejnej sytuacji.

¹ G. N. Roerich, *Tibetan Paintings*, Paris 1925, s. 21.

² Warto zwrócić uwagę na zbiory znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie, którym poświęciłam odrębną monografię: K. Lewandowska-Michalska, *Ikonoografia buddyjskich zwojów malowanych*, Warszawa 2003. Interesujące kolekcje posiada również Muzeum Azji i Pacyfiku oraz Muzeum Narodowe w Krakowie.

³ Zbiory te omawia: D. A. Jackson, *History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Wien 1996, s. 21, 39.

⁴ G. N. Roerich, *Tibetan Paintings*, Paris 1925.

⁵ *Ibidem*, s. 13–15.

⁶ *Ibidem*, s. 16.

ROZDZIAŁ I

Malarstwo tanek – rys historyczny

1.1. Tanka jako obiekt liturgiczny – przeznaczenie i klasyfikacja

Tanka to zwój malowany przedstawiający rozmaite motywy związane z religią buddyjską. Jego tybetańska nazwa *t'aj.ka* oznacza dosłownie „płaski obraz” lub „coś zwiniętego”¹ i wywodzi się od słowa *t'aj.jig* – „kronika”². Etymologicznie sugeruje się zatem związek tanki z tradycją, którą ona zachowuje i udostępnia nie tyle w postaci pisma alfabetycznego, ile w zaszyfrowanym języku obrazów. Tradycja, o jaką tu chodzi, łączy w sobie świecką historię z wymiarem uniwersalnego doświadczenia, które zdaniem buddystów przekracza granice czasu i przestrzeni. Patrząc z tej perspektywy, możemy powiedzieć, że zwoje malowane przechowują a zarazem unaoczniają religijną wizję scalającą nie tylko życie duchowe, ale i całą kulturę Tybetu. Zanim przejdziemy do omówienia liturgicznej funkcji tanek, warto zaznaczyć, że malowano je często dla zaspokojenia świeckich potrzeb: dobrobytu, zdrowia, powodzenia w jakimś przedsięwzięciu, z okazji narodzin potomka, by podkreślić bogactwo prywatnego domu lub całej tradycji klasztornej itd. Przewodni motyw na tance odpowiadał jej przeznaczeniu, np. obrazy ukazujące Tarę miały przyczynić się do skutecznego usuwania chorób lub przeszkód, z kolei przedstawienia Amitajusa pomagały osiągnąć długie i zdrowe życie. Wizerunki strażników pełniły funkcje ochronne przed demonami i szkodliwymi mocami. W Tybecie zakorzeniło się przekonanie, że samo patrzenie na tankę stanowi dobry uczynek. Wykonanie odpowiedniego zwoju malowanego zlecano po śmierci bliskiej osoby. Niezbędna była wówczas konsultacja z wykwalifikowanym lamą, który doradzał taką formę bóstwa, która będzie

¹ Oprócz słowa *t'aj.ka* używa się takich określeń jak: *t'aj.sku*, *sku*, *t'aj*, które wyparły wcześniejsze określenia: *tas* – „bawelna” oraz *ras.ris* – „wzór na bawelnie”. Nazwa *ras.bris* wskazuje na materiał, z którego jest wykonany obraz, natomiast *t'aj.ka* określa jego funkcjonalny charakter. G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, t. 2, Rome 1949, s. 267.

² Końcówka *jig* oznacza literę.

najskuteczniej wspierała umarłego w podróży po stanie bardo³. Ponadto powstawały tanki ilustrujące medyczne traktaty – szczególną popularnością cieszyła się tantra o medycynie⁴. Oprócz zwojów ilustrujących traktaty medyczne dużą popularnością cieszyły się obrazy z przedstawieniami „ośmiu buddów medycyny”, które wzmacniały skuteczności lekarskich zabiegów oraz lecznicze właściwości medykamentów⁵. Ważnym powodem skłaniającym do zamawiania tanek była chęć stworzenia przedmiotu kultowego, który mógłby przyczynić się do nagromadzenia zasług. Tanki stanowią niewątpliwie przykład obrazów sakralnych, ale nie należy zapominać o ich świeckim znaczeniu. Pomijanie tego aspektu przyczyniło się do powstania błędnego przekonania, że już samo malowanie tanek stanowi formę medytacji. Chociaż wszystkie tanki przedstawiają tematy religijne, większość tybetańskich artystów była osobami świeckimi. Twórcami byli oczywiście również mnisi i wysocy w hierarchii lamowie, ale przeważali rzemieślnicy, którzy traktowali malowanie zwojów głównie jako okazję do ćwiczenia warsztatu, a nie duchową praktykę. Wyjątkiem są tanki malowane w jednodniowej praktyce *njin t’an*, w czasie której adept, rezygnując ze snu, wykonuje skomplikowany rytuał medytacyjny zwieńczony powstaniem obrazu.

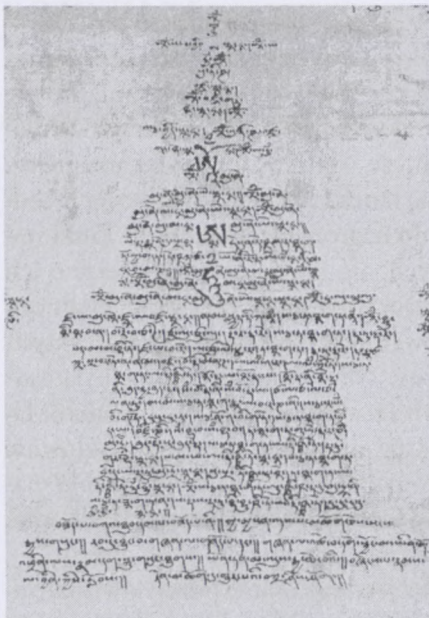
Najistotniejszą funkcją malowanych zwojów jest wspieranie praktyk wizualizacyjnych. Dzięki medytacji skoncentrowanej na przedstawieniu, praktykujący może trenować umysł i osiągnąć zrozumienie pewnych nauk, a w ostatecznym rozrachunku – (urzeczywistnić stany świadomości reprezentowane przez dane bóstwo). Tanka jako swoista podpora dla wizualizacji towarzyszy zarówno osobom świeckim, jak i duchownym⁶. Można ją dostrzec na ścianach prywatnej bądź klasztornej świątyni, ozdobionych maślanymi lampkami, liturgicznymi przedmiotami, posągami Buddów i tantrycznych bóstw. W półmroku zagełszczonym kadzidlany dymem nabiera aury tajemniczości, w rozświetlonym pomieszczeniu, a zwłaszcza na wolnym powietrzu ożywa i promieniuje nieuchwytnym blaskiem. Podczas specjalnych ceremonii upamiętniających życie jakiegoś świętego tanki są noszone przez wiernych, ale znajdujemy je również w holu królewskiego pałacu i w klasztornym wychodku. Biorąc pod uwagę wielość zastosowań malowanych zwojów, nie powinniśmy się dziwić różnorodnością typów. Wśród nich znajdujemy obrazy ukazujące gniewne bądź łagodne bóstwa, jidamy, strażników dharmy, dakinie, rajskie krainy. Wiele tanek przedstawia motywy o charakterze dydaktycznym: z jednej strony mogą to być wizerunki ducho-

³ Tybetańskie słowo *bar.do.ba* upowszechniło się w literaturze przedmiotu jako swoisty *terminus technicus*, opisujący stan pośredni pomiędzy śmiercią a ponownymi narodzinami. Jego sanskryckim źródłosłowem jest *antarabhāva*, które dosłownie oznacza „między-byt”, „między-stan” (podobnie w tybetańskim *bar* oznacza „między”, natomiast *do* pełni funkcję rzeczownika numerycznego, liczebnika oznaczającego równoważność dwóch rzeczy: liczby, wartości itd.). Bardo w kontekście religijnym oznacza przede wszystkim stan pomiędzy dwoma żywotami, ale również między różnymi stanami doświadczenia. Więcej na temat bardo, w: *Encyclopedia of Buddhism*, Macmillan–New York 2004, s. 98 i n.

⁴ P. Maurer, *Grundzüge der tibetischen Heilkunde*, w: *Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern*, Essen 2006, s. 557–581.

⁵ *Ibidem*, s. 564.

⁶ W tradycji tybetańskiej tanek traktuje się jako oparcie dla wizualizacji, wiary lub pamięci.



1. Odwrocie tanki z wizerunkiem siedzącego Buddy

wych nauczycieli, sławnych lamów, joginów, panditów, sceny z życia Buddy, z drugiej zaś pojawiają się przedstawienia, które wprost unaoczniają nauki buddyjskie – np. wizerunki Koła Życia i Śmierci⁷ czy obrazy ilustrujące stan baro. Cechą wspólną rozmaitych przedstawień jest wierność wobec kanonu ikonometrycznego⁸. Jakkolwiek odstępstwa od ustalonych proporcji były traktowane jako poważny błąd w sztuce, który osłabia duchowe oddziaływanie malowidła. Jak zobaczymy w dalszej części pracy, dla zapewnienia odpowiedniej jakości tanki przeprowadzono skomplikowane rytuały święcenia trwające wiele dni i angażujące nierzadko całą wspólnotę klasztorną.

Cechą charakterystyczną tybetańskiego malarstwa był zwyczaj umieszczania na odwrotnych stronach zwojów inskrypcji świętych mantr⁹, sadhan¹⁰, a niekiedy odcisków

dłoni lub stóp wysokich w hierarchii lamów. Inskrypcje donatorów, pisane na malowanych powierzchniach i zazwyczaj ujęte w formie ozdobnych wersów, odnoszą się do głównego przedstawienia, wyjaśniają religijny cel, a czasami również okoliczności, które doprowadziły do jego wykonania. Kończą się zazwyczaj życzeniem ostatecznego oświecenia dla donatora i wszystkich czujących istot. Pozostałe inskrypcje stanowią rodzaj podtytułu, w którym są opisane ważne postaci lub epizody zilustrowane na obrazie. W inskrypcjach bardzo rzadko są podawane daty, natomiast zawierają nazwiska osób, które historykowi sztuki dają poszlaki dla datowania – opartego w znacznej mierze na analizie stylistycznej¹¹. Trudności z datowaniem wynikają również z faktu, że tradycyjna sztuka Tybetu bazowała na wiernym, niemal czolobitnym kopiowaniu indyjskich bądź nepalskich wzorów, dzięki czemu do dzisiaj przetrwały niektóre archaiczne style malarskie. Niezwykłej popularności malarstwa tanek

⁷ Koło Życia przedstawia sześć sfer odradzania się w zależności od nagromadzonej karmy. Są to następujące światy: 1. bogów, 2. walczących półbogów, zwanych aszurami, 3. ludzi, 4. zwierząt, 5. głodnych duchów, 6. istot piekielnych. Przedstawione w centrum trzy zwierzęta: świnia, kogut i wąż, symbolizują podstawowe splamienia umysłu: niewiedzę, pożądanie i gniew, które stanowią przyczynę kolejnych narodzin. Koło Życia trzyma w objęciach Pan Śmierci – Jama. W zależności od wersji buddyzmu, tych sześć światów to albo mityczne miejsca, albo stany ducha.

⁸ Więcej na temat ikonometrii na s. 36 i n.

⁹ Mantra to wibracja dźwiękowa w formie mistycznego słowa lub formuły, pomagająca wyzwolić umysł z iluzji; dźwięk otwierający umysł.

¹⁰ Ogólnie medytacja, w szczególności zbiór tantrycznych praktyk duchowych.

¹¹ E. F. Lo Bue, *Tibetische Malerei*, w: *Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern*, Essen 2006, s. 90.

w Tybecie sprzyjała z jednej strony ich funkcjonalność – były łatwe do przenoszenia, co w kraju nomadów miało kapitalne znaczenie, z drugiej zaś rozkwit instytucji donatora zakorzenionej w systemie etycznym buddyzmu. Według mahajany rozwój duchowy bazuje na cnocie szczodrości, która stwarza pomyślne warunki dla dalszej praktyki. Tradycja tybetańska odwołuje się tutaj do przykładu samego Buddy. Śakjamuni urodzony jako książę Siddhartha Gautama wyrzekł się bowiem światowego życia, aby osiągnąć oświecenie. Wspólnota mnichów podążająca jego śladem – buddyjska sangha – kontynuowała praktykę etycznej samodyscypliny i jako zakon żebraczy od początku była uzależniona od donatorów. Do ostatniej fazy rozkwitu buddyzmu w Indiach (VIII–XII w.) królowie, książęta i arystokracja utrzymywali największe buddyjskie klasztory i uniwersytety. Dotyczyło to również wszystkich przejawów sztuki. Zarówno malarze, rzeźbiarze, jak i architekci korzystali ze szczodrości swoich darczyńców. Wspieranie artystów nie płynęło oczywiście z estetycznych upodobań donatorów i ich praktycznych pobudek. Nie chodziło o to, żeby sponsorowany lama mógł rozbudować klasztor i odpowiednio go uposażyć. Główną motywacją było przede wszystkim pragnienie nagromadzenia zasługi¹², która decydowała o lepszym odrodzeniu, pozwalała uniknąć chorób, wszelkiego rodzaju niebezpieczeństw i niesprzyjających okoliczności, które wynikały z prawa karmy. Mecenasi głęboko wierzyli, że ich wsparcie (przede wszystkim finansowe) i ochrona innych istot, w tym wypadku artystów i nauczycieli nauk Buddy, pozwoli im w przyszłości zdobyć pozytywną karmę¹³. Praktykowanie szczodrości poprzez zamawianie malowanych zwojów było w Tybecie do tego stopnia spopularyzowane, że nawet mordercy i złodzieje przeznaczali na nie cenne ofiary, by uwolnić się od negatywnych konsekwencji swoich czynów. Tankę często ofiarowywano konkretnej osobie – lamie bądź uczoneму, jednakże i tak była wystawiana w świątyni na widok publiczny. To sprawiało, że obraz stawał się własnością sanghi, a ostatecznie wszystkich czujących istot. Ofiarowane przedstawianie wisiało jakiś czas w prywatnej kaplicy lub klasztorze a następnie było zwijane; odsłanianie je tylko w określone dni. W Tybecie ogromną rolę odgrywało dokumentowanie donacji – na murach głównej świątyni wywieszano listę donatorów i zaznaczano rodzaj oraz wysokość wkładu, który ponieśli na rzecz ozdobienia bądź restauracji klasztoru. W ten sposób podawano do publicznej wiadomości, kto wspiera buddyjską wspólnotę i jej nauki. Co świetniejsi darczyńcy byli przedstawiani na tankach, zazwyczaj w dolnych rogach zwoju.

W dyskusji na temat tybetańskich artystów historycy sztuki często podkreślają, że zgodnie z buddyjskim ideałem wyrzeczenia się własnego „ja” malarze nie sygnowali swoich obrazów. W istocie zlecenie było często wykonywane przez grupę arty-

¹² Zasługi w buddyzmie to wszelkie czyny tworzące dobrą karmę. Osoby czyniące dobro w oczekiwaniu nagrody znajdują się w obrębie tzw. pola zasług. Dobry buddysta powinien wykroczyć poza to pole i czynić dobro z powodu współczucia, a nie dla nagrody. W ten sposób może wyzwolić się z kręgu samsary i osiągnąć nirwanę.

¹³ J. Jackson, D. Jackson, *Tibetan Thangka Painting. Methods and Materials*, London 1984, s. 9–11.

stów, a na obrazie umieszczano przeważnie nazwisko donatora, jednakże najwybitniejsi artyści pozostawiali swoje tanki podpisane. Artystami mogły być osoby świeckie, które dziedziczyły wiedzę po ojcach, a także mnisi bądź wysocy w hierarchii lamowie, dzierżyciele linii przekazu. Wiele wybitnych religijnych osobistości było znanych jako wielcy artyści. Bardzo często trudno jest wyznaczyć granicę między donatorem, ofiarodawcą i mistrzem ceremonii.

Podstawowym kryterium klasyfikacji tanek jest kolor podłoża, na jakim zostały wykonane. Zgodnie z tym zwoje malowane można podzielić w zależności od koloru tła na:

1. **Tanki polichromowane** – najbardziej popularne.

2. **Tanki o białym podłożu** – używa się na nich niewielkiej ilości kolorów. Zwoje tego rodzaju pojawiają się wyjątkowo rzadko, ponieważ wymagają niezwyklej precyzji wykonania – zasadniczo nie dają się korygować.

3. **Tanki złote** – w Tybecie występowały dość duże złoże złota, które w postaci sztabek było eksportowane do wszystkich państw ościennych¹⁴. Do barwienia podłoża używano tzw. zimnego złota. Najpierw wytapiano czyste złoto w glinianych misach, a następnie ubijano je do postaci cienkich platków. Te płatki cięto na małe paski i mieszano ze sproszkowanym kamieniem lub szkłem, a potem rozdrabniano i ponownie wypłukiwano. Tak sproszkowane złoto mieszano z płynnym, gęstym, elastycznym sezamowym lub lnianym olejem, który służył jako spoiwo¹⁵. Na koniec równomiernie rozkładano złotą masę na płótnie. Do malowania złotych tanek używano niewielu barw – cynobrową, czarną, błękitną lub białą farbą malowano zarysy postaci – najczęściej łagodnych bóstw. Ornamenty i cieniowanie tworzone przez polerowanie półszlachetnym kamieniem. Przedstawiony na ilustracji fragment złotej tanki wyraźnie pokazuje specyfikę techniki, w jakiej została wykonana. Z uwagi na wysokie koszty i skomplikowaną technikę wykonania zwoje tego rodzaju powstawały bardzo rzadko.

3. **Tanki cynobrowo-czerwone** – tego rodzaju zwoje przedstawiają na cynobrowym podłożu postaci obwiedzione złotym konturem. Niekiedy dla podkreślenia pojedynczych elementów (głównie centralnej postaci) używa się czerni i bieli. Na czerwonych zwojach ukazuje się przede wszystkim łagodne bóstwa, wizerunki Buddów, ale również (znacznie rzadziej) gniewne bóstwa.

4. **Tanki czarno zagruntowane** – najczęściej mają smolisto-czarne, matowe podłoża, które niekiedy polyskuje błękitnym odcieniem, kiedy zamalowuje się je dodatkowo warstwą indygo. Tanki tego rodzaju stanowią odrębną grupę zwojów malowanych. W większości wypadków chodzi o złote linearne rysunki wyrażające niezwykle dramatyzm i napięcie. Bóstwa ukazywane na czarnych zwojach mogą być również obwiedzione subtelnym cynobrowym bądź białym konturem. Warstwa zło-

¹⁴ L. Boulnois, *Poudre d'or et minnaies d'argent au Tibet (principalement au XVIIIe siècle)*, Paris 1983.

¹⁵ D. Jackson, J. Jackson, *Tibetan Thangka Painting...*, s. 95.

tego koloru uzupełniona oszczędnie użytymi nieprzejrzystymi i transparentnymi modulacjami (cieniami) barw nadaje przedstawionym postaciom efektowną mistyczną aurę¹⁶. Czerni posiada wadźrażanie głęboką symbolikę, oznacza istotę przemian żywiołów, transformację tego, co niskie i upadłe w energię oświecenia. Tanki *nag t'ay* poza nielicznymi wyjątkami są zastrzeżone dla gniewnych form, głównie strażników nauk buddyjskich. W klasztorach wieszane w specjalnych pomieszczeniach poświęconych tym bóstwom¹⁷. W sztuce centralnej i wschodniej Azji istnieje długa tradycja ilustrowania tekstów sutr przy użyciu złotych i srebrnych linii na ciemnoczerwonym, błękitnym i czarnym papierze. Najwcześniejsze zachowane egzemplarze pochodzą z Korei i Japonii i są datowane na połowę VIII w.¹⁸ W Nepalu i zachodnim Tybecie zachowały się manuskrypty z późnego XII w. spisane złotą i srebrną czcionką na czarnym tle¹⁹. Dotychczas nie ustalono, kiedy dokładnie Tybetańczycy przejęli te techniki malarskie. Najstarszym zachowanym dziełem tej kategorii z Tybetu jest prawdopodobnie stylistycznie spokrewniony z tankami z przełomu XIII i XIV w. zwój ukazujący dwie manifestacje Mahakali²⁰. Do Tybetu docierały wyprodukowane w Chinach, wielkoformatowe jedwabne tanki o czarnym podłożu, przedstawiające bóstwa medytacji utkane złotymi nićmi. Sino-tybetańskie czarne, brokatowe tanki stanowiły niewątpliwie podstawę dla malarstwa *nag t'ay* w Tybecie. Pomimo ewolucji stylistycznej, która nadała tybetańskim zwojom niepowtarzalny charakter, zachowały się na nich pewne motywy sięgające korzeniami sztuki Chin, np. sposób prowadzenia linii, ale również poszczególne detale: elementy pejzażu, zarysy płomieni, chmur, powiewających szat²¹. Tylko niewiele czarnych i złotych tanek udało się dokładnie wydatować, w tym przedstawienie bogini Śridewi na jedwabiu na okres sprzed 1642. Rozkwit malarstwa *nag t'ay* nastąpił dzięki inicjatywie jednego z największych tybetańskich mecenasów sztuki – V Dalajlamy ngawang Lobsang Gjatsho (1617–1682)²². Dalajlama związany od początku ze sztuką, zlecił wykonanie miniatur w technice *nag t'ay*, które miały odzwierciedlać jego mistyczne wizje. Te miniatury stały się wzorem dla tybetańskiego malarstwa w XVII w. Jego główną, wyróżniającą cechą, obok misternego, złotego rysunku, było oszczędne zastosowanie barw mineralnych dla zaakcentowania i zniuansowania odcieni.

Z okresu XVII i XVIII w. zachowało się dość dużo czarnych zwojów z różnych szkół, a pośród nich pokaźna liczba malowideł ukazujących manifestacje Padmasambhawy i bóstw ochronnych z tradycji Ningma. Czarne tanki, na których pojawia się

¹⁶ Rozróżnia się czyste czarno zagruntowane tanki od tanek o czarnym tle.

¹⁷ *Les Peintures du Bouddhisme Tbetain...*, s. 258.

¹⁸ P. Pal, J. Meech-Pekarik, *Buddhist Book Illuminations*, New Delhi 1988, s. 231, 261.

¹⁹ *Buddhism. Art and Faith*, red. W. Zwalf, London 1985, s. 173–175; V. Reynolds, A. Heller, J. Gyatso, *Catalogue of the Newark Museum Tibetan Collection, III: Sculpture and Painting*, Newark 1986, s. 134–141.

²⁰ Więcej na temat tych przedstawień i ich datowania, w: P. Pal, *Himalayas. An Aesthetic Adventure*, Chicago 2003, s. 201–202.

²¹ *Tibet. Klöster öffnen ihre...*, s. 344.

²² *Rituels tibetains. Visions...*, s. 11–18.

bogatsza paleta barw, datuje się na początek XVIII w., a zwłaszcza XIX w.²³ Obok tanek wykonanych tradycyjną techniką (malowanych na bawełnianym materiale i obszytych bordiurą)²⁴ pojawiały się również [nietypowe rodzaje zwojów:

1. **Drukowane tanki** – podłożem tych zwojów jest wprawdzie normalne płótno, jednakże kontury są nanoszone za pomocą drewnianego klocka ksylograficznego. Technika nadruku ułatwia i ujednolica wykonanie. Artysta jest ograniczony do wypełniania zarysów kolorami.

2. **Tanki haftowane** – wykonywane głównie na wschodnich rubieżach Tybetu sąsiadujących z Chinami, gdzie ówczesnie znajdowały się najważniejsze ośrodki haftarstwa.

3. **Tanki aplikowane** – zszywane z pojedynczych kawałków materiału. Technika stosowana przeważnie przy tworzeniu wielkich tanek (12–18 m i większe). Gigantyczne zwoje wieszano na murach klasztornych z okazji różnych świąt. Giuseppe Tucci opisuje tanki zamówione przez króla z Gjantse, do których użyto 23 sztuki jedwabiu, do tego 24 sztuk na wykonanie podszewki oraz 42 szpule nici jedwabnej do zszywania poszczególnych elementów²⁵. Ten rodzaj zwojów jest specyficzny dla sztuki tybetańskiej. Świadectwa pisane podają, że sztuki jedwabiu importowane z Chin bądź Indii były przycinane do wymaganych wymiarów, następnie układane obok siebie i zszywane tak, że tworzyły swoistą mozaikę. Sztuki materiału są albo przyszywane do podszewki, albo do siebie. Taśmy ze złotego brokatu lub skóry (niekiedy z końskiego włosia lub jaka), przetykane złotymi nićmi, ukrywały obrębki i otaczały kontury. Niektóre szczegóły były haftowane a nawet malowane.

4. **Tanki metalowe** – służyły jako tzw. podróżne obrazy, były składane, często wykonywane z brązu (jak tanka przedstawiona obok). Zwój ukazuje Majtreję, pod którym jest usytuowany lama z młynkiem modlitewnym i flankujące go dwa śnieżne lwy.

5. **Tanki tkane** – współcześnie, kiedy w Tybecie brakuje malarzy tanek, tkanie w prywatnym domu daje jedyną możliwość ozdobienia prywatnego ołtarza. Niestety zachowało się niewiele tego rodzaju zwojów z wcześniejszego okresu.

6. **Tanki wykonane w technice papier mâché** – po sprasowaniu i wysuszeniu masy papierniczej nakłada się kolory, dzięki czemu tanka nabiera pewnej trójwymiarowości.

1.2. Jak powstaje tanka – technika wykonania, paleta barwna, ikonometria

Podstawowym materiałem do wyrobu podłoża tanki było w Tybecie delikatne, gęsto tkane płótno bawełniane; niezwykle rzadko używano jedwabiu. Najczęściej spotykanym typem zwojów są prostokątne obrazy, ale istnieją również kwadratowe

²³ M. Rhie, R. Thurman, *Worlds of Transformation...*, s. 268–271.

²⁴ Szczegółowy opis tanki na s. 28 i n.

²⁵ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 317.

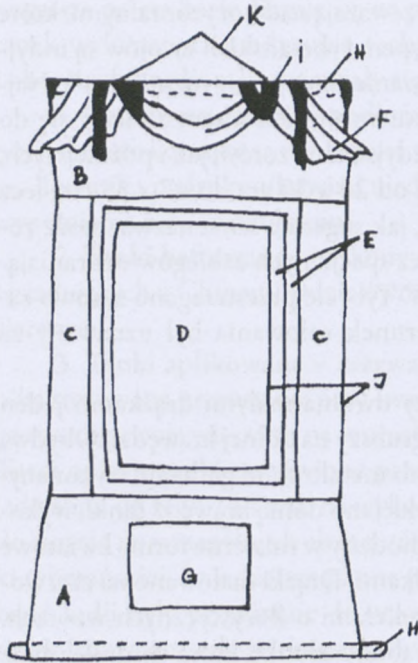
tanki. Wśród prostokątnych tanki wertykalne przeważają nad horyzontalnymi, które wykazują silne wpływy sztuki chińskiej. Prototypem tybetańskich zwojów są indyjskie *pata*, charakteryzujące się jednak zdecydowanie mniejszym rozmiarem²⁶. Najstarsze obrazy pochodzące z centralnego Tybetu swoim kształtem zbliżyły się do kwadratu, odbiegając tym samym zarówno od indyjskich wzorów, jak i późniejszych, prostokątnych tanek. Rozmiary zwojów sięgają od 20 x 30 cm do 47 x 55 cm, lecz najczęstszym formatem jest 50 x 75 cm. Tanka, jak sugeruje sama nazwa, może zostać zwinięta w dowolnych okolicznościach i bez specjalnych zabiegów ochraniających przetransportowana do innego miejsca. W Tybecie przestrzegano surowo zasadę, by zwiąć malowidło od dołu, inny kierunek rolowania był uznawany za bluźnierstwo.

Tradycyjna tanka jest rozciągnięta między dwoma małymi drążkami: jeden cienki na górnej krawędzi, drugi nieco cięższy i grubszy na dolnej krawędzi. Obydwa drążki zakończone są zazwyczaj drewnianymi lub metalowymi galkami, wykonanymi ze srebra lub brązu. Drążek, do którego przyklejano dolną krawędź tanki, wykonywano z palki bambusowej, której końce przechodziły w misterne formy kwiatowe lub były zwieńczone srebrnymi bądź złotymi galkami. Drążki malowano na czerwono i złoto, nierzadko pokrywano ozdobnymi reliefami o florystycznych wzorach. Do górnego drążka przywiązywano cienką jedwabną zasłonkę, która chroniła obraz przed dymem z maślanych lampek. Zwinięty zwoj wiązano za pomocą dwóch czerwonych, jedwabnych wstążek przymocowanych do dolnego drążka, te wstążki zwano „władcami wiatru”. Najważniejsza część tanki, na której znajdowało się przedstawienie, nosi nazwę zwierciadła, była obramowana ze wszystkich stron bordiurą. Początkowo używano wyłącznie bawelny, później zastąpiono ją jedwabiem, głównie pochodzenia chińskiego. Na starszych tankach bordiura znajdowała się tylko na górnej (węższa) i dolnej krawędzi (szersza). Indyjskie *pata* były z kolei pozbawione obramowania z wyjątkiem delikatnego pasa ozdobnego materiału przy dolnej krawędzi. Tanki nawiązujące do tego typu obrazów można znaleźć w Guce w zachodnim Tybecie²⁷. Zewnętrzna, błękitna bordiura jest uzupełniona obramowaniem z dwóch jedwabnych taśm w kolorze pomarańczowej żółci i czerwieni, które symbolizują mistyczną tęczę²⁸. Brokatowe obszycie w dolnej krawędzi wyraża ziemię. W jego środkowej części jest naszyty kwadratowy skrawek wielobarwnego jedwabiu lepszej jakości, który Tybetańczycy nazywają „drzwiami tanki”. Jedwabna łatka jest pokrywana niekiedy aplikacjami przedstawiającymi wizerunki smoków. Autor *Tibetan Painted Scrolls* przypisuje jej głęboką mistyczną symbolikę: „[...] motyw ten reprezentuje sferę kosmicznych wód, nieskończonych i niewyczerpanych możliwości drzemiących w świecie maji [skt. maya]. Wymiar ziemskiego świata zbiega się tutaj

²⁶ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s. 267; więcej na temat indyjskich *pata* na s. 43 i n.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Symbol tęczy nawiązuje do przekonania, że poświęcona tanka staje się naczyniem dla ukazanych na niej bóstw, za: G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s. 268.



- A sa – ziemia;
- B gnam – niebo;
- C gjon.pa (lewy) i gjas.pa (prawy) – pasy boczne;
- D me.loj – zwierciadło tanki;
- E ja – tęcza;
- F t'aj.k'eb's – zasłony;
- G rca.ba – drzwi;
- H t'aj.rgjas lub t'aj šij – drążki;
- I t'aj.zar – taśmy;
- J wykończenie oprawy – ruloniki z jedwabiu lub bawelny;
- K sznurek lub rzemień.

2. Schemat budowy tanki

z ukazaniem na obrazie planem duchowej czystości²⁹. Materiał okalający górną część malowidła reprezentuje niebo, boki – dwa poziomy nauki: jeden przeznaczony dla świeckich, drugi, tajemny, dla tantryków. W całości tanka symbolizuje trzy ciała Buddy, centralne bóstwo zajmuje centrum kosmicznej osi. Poniżej znajduje się schemat budowy tanki wg R. H. Gulika³⁰:

Technika wykonywania tanek została szczegółowo opisana w wielu opracowaniach, dlatego poniższa prezentacja będzie miała charakter szkicowy³¹. Malowanie zwojów przebiega w sześciu głównych etapach: przygotowanie powierzchni obrazu, nanoszenie wstępnego szkicu, zastosowanie kolorów, cieniowanie i niuansowanie tonów, kreślenie konturów, wykańczanie detali. Właściwym początkiem procesu tworzenia tanki jest jednak samo przygotowanie płótna, które odbywa się po dzień dzisiejszy zgodnie ze starym, liturgicznym rytuałem³². Najpierw podczas specjalnej ceremonii opartej na głośnej recytacji mantry następuje rytualne oczyszczenie miej-

²⁹ *Ibidem*, s. 268.

³⁰ R. H. Gulik, *Tibetan and Nepalese Mountings*, w: *Chinese Pictorial Art as viewed by the Connoisseur*, Roma 1958.

³¹ Wybrana literatura na ten temat: J. C. Huntington, *The Technique of Tibetan Paintings*, w: *Studies in Conservation*, t. 15, 1970, s. 122–133; D. Jackson, J. Jackson, *Tibetan Thangka Painting. Methods and Materials*, London 1988; G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s.; K. Garczewska, *Technika wykonania tanek – religijnych obrazów buddyjskich*, w: *Toruńskie Studia o Sztuce Orientu*, red. J. Malinowski, M. Wojtczak, t. 1, Toruń 2004, s. 129–139.

³² G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s. 290.

sca, w którym można składować bawelnę. Główną bohaterką rytuału jest młoda dziewczyna, pobłogosławiona i inicjowana przez lamę. Po zakończeniu ceremonii dziewczyna przędzie bawelnę, przygotowuje nici, a następnie przekazuje je doświadczonemu tkaczowi³³. Kiedy płótno jest już gotowe, do malowania przystępuje malarz, który powinien spełniać określone wymogi, m.in. powinien być sadhaka³⁴. Nie wolno mu jeść mięsa, czosnku, cebuli, pić alkoholu itd. Obok talentu, subtelnych zmysłów są istotne również właściwości jego charakteru: opanowanie, współczucie i pilność. Dobry malarz dysponuje specjalną skrzynką z trzema otworami, w których tkwią pędzle symbolizujące właściwości trzech bodhisattwów: moc Wadźrapaniego, współczucie Czenreziga oraz mądrość Mandziusrego. Owe moce zapewniają pomyślne ukończenie pracy. Trzonki pędzli wyrabia się z bambusa lub tamaryszku, włosie – z futra sobola lub małego himalajskiego kota zwanego w Tybecie *gsa*³⁵. Jeśli głównym tematem przedstawienia jest bóstwo tantryczne, wówczas malowanie tanki poprzedza odpowiednia inwokacja. Następnie malarz naciąga płótno na drewnianą ramę i pokrywa je cienką warstwą zwierzęcego kleju, aby zapobiec wnikananiu farby. Potem przygotowuje grunt – mieszaninę kredy i gumy arabskiej oraz kleju. Na koniec ta warstwa jest polerowana za pomocą muszli lub krzemienia. W drugim etapie wykonywania tanki następuje kreślenie ikonometrycznej siatki złożonej z pionowych, poziomych i diagonalnych linii. Mistrz używa w tym celu węgla (zazwyczaj zwęglonego tamaryszku w metalowej tubce). Siatka łącznie z zewnętrznym obramowaniem stanowią ramę dla całej kompozycji. Rogi owej ramy są łączone dwoma przekątnymi liniami, których punkt przecięcia wyznacza przebieg głównych osi (tj. wertykalnej i horyzontalnej)³⁶. Za najważniejszą uznaje się pionową linię – tzw. linię Brahmy. Jako oś symetrii determinuje całą kompozycję. W pierwszej kolejności położenie głównej postaci wyznacza cienkimi liniami.

Niektórzy artyści na początku nanoszą ikonometryczne schematy dla wszystkich postaci, a dopiero potem wykonują szczegółowe rysunki. Inni nanoszą najpierw główną siatkę, a później, po kolei, schematy dla poszczególnych postaci. Najlepsi ma-



3. Proporcje Zielonej Tary,
wykres ikonometryczny

³³ *Ibidem*, s. 290.

³⁴ Sadhaka – osoba praktykująca buddyzm wadźrajany.

³⁵ Z uwagi na dużą elastyczność za najlepsze uznawano włosie wyciągnięte z ogona żywego zwierzęcia.

³⁶ D. Jackson, D. Jackson, *The Mollas of Mustang. Historical, Religious and Oratorical Traditions of the Nepalese-Tibetan Borderland*, Dharamsala 1984, s. 45–47.

larze rezygnują ze stosowania siatki. Stają się one niezbędne w przypadku wielkoformatowych przedstawień. Po nakreśleniu zarysu siatki artysta może szkicować postaci drugorzędnych bóstw z orszaku – niekiedy uprzednio umieszcza na płótnie czerwoną siatkę ikonometryczną. Następnie precyzuje szkic czarnym tuszem i zaznacza pola, które mają być wypełnione kolorem – zazwyczaj przez ucznia lub innego malarza należącego do pracowni mistrza. Działanie to miało oparcie w przekonaniu, że rysunek ma większą rangę, aniżeli nakładanie barw na płótno, ponieważ o jakości i „mocy” danego obrazu decyduje ostatecznie jego zgodność z ikonograficznym i ikonologicznym kanonem. Zasady ikonometryczne były dość statyczne, aczkolwiek w rozmaitych tradycjach malarskich daje się zaobserwować pewne różnice. Ogólne zasady proporcji były stosowane równie rygorystycznie we wszystkich szkołach. Np. wielkości postaci przynależących do kolejnych kategorii bóstw zmniejszają się: od największych przedstawień Buddów do najniższej klasy ukazującej ludzkie postaci i zwierzęta. Bodhisattwowie są mniejsi niż buddowie, boginie są znacznie drobniejsze od swoich męskich partnerów³⁷. W przedostatniej fazie malowania zwoju artysta wprowadza elementy cieniowania (najczęściej przy użyciu jasnych tonów) i uzupełnia, ewentualnie koryguje, wizerunki podrzędnych postaci oraz elementy krajobrazu: góry, lasy, jeziora, kwiaty, zwierzęta, budynki. Ostatnim i dla religijnego znaczenia tanki najważniejszym etapem jest namalowanie oczu głównej postaci – nazywane „otwarcie oczu”. Czasami czeka się z tym do ceremonii konsekracyjnej. W czasie tego obrzędu, łączącego w sobie elementy medytacji i recytacji mantr, nanosi się na odwrocie obrazu święte sylaby, nazwy niektórych bóstw, odciski rąk lub palców wysokich w hierarchii lamów, ewentualnie modlitwy bądź podziękowania. Już wcześniej artyści tybetańscy rozpoznali jak przyspieszyć proces tworzenia tanek i zaczęli używać techniki szablonowej. Dzięki temu przenoszono rysunki ze wzoru na ścianę lub płótno. Malarz kopiuje kompozycje na przezroczystej kartce, która jest przymocowana do wzoru malowidła ściennego lub zwoju i perforuje linie tak wykonanego rysunku za pomocą gęsto rozmieszczonych dziurek. Kładąc szablon na zabarwionym podłożu i posypując go delikatnym proszkiem pigmentowym, otrzymuje on wypunktowane obrysy, które wystarczy połączyć, aby uzyskać rysunek, który dokładnie odpowiada wzorowi. Używano tej techniki do odnawiania powierzchni, które nie mogły być odrestaurowane. Przykład szablonu, który służył do kopiowania, odnaleziono w Dunhuangu. Od XVIII w. artyści zaczęli używać drewnianych klocek jako wzorów ikonograficznych. Klocek okazały się łatwiejsze w użyciu aniżeli stosowane wcześniej ikonometryczne rysunki i własnoręcznie sporządzone książki ze szkicami. Drewniane klocek zaczęły odgrywać coraz większą rolę również w sporządzaniu samych obrazów, co ostatecznie doprowadziło do przy-

³⁷ Ciekawą, aczkolwiek całkowicie błędną uwagę dotyczącą różnicy proporcji przedstawień męskich i żeńskich w ikonografii tybetańskiej - szczególnie w motywie zjednoczenia seksualnego *Yab-Jum*, czyni A. Herrmann-Pfandt, w: *Eadem, Dakinis. Zur Stellung...*, s. 42. Z feministyczną optyką A. Herrmann-Pfandt polemizują, w: K. Lewandowska-Michalska, *Kobieta w sztuce buddyzmu tantrycznego*, w: *Toruńskie Studia o Sztuce Orientu*, t. 2, Toruń 2005, s. 203.

jęcia się zwyczaju odbijania zarysów na za-gruntowanym materiale. Ta technika pozwoliła artystom zaspokoić rosnący popyt na całe zbiory tanek, jak np. serię 31 zwojów przedstawiających 108 epizodów z poprzedniego życia Buddy³⁸ lub zbiór „Sześćdziesięciu Szlachetnych Stawirów” – słynnych Arhatów bądź 15 tanek ukazujących 203 epizody z życia Tsongkhapy – założyciela szkoły Gelug. Ostatni zbiór zyskał popularność, gdy wzrosło kulturalne, religijne i polityczne znaczenie tej tradycji w Tybecie, Mongolii, a nawet w Chinach. Pielgrzymi udający się do świętych miejsc nabywali religijne przedstawienia wydrukowane na papierze lub bawełnie.



4. Odwrocie tanki z przedstawieniem Białej Tary

Tradycyjne techniki malarskie były przekazywane ustnie. Tybetańscy malarze, zarówno świeccy, jak i duchowni musieli przejść wieloletnie szkolenia pod kierunkiem mistrza. Nauka odbywała się w warsztacie nauczyciela, a niekiedy podczas pracy w świątyniach³⁹. Pomimo rozdrobnienia środowiska artystycznego na hermetyczne linie przekazu, bez trudu można dostrzec w nim jednolitą ośnowę, która łączy rozmaite tradycje. Z całą pewnością jest nią wspólna religia, ale również specyficzne podejście do zagadnienia koloru i rysunku. Malarstwo tybetańskie odkrywa mistyczną poetykę linii, której nie potrafili dostrzec malarze indyjscy. Kontury zakreślone na tankach, zwłaszcza *nag t'ay*, nie służą do wydobycia bryły, zakreślenia granic postaci, ale eksponują własne symboliczne znaczenie. Rysunek nie zmierza do oddania naturalistycznego efektu, lecz podkreśla iluzyjność przedstawienia, przywodzi na myśl hologram wyzbyty jakiegokolwiek związku z cielesnością. O wadze linii w malarstwie tybetańskim świadczy już to, że czasownik „malować” jest wyrażony za pomocą dwóch słów: *lha bris*, które znaczy dosłownie „pisać bogów” oraz *ri.mor bkod.pa* – „układać w linie”. Rysunek posiadał początkowo duże znaczenie jedynie z uwagi na wymóg wierności wobec kanonu, z upływem czasu zyskał suwerenną wartość, która w doskonały sposób odzwierciedla mistyczną atmosferę przepajającą malarstwo tybetańskie. Stosunek do barwy ewoluował w Tybecie pod wpływem malarstwa chińskiego. Najstarsi malarze używali ubogiej gamy kolorystycznej, kopiując w tym swoich południowych sąsiadów. Kolory bóstw całkowicie odpowiadały ścisłym regułom kanonu, nie pozostawiano wiele miejsca na eksperyment. Pięć podstawowych barw (wliczając biel) wyrażało złożoną symbolikę, którą dałoby się opisać jedynie w odrębnej monografii. Wskażę tylko podstawowe znaczenia.

³⁸ Ilustracje bazowały na *Avadanakalpalata*.

³⁹ Dopiero w latach 90-tych XX w. nauka tradycyjnego malarstwa trafiła do oficjalnych instytucji kulturalnych, a nawet na uniwersytety.

Czerwień symbolizuje między innymi Amithabę – Buddę Nieograniczonego Światła, który wylania się z zachodu, skandhę percepcji⁴⁰, mądrość rozróżniającą, współczucie i pożądanie, żywioł ognia, a w stanie bardo – świat głodnych duchów. Biel jest związana z Wajroczańą uosabiającą kwintesencję wszystkich Dhajani buddów⁴¹, skandhę świadomości, niewiedzę i eter, w stanie bardo – sferę bogów. Żółcień symbolizują Ratnasambawę – buddę południa, dumę, żywioł ziemi, skandhę odczucia, a w stanie bardo – świat ludzi. Kolor zielony jest związany z Amoghasiddhim – buddą północy, zazdrością, żywiołem powietrza, nawykami karmicznymi, a w stanie bardo sferą półbogów. Kolor indygo symbolizuje Akszobhję – „Nieporuszonego”, skandhę świadomości, gniew oraz świat piekieł⁴². Odrębne znaczenie posiada złoto – w malarstwie stosowane niekiedy zamiast czerwieni np. w przypadku Amitabhy. Złoty odcień bezpośrednio nawiązuje do tybetańskiej mistyki światła⁴³. Kolor ma fundamentalną wartość w tantrycznym malarstwie z uwagi na symboliczny związek z żywiołami. Ta symbolika została zatarta na późniejszych obrazach malowanych pod silnym wpływem chińskim. Dostrzeżono wówczas czysto estetyczne walory koloru, co doprowadziło do wzbogacenia palety. Najbardziej wartościowymi pigmentami dla tybetańskich artystów były zieleń malachitowa oraz lazurowy błękit – obydwie substancje są węglanami miedzi, które występują w stanie naturalnym w Tybecie. Błękitne pigmenty uzyskiwano z indygo, który był importowany pierwotnie z Indii i Nepalu. W Tybecie nie występuje ani lapis lazuli, ani twardszy lazuryt, ani turkus, a analizy chemiczne potwierdzają, że w malarstwie tybetańskim ich nie używano. Czerwień uzyskiwano z siarczków rtęci występujących w naturalnej postaci cynobru bądź w sztucznej postaci „chińskiego cynobru” – syntezy siarki i rtęci. Często stosowano również ochrę. Pomarańczową czerwień uzyskiwano z minii ołowiowej, pomarańczową żółcień lub złotą żółcień wytwarzano z aury pigmentu (siarczek arsenu) lub realgaru (dwusiarczek arsenu), natomiast żółcień ochrową z naturalnie występującego limonitu – hematytu brunatnego. Za podstawę białych pigmentów służyły rozmaite związki wapnia. Węglowa czerń składała się z mieszaniny pyłu węglowego i sadzy. Róż uzyskiwano z płatków kwiatowych. Kolejnym ważnym organicznym barwnikiem obok indygo był lak o czerwonej bar-

⁴⁰ W buddyzmie wymienia się pięć skandh – głównych komponentów ludzkiej osobowości: 1. forma, 2. odczuwanie, 3. postrzeganie, 4. nawyki karmiczne, 5. świadomość.

⁴¹ W buddyzmie wadżrajany wyróżnia się grupę Pięciu Dhajani buddów, znanych również jako Pięciu Buddów Mądrości, ponieważ reprezentują pięć właściwości Buddy. Pięciu Buddów Mądrości powstało w oparciu o koncepcję Trikaja (skt. *tri* – „trzy”, *kaya* – „ciało”), która zakłada istnienie trzech „ciał” Buddy. Buddowie Mądrości reprezentują wszystkie aspekty Dharmakaji – „Ciała Prawdy”, które ucieleśnia samą zasadę oświecenia.

⁴² *Tybetańska Księga Umarłych*, red. I. Kania, Kraków 1991; Chögyam Trungpa, *Komentarz do Tybetańskiej Księgi Umarłych*, w: *Śmierć i Umieranie. Tradycja Tybetańska. Wybór tekstów z tradycji buddyzmu tybetańskiego, bön i therawady na temat śmierci i procesu umierania*, red. J. Sieradzan, Katowice 1994, s. 78–106.

⁴³ Więcej na ten temat, w: M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3, Warszawa 1995, s. 185–187.

wie, wytwarzany przez owady. Do tej listy należy dodać złoto, które nanoszono często na warstwę ochrowej żółcieni. Od XIX w. tybetańscy malarze zaczęli używać syntetycznych pigmentów⁴⁴.

Na zakończenie niniejszego rozdziału warto przybliżyć najważniejsze zasady proporcji stosowane w malarstwie tanek. Ikonometria to w istocie centralna gramatyka sztuki tantrycznej. O kompozycji i proporcjach nie decyduje artysta, lecz nauka o właściwych miarach, która gwarantuje, że ikonograficzny język form zgadza się ze stosunkami wielkości: proporcje, kolory, atrybuty i pozycje poszczególnych bóstw muszą odpowiadać z góry ustalonym konwencjom, dzięki czemu stają się doskonałe⁴⁵. W jednym z tantrycznych kompendiów Tandżuru – *Kriyāsamgraha*, które pochodzi prawdopodobnie z XIII w. czytamy: „Jeśli obraz współgra z miarami, doskonałych ksiąg zapewni to miejscu w którym on się znajdzie stateczność”⁴⁶. Według *Mahākarunāpundarika – Sutra* oświecenie osiągnie również „Ten, kto będzie zawsze rysował doskonałą postać Buddy”⁴⁷. W innym fragmencie tejże sutry, mowa jest o tym, że ci, którzy sporządzają szczególnie udane podobizny Buddy z kosztownych materiałów wkrótce osiągną stan samadhi⁴⁸. Konieczność przestrzegania właściwych miar podkreśla również kanon buddyjskiej ikonometrii pt. *Charakterystyczne cechy obrazu (Buddy)*, którego legendarnym autorem jest uczeń Buddy – Śāriputra⁴⁹. Ten tekst powstał w Indiach, następnie został przetłumaczony na język tybetański i włączony do Tandżuru.

W istocie nie znajdziemy w Tybecie jednego obowiązującego kanonu ikonograficznego. Można wyróżnić co najmniej dwa główne systemy proporcji, obydwie wywodzą się bezpośrednio z indyjskich tekstów tantrycznych⁵⁰. Ikonometria służy ustaleniu cech i proporcji figur, które występują na malowanych zwojach. W średniowiecznych Indiach w epoce Guptów (IV–VI w.) istniała bogata tradycja *Śilapaśastra* – traktatów sztuk pięknych, które wpłynęły na kształtowanie się późniejszej architektury, tańca i teatru (pomiędzy VIII a XIII w.). Teksty poświęcone malarstwu i rzeźbie – *Śilpavidya* zawierały również ikonometryczne rozprawy. Jednakże nie wywarły one istotnego wpływu na późniejsze tybetańskie tradycje. Ważniejsza okazała się natomiast hinduistyczna rozprawa zatytułowana *Citralaksana*, którą włączono później do Tandżuru⁵¹. Ten tekst zawiera zbiór praktycznych reguł opisujących linie,

⁴⁴ D. Jackson, J. Jackson, *Tibetan Thangka Painting. Methods and Materials*, London 1984, s. 75–85.

⁴⁵ M. Henss, *Von rechtem Mass und Richtiger Zahl. Die Ikonometrie in der buddhistischen Kunst Tibets*, w: *Tibet. Klöster öffnen...*, s. 105.

⁴⁶ T. Skorupski, *Kriyāsamgraha. Compendium of Buddhist Rituals*, Tring 2002, s. 45.

⁴⁷ M. Henss, *Von rechtem Mass...*, s. 105.

⁴⁸ Gega Lama, *Principles of Tibetan Art*, t. 2, Delhi 1983, s. 69–70.

⁴⁹ Gömpojab, *Zaaxiang liangdu jing. The Buddhist Canon of Ikonometry*, tłum. C. Jingfeng, Ulm 2000, s. 65. Zachowało się tylko XII-wieczne tybetańskie tłumaczenie, sanskrycki oryginał zaginął. Gömpojab przetłumaczył to dzieło z tybetańskiego na chiński około r. 1742.

⁵⁰ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 291–194.

⁵¹ B. N. Goswamy, A. L. Dallapiccola-Dahmen, *An Early Document of Indian Art: The Citralaksana of Nagnajit*, Delhi 1976.

które wyznaczają charakterystyczne cechy ciała „wielkiego człowieka” – Czakrawartina, uotożsamianego później z Buddą – w samym tekście nie pojawia się jednak imię Buddy. Chociaż był często cytowany przez tybetańskich autorów⁵², nie został umieszczony w indeksie systematycznego kanonu, który Butön (1290–1364) wydał i wydrukował w klasztorze Narthang. Innym ważnym tekstem hinduistycznej proweniencji była włączona do Tandżuru sutra *Pratimāmānalaksana*, pochodząca z IV w. Jej trzeci rozdział został w całości poświęcony zasadom ikonometrii⁵³. Obok wymienionych tekstów duży wpływ na sztukę tybetańską aż po dzień dzisiejszy wywarł krótki ustęp z Tantry Kalaczakry, poświęcony ikonometrii – a ściślej piąty rozdział traktujący o proporcjach postaci Buddów i stup⁵⁴. W tekście niejednoznacznie określono prototypową wysokość stojącego Buddy – późniejsi interpretatorzy ustalili, że wynosi ona 125 zamiast zwyczajowych 120 małych jednostek lub *angula*. Z powodu tej niejednoznaczności wykrystalizowały się później różne ikonometryczne normy⁵⁵. System Kalaczakry został upowszechniony przez genialnego uczonego⁵⁶, mnicha Bodong Czogle Namgjal (1376–1451) z południowotybetańskiej szkoły Bodong, który zasłynął również jako wybitny artysta. W drugim tomie jego pism znajdują się komentarze do Kalaczakry oraz jego uwagi na temat ikonografii⁵⁷. Ikonometryczne opisy znajdujemy również w jednym z rozdziałów Tantry Samwarodaja. W przeciwieństwie do systemu Kalaczakry ukazane tutaj proporcje nie ograniczają się do postaci Buddy, ale obejmują również bodhisattwów, gniewne i łagodne bóstwa oraz strażników i strażniczki. Duże znaczenie dla rozwoju kanonu ikonometrycznego miały Tantry Krsnajamari i Mandźiuśrimulakalpa. Już od połowy XIV w. zaczęły powstawać traktaty poświęcone tej tematyce. Najważniejszym z nich była rozprawa Bustona, która jeszcze za jego życia (I poł. XIV w.) została przetłumaczona na chiński. To obszerna kompilacja miar i proporcji. Sto lat później nawiązał do niej jeden z najwybitniejszych klasycznych malarzy tybetańskich, działający głównie w Gjantse, Mantangpa Menla Döndrub Gjatso. Jego podręcznik do teorii i praktyki ikonometrii, zatytułowany *Klejnot Spełniający Życzenia. Opis proporcji Buddy*, stał się najbardziej wpływowym poradnikiem dla tybetańskich malarzy⁵⁸. Pod jego kierownictwem w 1458 r. ozdobiono freskami ściany głównej hali zebrań w klasztorze

⁵² Na przykład *’p’jōn.rgjas* – wydanie Tandżuru za czasów V Dalajlamy (1617–1682), Narthang–Tandżur (1741/44) wydanie pałacowe cesarza Qianlong (1741/49) i *„d’pag.bsam ljon.bzay”* autorstwa Sumpa Khenpo z 1748 r. Więcej, w: B. N. Goswamy, A. L. Dallapiccola-Dahmen, *An Early Document of Indian Art...*, s. 37, 39.

⁵³ Sutra jest przypisana indyjskiemu wizjonerowi Atreji – legendarnemu potomkowi Wiśwakarma, boskiego architekta wszechświata, za: M. Henss, *Von rechtem Mass...*, s. 106.

⁵⁴ K. Peterson, *Sources of variation in Tibetan canons of iconometry*, w: *Tibetan Studies in Honour of Hugh Richardson*, Delhi 1980, s. 241.

⁵⁵ *Nyi shu ’ga žig lhag pa’i brgya phrag gang žig*, w: *Collected Works of Bu-ston*, t. 1, s. 272–275; K. Peterson, *Sources of variation in Tibetan...*, s. 241.

⁵⁶ Zwany w literaturze zachodniej tybetańskim Leonardem da Vinci.

⁵⁷ E. G. Smith, *Among Tibetan Texts. History and Literature of the Himalayan Plateau*, Boston 2001, s. 184–188.

⁵⁸ E. Lo Bue, *Iconographic Sources and Iconometric Literature in Tibetan and Himalayan Art*, w: red.

Taszilunpo. Odnośnie wysokości postaci stojącego Buddy Menla Döndrub Gjatso podążył za tradycją Kalaczakry, przyjmując 125 angul. Jego innowacyjne malarstwo stało się podstawą stylu Menri – obecnego aż do dzisiejszych czasów. Regent V Dalajlamy Desi Sangje Gjatso (1653–1703) w tekście *Białe lapis lazuli* uznał, że rozbieżności w wymiarach prototypowej postaci Buddy (w Tantrze Kalaczakry wynosiła 125 angul, w Tantrze Samwarodaja 120 angul) biorą się stąd, że pierwszy wymiar odnosi się do rzeźb, a drugi do tanek⁵⁹. Jednak ta koncepcja nie przyjęła się i przez kolejne stulecia dominowała tradycja Menla Döndrub Gjatso. W 1748 tłumacz pochodzenia mongolskiego Gönpokjab w Pekinie przetłumaczył z tybetańskiego na chiński zaledwie trzystronicowe dzieło pt. *Buddyjski kanon ikonometrii*, włączone do Tandzuru. Sutrę wydano w postaci płytek ksylograficznych, zawierała dodatkowo obszerny komentarz Gönpokjaba i stała się wzorcowym podręcznikiem dla artystycznej produkcji na dworze cesarza Qianlong. Jednym z ważniejszych autorów wstępu do tego dzieła był Czangkja Hutugtu Rölpe Dordże (1717–1786) – jako pierwszy doradca w sprawach sztuki kierował rozmaitymi projektami na dworze Qing. Ten kanon ikonometryczny służył bez wątpienia jako poradnik przeznaczony dla warsztatów na dworze cesarza w Zakazanym Mieście, w którym dopiero pod koniec XVII w. otworzono biuro do spraw tybetańsko-buddyjskich⁶⁰. Ożywione stosunki sino-tybetańskie w latach 40 i 50-tych XVIII w. zaowocowały powstaniem rozprawy poświęconej ikonometrii, autorstwa słynnego dziejopisarza Sumpa Kjenpo (1704–1788), który w Pekinie osobiście poznał Rölpe Dordże – wydawcę licznych kompilacji ważnych do dzisiaj podręczników do ikonografii⁶¹. Dzięki ustaleniu dwóch podstawowych kanonów ikonometrycznych udało się ujednoczyć rozmaite typy ikonograficznych przedstawień. Wschodniotybetański opat z klasztoru Kagju Karma Rinczen Dargje (II poł. XIX w.) podzielił wszystkie przedstawienia na dwie główne klasy proporcji: gniewne i łagodne bóstwa, te z kolei na sześć podklas ikonometrycznych⁶². Butön w XIV w. wyodrębnił 11 klas w panteonie tantrycznym, które kilka wieków później wspomniany już Menla Döndrub Gjatso sprowadził ostatecznie do klas zhierarchizowanych w zależności od stopnia ważności postaci – od przedstawień Buddy, bodhisattwów do historycznych mistrzów i mnichów, którzy zostali uplasowani na najniższym stopniu tej gradacji⁶³. Podział Döndruba upowszechnił się w późniejszym malarstwie tybetańskim jako najważniejszy kanon ikonometryczny.

Wymienię zasadnicze proporcje wielkości postaci występujących w panteonie tantrycznym:

T. Skorupski, *Indo-Tibetan Studies. Papers in honour and appreciation of Profesor David L. Snellgrove's contribution to Indo-Tibetan Studies*, Tring 1990.

⁵⁹ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s. 136; K. Peterson, *Sources of variation in Tibetan...*, s. 243.

⁶⁰ M. Henss, *Von rechtem Mass...*, s. 108.

⁶¹ *Ibidem*, s. 108–109.

⁶² *Ibidem*, s. 109.

⁶³ *Ibidem*.

1. buddowie – 125 angul,
2. łagodni bodhisattwowie – 120 angul,
3. żeńskie bóstwa – 108 angul,
4. znaczące gniewne bóstwa – 96 angul,
5. pomniejsze gniewne bóstwa – 72 angul,
6. ludzkie postaci – 84 angul⁶⁴.

Powstałe później traktaty ikonometryczne nawiązują wprost do rozróżnień Döndruba, poszerzając je o kolejne klasy:

7. jidamy (osobiste bóstwa medytacyjne) anuttarajogantry – 125 angul,
8. pratyekabuddowie – 84 angul,
9. pomniejsi strażnicy – 60 angul⁶⁵.

Wielka jednostka miary to rozpiętość dłoni od wyciągniętego kciuka do czubka środkowego palca, zwana również miarą twarzy równą odległości od uszniszy do podbródka. Tala, czyli „wielka miara”, liczy 12 lub 12,5 sor. Dla przykładu wzorcowa wysokość Buddy mierzy 120 lub 125 sor, czyli 10 tal⁶⁶. Ten podział opiera się na starym indyjskim systemie rytmu dziesiętnego *Daśatala*. „Rytm” oznacza w nim jednostkę, według której są skomponowane przedstawienia bóstw hinduistycznych⁶⁷. Ikonometria wadżrajany, dążąc do precyzji, podzieliła małą jednostkę „sor” na cztery mniejsze części, które z kolei dzielą się na dwie najmniejsze jednostki zwane ziarnami jęczmienia. Podobnie jak indyjskie teksty również tybetańskie źródła szczegółowo podają proporcje rysów twarzy, warg, nosów, czoła, brwi, uszu itd. Aby nauczyć się rysowania właściwych proporcji, uczniowie zaczynali od kreślenia zarysu Buddy. Proporcje powstałe przez odniesienie do wzoru stojącego Buddy miały charakter paradygmatyczny, ale nie absolutny. Najistotniejszym i pod żadnym pretekstem nie naruszanym stosunkiem wielkości była proporcja wysokości stopy Buddy do wypukłości jego czaszki wynosząca 4,5:4 9 (stopa powinna tym samym być wyższa od uszniszy o 1/8 wielkości).

1.3. Źródła malarstwa tybetańskiego – Indie, Nepal, Kaszmir, Chiny

Badanie genezy oraz ewolucji malarstwa tybetańskiego stanowi dobrą okazję, by zrozumieć zaskakujący proces wydobywania się suwerennej sztuki ze stadium naśladownictwa i eklektyzmu. Identyfikacja stylu i ustalenie pochodzenia najstarszych

⁶⁴ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 320; G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s. 297; K. Peterson, *Sources of variation in Tibetan...*, s. 240.

⁶⁵ Dazyab, Loden Sherab Rinpoche, *Tibetan Religious Art*, t. 2, Wiesbaden 1977, s. 29; K. M. Gerasimowa, *Compositional Structures in Tibetan Iconography*, „The Tibet Journal” III (I) 1978, s. 43;

⁶⁶ Gega Lama, *Principles of Tibetan Art*, t. 2, Delhi 1983, s. 189.

⁶⁷ V. Sthapati, *Indian Sculpture and Iconography. Forms and Measurements*, 2002, s. 295, 322; *Tibet. Klöster öffnen...*, s. 297, 335 i n.

obrazów tybetańskich są stosunkowo proste, pomaga w tym zwłaszcza prawidłowość, którą po raz pierwszy zauważył Giuseppe Tucci. Słynny tybetanista zwraca mianowicie uwagę na fakt, że we wczesnej kulturze Tybetu nie wykrystalizował się podział artystów na malarzy tanek i fresków, dlatego też te same elementy stylu pojawiały się zarówno w malarstwie ściennym, jak i na zwojach⁶⁸. Owa jedność stylu i techniki wykonania powoduje, że przy określaniu czasu powstania tanek można wesprzeć się freskami, które są łatwiejsze do wydatowania. W tym sensie można uznać malowidła ścienne za najcenniejsze źródło wiedzy o ewolucji stylistycznej wczesnej sztuki tybetańskiej. Jej najstarsze zabytki pochodzą z kultury megalitów (z ok. V–VI w.) i znajdują się zwłaszcza w zachodniej części kraju. Sztuka zdobnicza rozwinęła się pod wpływem metaloplastyki scytyjskiej. Zabytki z VI–VII w. wskazują na wpływy nepalskie. Od VII w. n.e. sztuka jest związana z buddyzmem. Praktycznie nie zachowały się dzieła sztuki przedbuddyjskiej rodzimej religii bon. Późniejsze zabytki, czy to buddyjskie, czy bonu mają podobne cechy stylistyczne wyrastające z wpływów sztuki indyjskiej, nepalskiej, chińskiej oraz sztuki wywodzącej się z Hotanu. Ekspansja militarna Tybetu przyniosła kontakty z wieloma kulturami, a freski tybetańskie znaleziono w grotach w Dunhuangu (obecnie prowincja Gansu, VIII–IX w.). Większość z nich jest wykonana w stylu chińskim, a niektóre w indyjsko-nepalsko-tybetańskim. Przykładem świeckich warowni są pozostałości królewskiego zamku Jumbulakang w dolinie Jarlungu. Architektura tybetańska charakteryzuje się masywnymi ścianami z niewielkimi oknami w kształcie trapezu, rozszerzającymi się ku górze. Mury budowli zwężają się ku górze a dach jest płaski. Prawdopodobnie w VII w. powstały w Tybecie pierwsze klasztory buddyjskie: Dżokang i Ramocze w Lhasie, Urukacel na wschód od Lhasy i Tadug w dolinie Jarlungu. Na początku „późnej propagacji buddyzmu” Tybet Zachodni przeżył rozkwit sztuki pod wpływem kultury z Kaszmiru: unikalne freski z XI w. zachowały się w klasztorach Mangnang, Tabo (w Spiti) i Alchi (w Ladakhu). Prowincje środkowego Tybetu (Bu i Tsang) były inspirowane indyjskim stylem dynastii *pala* i *sena*, stylem nepalskim i z Hotanu – klasztor Jemar i Nesar. Tybet rozciągnął swoją władzę również na bogate oazy centralnej Azji, w których kwitło życie kulturalne: Kuqa, Hotan, Kaszgar, Tokmak), a później Turfan. Kilka tybetańskich malowideł w stylu środkowotybetańskim z ruin tanguckiego miasta Kara Khoto w Azji Środkowej jest przechowywanych w Ermitażu w Petersburgu. W ten sposób Tybet stał się miejscem spotkania świata hellenistycznego, Chin i Indii.

1.3.1. Wpływy indyjskie – Bihar i Bengal

Prototypem tybetańskich tanek były indyjskie obrazy *pata* (w Nepalu zwane *prabha*)⁶⁹, na których przedstawiano sakralne symbole oraz wizerunki bóstw i du-

⁶⁸ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s. 240.

⁶⁹ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 270; J. C. Singer, *The Cultural Roots of early Central*

chowych mistrzów. *Pata* wykorzystywano w rozmaitych celach. Stosowano je w rytuałach tantrycznych, ale również w praktykach, które służyły wiernym do gromadzenia zasługi⁷⁰. Zlecenie wykonania świętego malowidła było traktowane jako czyn gwarantujący pomyślność i dobrą karmę. Początkowo *pata* i przedstawienia mandal zaliczano do dwóch różnych typów malarskich, jednak z upływem czasu różnice gatunkowe zatarły się⁷¹. Tucci zauważa, że nie wszystkie *pata* pełniły funkcję liturgiczną⁷². Dość często obrazy ukazujące rozmaite motywy narracyjne jak żywoty świętych, czy przedstawienia rajszych krain itd., były używane przez wędrownych gawędziarzy, którzy wozili je ze sobą i pokazywali słuchaczom dla zilustrowania swoich opowieści. Ten zwyczaj sięga korzeniami starożytnych Indii, a mianowicie tradycji gawędziarzy zwanych *mankha* lub *saubhika*, których opowieści dostarczyły tematów klasycznemu teatrowi indyjskiemu⁷³. Wędrowni poeci, korzystający z pomocy wizualnych środków, byli znani również w kulturze dzinijskiej. W Tybecie pojawiali się w pobliżu centrów klasztornych, w głównych miastach i ośrodkach będących celem pielgrzymek. Najbardziej popularnym miejscem występów wędrownych lamów i świeckich gawędziarzy były bazy, na których śpiewali opowieści o cudownych czynach Padmasambhawy, wspaniałościach nieba Amitabhy i innych niezwykłych i moralnie budujących zjawiskach. W trakcie melodeklamacji śpiewacy rozwijali płócienne obrazy, by unaocznić opiewane przez siebie zdarzenia i cudy⁷⁴.

Świadectwa historyczne przemawiają jednoznacznie za hipotezą o indyjskim pochodzeniu tanek, ale równie pewny jest fakt, że wysoką rangę i popularność zyskały one dopiero w kulturze tybetańskiej. We wczesnym stadium jej rozwoju rodzimi malarze skupiali się na dokładnym naśladowaniu indyjskich wzorów. Nie było mowy o twórczej transformacji. Z namaszczeniem i zapalem typowym dla neofitów Tybetańczycy kopiowali święte przedstawienia, maksymalnie redukując subiektywną inwencję. Pierwszym i najważniejszym źródłem inspiracji dla artystów z Krainy Śniegu były tradycje malarskie pochodzące z Bengalów, które dotarły do Tybetu przez Nepal⁷⁵. Tucci, analizując ten okres, powołuje się na informacje zawarte w tekstach Taranathy z Warendry i *Sum pa mk'an po* z Nalendry i Nalandy⁷⁶. Obydwaj kronikarze, mimo różnic w szczegółowym opisie, wywodzą najstarsze tradycje malarskie Tybetu z dwóch ośrodków artystycznych założonych przez Dhimana i Bitpalo, któ-

Tibetan Painting, w: S. M. Kossak, J. C. Singer, R. B. Gardner, *Sacred Visions. Early Paintings from Central Tibet*, The Metropolitan Museum of Art, New York, s. 11; D. A. Jackson, *History of Tibetan...*, s. 27.

⁷⁰ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 270.

⁷¹ Mandale były pierwotnie wykonywane na ziemi za pomocą kolorowego proszku i służyły wyłącznie celom rytualnym, za: G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 270; G. Tucci, *Mandala*, Kraków 2002.

⁷² G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 270.

⁷³ Zwyczaj ilustrowania opowieści za pomocą *pata* jest wzmiankowany w licznych dramatach. G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 270.

⁷⁴ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 271.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 271.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 272.

rzy żyli w czasach królów Dharmapala (770–810) i Dewapala (810–850)⁷⁷. Pomimo wielu niejasności i sprzecznych informacji na ten temat, można przyjąć, że pierwszy kontakt tybetańskich malarzy ze sztuką Bengalów miał miejsce na początku IX w. Tybetańscy kronikarze zgadzają się ponadto, że fundatorem obydwu tradycji malarzskich był artysta pochodzący ze wschodnich Indii. Uczniowie i kontynuatorzy upowszechnili jego styl w centralnych Indiach, skąd po licznych modyfikacjach zaczął on przenikać do Nepalu. Rozwinięta nieco później tradycja malarska z Nepalu stanowiła w istocie konglomerat rozmaitych stylistyk, które można uznać za modyfikacje tego samego stylu, określanego w literaturze jako sztuka *pala sena*⁷⁸. Badacze genezy sztuki tybetańskiej są zgodni co do tego, że najsilniejszy wpływ na jej rozwój miało malarstwo wschodnich Indii. W zachowanych tekstach odnajdujemy opisy pielgrzymek Tybetańczyków do słynnych klasztorów, które jednocześnie były znaczącymi ośrodkami kulturowo-naukowymi. Należały do nich bez wątpienia klasztory w Nalandzie i Wikramasili, gdzie Tybetańczycy studiowali, medytowali, ale również podziwiali tamtejsze freski⁷⁹. Z tego okresu nie zachował się żaden płócienny obraz – *pata*. Wiedzę o tego typu malowidłach czerpiemy wyłącznie z pisemnych relacji. Warto w tym kontekście przytoczyć opis jednego z pielgrzymów odwiedzających Nalandę.

„[...] Było tam mnóstwo obrazów z przedstawieniami Buddy, bodhisattwów i arhatów malowanych na indyjskim płótnie. Te wizerunki różnią się od chińskich. Autor malowidła kreśli na odwrocie obrazu pięć mistycznych sylab, a następnie na awersie zarysowuje obraz, który wypełnia kolorami. Indyjscy artyści pokrywają płótno malarskie złotem i karmazynową czerwienią. Zapewniają ponadto, że krowi klej jest zbyt tłusty do mieszania kolorów, dlatego używają kleju z żywicy drzewa brzo-skwiniowego, rozpuszczonego w wodzie, w której moczy się gałązki wierzby, aby rozjaśnić i nadać trwałość pigmentom”⁸⁰.

W sanskryckiej literaturze można znaleźć wiele ustępów potwierdzających istnienie licznych paraleli pomiędzy obrazami *pata* a tybetańskimi tankami. *Manjushrimulakalpa*, przetłumaczona na język tybetański w 1060 r., opisuje trzy rodzaje obrazów: duże, średnie i małe. Autor tekstu zaleca m.in. stosowanie obrazów o prostokątnych kształtach oraz komponowanie przedstawienia według ścisłych reguł⁸¹.

⁷⁷ Indyjska dynastia Pala rządziła w Bengalach okresie około 750–1161. Władcy Pala wspierali rozwój buddyzmu, założyli między innymi słynny uniwersytet w Nalandzie.

⁷⁸ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 272.

⁷⁹ *Biography of Dharmasvamin (Chaglo.tsa.ba Čos.rje.dpal). A Tibetan Monk Pilgrim*, red. i tłum. G. N. Roerich, A. S. Altekar, Patna 1959, s. 92–93.

⁸⁰ R. H. Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur. Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based Upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*, „Serie Orientale”, nr 19, Roma 1958, s. 165–66.

⁸¹ *Manjushrimulakalpa* była przetłumaczona w Tybecie około r. 1060 przez indyjskiego uczonego Kumarakalasha i tybetańskiego uczonego Sakja Lodro. Zob. Jayaswal, Kashi Prasad, *An Imperial History of India in a Sanskrit Text, c. 700 A.D. With the sanskrit text revised by Rahula Sankrityayana*, Lahore 1934, s. 3.

Ta uwaga tłumaczy typową dla obrazów *pata* hieratyczność postaci, często zastygających w bezruchu pełnym patosu⁸². Kolejną cechą indyjskich *pata*, występującą we wczesnym malarstwie tybetańskim jest to, że opisuje bardzo ważny tekst *Vishnu-dharmottara Purana*. Odnajdujemy w nim wskazówki dotyczące techniki cieniowania, która miała wywołać wrażenie głębi na płaszczyźnie obrazu⁸³. Autor dzieła wymienia następujące typy cieniowania:

– *patra vartana* – cieniowanie liścia; przy tego typu modelowaniu używa się wyłącznie kolorowych linii,

– *bindu vartana* – cieniowanie za pomocą kropek; ten rodzaj zastosowano na freskach w Alci w zachodnim Tybecie (ok. 1200 r.)⁸⁴,

– *abhairika* lub *abhaivika* – subtelne cieniowanie, tłumaczone jako „dźwięk” lub „wodny dotyk”. Tego typu modulowanie stosowano prawdopodobnie na obrazach pokrytych laką, która była używana również we wczesnym tybetańskim malarstwie. Na podstawie niniejszego tekstu dowiadujemy się ponadto, że polerowanie obrazów, tak charakterystyczne dla tybetańskiej sztuki, stanowiło nieodłączną część przygotowania malowideł *pata*⁸⁵.

Tekst *Samaranga Sutradhara* opisuje tzw. osiem aspektów obrazu, które korespondują z najważniejszymi etapami malowania tybetańskiego zwoju:

- oczyszczanie,
- przygotowanie gruntu,
- kreślenie zarysu,
- ikonograficzne detale,
- wypełnienie kolorem,
- plastyczne cieniowanie,
- wycieranie linii,
- ostateczny rysunek – linia⁸⁶.

W *Citralakṣana* podkreśla się ponadto, że rewersy obrazów były malowane na czerwono i pokrywane laką⁸⁷.

Znawcy tematu nie są pewni, czy tybetańscy artyści terminowali u indyjskich mistrzów, czy też sami zlecali malowanie obrazów we wschodnich Indiach i następ-

⁸² Marcelle Lalou w komentarzu do tego tekstu podkreśla charakterystyczną harmonię obrazów *pata*: „Centralna figura na tych obrazach otoczona jest akolitami ułożonymi symetrycznie lub w taki sposób, który nadaje całości równowagę”, w: M. Lalou, *Iconographie des étoffes peintes (pata) dans les Manjus-rimulakalpa*, Paris 1930, s. 3.

⁸³ A. Coomaraswamy, *Visnudharmottara, Chapter XLI*, „Journal of the American Society of Oriental Art” I 1932, nr 52, s. 18.

⁸⁴ R. Goepfer, *The Murals of Alchi*, w: J. C. Singer, Denwood, *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, s. 134–149. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Department of Art and Archeology of the School of Oriental and African Studies, University of London, Victoria and Albert Museum, London 1997.

⁸⁵ A. Coomaraswamy, *op. cit.*, s. 16–17.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 16–17.

⁸⁷ B. N. Goswamy, A. L. Dahmen-Dallapiccola, *An Early Document...*, s. 88.

nie prowadzali je do swojej ojczyzny. Pewną wskazówkę daje nam tybetański historyk Pawo Tsuklak Trengwa (1504–1566). Ten autor, opisując życie wielkiego indyjskiego nauczyciela Atiśi (982–1054), wspomina epizod, który pokazuje, w jakich okolicznościach i w jaki sposób indyjskie obrazy trafiały do Tybetu. Otóż pod koniec swojego pobytu w Tybecie Atiśia miał wizje dwóch bodhisattwów – Majtreji i Mańdziuśrego. Poruszony tym mistycznym doświadczeniem wysłał posłańca do Wikramaśili, aby ten zlecił indyjskim artystom wykonanie trzech obrazów. Pierwszy miał ilustrować spotkanie Atiśi z Majtreją i Mańdziuśrim, drugi – przedstawiać Mahabodhi, na trzecim zaś główną postacią miał być Awalokiteśwara Śiadakśari. Po wykonaniu, obrazy zostały wysłane do Tybetu. Pawo Tsuklak Trengwa pisze, że do czasów jemu współczesnych, te malowidła znajdowały się w klasztorze Njethang w centralnym Tybecie. Niestety współcześnie nie mamy możliwości porównania opisu z oryginałem, gdyż ten klasztor został całkowicie zniszczony podczas chińskiej rewolucji kulturowej w latach 1966–1976⁸⁸. Tybetański historyk sugerował wielokrotnie, że do Tybetu docierało wiele innych indyjskich malowideł *pata*. Podobnie jak w przypadku malowideł zleconych przez Atisę większość obrazów z tego okresu nie zachowała się; wzmianki o nich są znane jedynie z przekazu literackiego. Historyk sztuki czerpie informacje na ich temat pośrednio z manuskryptów zawierających miniatury utrzymane w stylistyce wschodnioindyjskiej. Owe manuskrypty zachowały się do dzisiaj w Tybecie i Nepalu dzięki specyfice tybetańskiego klimatu. Jeremiaś P. Losty, autorytet w dziedzinie indyjskich manuskryptów, czyni uwagę, że w indyjskim klimacie mogły one przetrwać co najwyżej dwa stulecia ze względu na bardzo wysokie temperatury w rejonie i żarłoczne insekty⁸⁹. Taki sam los spotykał wschodnioindyjskie obrazy na tkaninie. W Tybecie natomiast zachowało się kilkadziesiąt fragmentów tekstu i miniatur wykonanych na liściach palmowych oraz drewniane okładki zdobione repusowanym srebrem i złotem oraz szlachetnymi kamieniami⁹⁰. Folklorystyczną wersję stylu wschodnioindyjskiego stanowią freski pochodzące z klasztoru Jemar (sprzed 1037; zachowały się jedynie zdjęcia)⁹¹. Na jednym z fresków widnieje inskrypcja tybetańskiego artysty. Fragmenty fresków w stylu wschodnioindyjskim znajdują się również w Szalu⁹², ale jak utrzymuje Roberto Vitali najbardziej subtelne malowidła ścienne zachowały się w świątyni Drathang (ok. 1093 r.)⁹³.

⁸⁸ Pawo Tsuklak Trengwa, *Scholar's Feast (mkhas pa'i dga'ston)*, red. Lokesh Chandra, New Delhi 1961, s. 314.

⁸⁹ J. P. Losty, *The Art of the Book in India*, Katalog z wystawy British Library, London 1982, s. 17.

⁹⁰ Więcej na temat tybetańskich ksiąg, w: *Tibet. Klöster öffnen...*, s. 217–237; A. Ważny-Hellman, *Tybetańskie manuskrypty w zbiorach polskich*, praca doktorska obroniona na UMK w Toruniu 2007.

⁹¹ Porównania stylistyczne opierają się zarówno na rzeźbie, jak i na nieindyjskich, zachowanych obrazach, malowanych w tym samym stylu, w: R. Vitali, *Early Temples of Central Tibet*, London 1990, fig. 13, 14, 15, s. 50; zob. również s. 53–56, odnośnie dyskusji na temat stylu z Jemar. Należy przy tym podkreślić, że twierdzenie Vitalego o związkach tego stylu z królestwem Hsi-hsa zostało zakwestionowane przez Heather Stoddard, w: H. Stoddard, *Early Tibetan Paintings...*, s. 29–30, 37.

⁹² R. Vitali, *Early Temples of...*, il. 50, s. 96–98.

⁹³ *Ibidem*, il. 29–34, s. 53–56.

Średniowieczne malarstwo ze wschodnich Indii bywa określane zbiorczym terminem sztuka *pala sena*⁹⁴. W jej obrębie należałoby jednak wyróżnić dwie najważniejsze linie rozwojowe: styl *pala* z Biharu oraz styl bengalski (dzisiejszy zachodni Bengal oraz Bangladesz). Najlepiej zachowane freski malowane w stylu *pala* znajdują się w Drathang, Shalu i Jemar. Wyraźne ślady tej tradycji występują również na niektórych freskach z Dunhuangu z IX w.⁹⁵, ale najlepszym przykładem stylu *pala* są niewątpliwie obrazy zachowane w świątyni Abeyadana w Birmie (teraz Myanmar), zamówione prawdopodobnie przez bengalską królową i jej małżonka króla Kyanzitha (1084–1113). Wczesna sztuka tybetańska nie tylko przejęła wiele motywów charakterystycznych dla stylu *pala*, ale ponadto przyczyniła się do jego ekspansji w centralnej Azji, czego wyrazem są m.in. XII-wieczne freski z Khara Khoto, łączące w sobie wpływy indyjskie i nepalskie⁹⁶.

Pata powstałe w Biharze odznaczają się sztywną kompozycją oraz pewnymi szczegółami ikonograficznymi. Bóstwa spoczywają na ogromnych poduszkach, często towarzyszy im orszak; siedzący buddowie portretowani wewnątrz świątyni typu *bhadra* (budowla o piramidalnym kształcie z szeregami tarasów). Obrazy ożywiają winiety przedstawiające sceny z Dżatak – opowieści o wcześniejszych żywotach Buddy. Dominuje gładki rysunek – płynna i wyrazista linia obrysów postaci, tworząca trójwymiarową przestrzeń; kontur niekiedy powiększony przez modelunek kolorystyczny. Paleta barw składa się głównie z cynobrowej czerwieni, koloru ciemnoniebieskiego, zielonego, arsenikowej żółci i bieli. Twarze mają charakterystyczny jajowaty kształt, sylwetki namalowane w taki sposób, że sprawiają wrażenie wiotkich i omdlewających.

W dziełach z Bengalu zauważamy podobne podejście do kształtowania postaci, jednakże bóstwa są ukazywane tutaj najczęściej w pozycji siedzącej. Zazwyczaj spoczywają one u stóp trój- lub pięciolistnej bramy prowadzącej do misternie opracowanych świątyń typu *bhadra* z wielowarstwowym dachem zakończonym małymi flagami lub architektonicznymi przybudówkami. Często po bokach świątyń znajdują się drzewa. Niekiedy bóstwa zasiadają na tronach zwieńczonych gąłkami⁹⁷, innym razem siedzą oparte o architektoniczne trony, które odzwierciedlają sylwetkę świątyni *bhadra*. Większość wspomnianych elementów architektonicznych jest ożywiona wyszukаныmi wzorami, które stanowią rozwinięcie formy płatków liści lub nawiązują do motywów występujących na ścianach indyjskich świątyń pokrytych płaskorzeźbami. Spotykane sporadycznie w malarstwie *pala* przedstawienia gniewnych bóstw stanowią stały element stylu bengalskiego. Na miniaturach i obrazach

⁹⁴ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 272.

⁹⁵ R. Fisher, *Art of Tibet...*, s. 134.

⁹⁶ Kaara Khoto, stolica Ujgurów usytuowana na pustyni Gobi, założona przez Tangutów. Do XII w. znajdowała się pod przemożnym wpływem Tybetu. W 1226 Mongołowie pod wodzą Czyngis Chana doszczętnie ją zniszczyli. W XX w. Khara Khoto zostało odkryte przez rosyjskich badaczy.

⁹⁷ J. Losty, *Bengal, Bihar, or Nepal?*, „Oriental Art” 35, nr 2, 1989, s. 89; P. Pal, J. Meech-Pekarik, *Buddhist Book Illumination...*, fig. 29.

z Biharu spotyka się częściej lagodne bóstwa⁹⁸. Ważnym elementem ikonograficznym sztuki indyjskiej jest tron i postaci, które go podtrzymują – zazwyczaj lwy lub słonie. Na starszych obrazach daje się zaobserwować wpływy irańskie. Tron symbolizuje głoszenie nauk buddyjskich, ale można go również uznać za odpowiednik *vajrasana* – diamentowego siedziska, na którym medytował Budda. Rozbudowany tron pojawiał się głównie na zwojach z Bengal, skąd przeniknął do Nepalu, a nawet na Jawę. Wzory pokrywające tron są niezwykle ozdobne. Po obu stronach znajdują się dwie wertykalne belki pokryte motywami wspinających się zwierząt: lwów, koni, kóz, słoni, a także ludzi. Często te zwierzęta są umieszczone jedno nad drugim. Tron wieńczy Garuda lub *kritimukha*. Taki typ przedstawienia tronu nawiązuje bezpośrednio do form rzeźbiarskich, ale z upływem czasu nabiera charakteru ornamentalnego. Rezultatem tej ewolucji był całkowity zanik tronu w sztuce tybetańskiej, pozostał tylko lotos, którego wijące się pędy tworzą geometryczne figury przypominające motywy z perskich dywanów.

Wczesne malarstwo tybetańskie (VII–XIV w.) przejęło wiele motywów rozwijanych w obydwu nurtach sztuki *pala sena*. Z całą pewnością zaadaptowało indyjski sposób widzenia i przedstawiania cielesności. Inaczej aniżeli zachodni artyści, którzy ukazywali swoich bogów i herosów w ludzkich postaciach, indyjscy artyści przez całe stulecia rozwijali wizualne metafory przedstawiające bóstwa uwolnione od ciężaru fizycznej egzystencji. Zamiast szczegółów anatomicznych, tj. zarysu mięśni, kości itd., dostrzegamy w sylwetkach indyjskich bogów wiele nasyconych psychologicznym wyrazem i optycznie ujmujących form florystycznych i zwierzęcych: głowy o jajowatym kształcie, podbródek przypominający pestkę mango, lwi tułów/tors, piersi w kształcie owocu mango itd. Wszystkie elementy użyte do oddania boskiego ciała zostały zaczerpnięte ze świata organicznego. Najszybszy w kosmologii buddyjskiej żywioł powietrza-oddechu spaja formy złożone z różnych elementów, tworząc wrażenie ciągłości. Plastyczny wyraz tej koncepcji ciała spotykamy zarówno w indyjskim, jak i w tybetańskim malarstwie obfitującym w hybrydalne formy z wieloma głowami i kończynami, które symbolizują różnorakie moce. Ikonografia tybetańska tego okresu (IX–XIV w.) daje się sprowadzić do trzech głównych kategorii: wizerunków bóstw, mandal i portretów. Warto zaznaczyć w tym miejscu, że wszystkie typy ikonograficzne były wzorowane na indyjskich prototypach malarskich i rzeźbiarskich, jak i na przekazach zawartych w tekstach. Kompozycje obrazów tybetańskich z tego okresu, podobnie jak stelle z okresu *pala*, są raczej monolityczne, zdominowane przez centralną figurę i jej emanacje lub akolitów. Jednakże dolna partia tanek, inaczej niż w indyjskich *pata*, jest wypełniona ochronnymi bóstwami. Te bóstwa umieszczano w obrębie piedestału tronu, integrując je z architektoniczną strukturą. Przestrzeń na tankach wydaje się być płaska i przywodzi na myśl powierzchnię fryzu. Przedmioty nie zmniejszają się wraz z oddaleniem, ale dzięki częściowemu nakładaniu i pokrywaniu się form powstaje iluzja

⁹⁸ *Ibidem*, s. 90–91.

głębi. W rdzennie indyjskiej tradycji również nie ukazywano dali. Różnice wielkości postaci odzwierciedlały ich duchową zasługę, a nie relacje przestrzenne. Dlatego też główna figura była zdecydowanie większa, aniżeli flankujący ją akolici i orszak oraz zajmujące najniższą rangę postaci i zwierzęta. Obrazy malowane w tej konwencji nie naśladową naturalnej przestrzeni, lecz odtwarzają symboliczną hierarchię ważności.

Malarstwo tybetańskie przejęło ze sztuki wschodnioindyjskiej wiele motywów ikonograficznych, m.in. postaci widjadharów⁹⁹, które umieszczano w rogach malowideł. Podobnie jak na indyjskich pierwowzorach, widjadharowie grają na instrumentach muzycznych lub trzymają kwiaty. Tybetańczycy przejęli typowy dla sztuki *pala* sposób opracowania tronów oraz niespotykany w późniejszym malarstwie ornament kwiatowy w tle. Podstawa indyjskiego tronu jest zazwyczaj podtrzymywana przez słonie i lwy, których wygląd przybiera karykaturalne formy – tybetańscy malarze z upływem czasu zbliżali się do naturalistycznego przedstawienia wizerunków zwierząt i roślin. Lotosowe siedziska bóstw są umieszczane na architektonicznych platformach z kunsztownymi wyprofilowanymi krawędziami. Środkowa część tronów jest pokryta materiałem, który opada na przednie przeszło, tworząc mały lambrakin z plisowanymi bokami – ten motyw pojawia się również na późniejszych tancach, tyle że w zmniejszonej skali. Na większości tybetańskich obrazów, inspirowanych wschodnioindyjskim stylem, w dolnym lub prawym rogu jest ukazany tybetański mnich siedzący przed rytualnymi instrumentami. Niekiedy w opracowaniach tematu utożsamia się tę postać z donatorem obrazu, ale na przykład w *Manjuśrimulakalpa* identyfikuje się ją z figurą ofiarnika¹⁰⁰. Ten interesujący motyw ikonograficzny powstał we wschodnioindyjskiej sztuce i można go zaobserwować na drewnianych stellach z tego okresu – po XIV w. pojawia się niezwykle rzadko w malarstwie tybetańskim¹⁰¹. Ponadto należałoby wymienić charakterystyczne dla stylu bengalskiego sklepienie przejścia-bramy podtrzymywane przez grupę zwierząt ustawionych jedno na drugim: słonie, *vyalas* – (fantastyczne lwio-kozy) i *hamsas* – gęsi. Styl bengalski jest widoczny m.in. na tybetańskiej tance przedstawiającej Zieloną Tarę¹⁰². Dostrzegamy na niej zwieńczoną trójlistnym łukiem kwaterę, w której znajduje się główna postać oraz bujne latorośle charakterystyczne dla wczesnego malarstwa tybetańskiego, ponadto skalne drzewce otaczające jaskinie. Wschodnioindyjskiej proveniencji jest wreszcie paleta barwna bazująca na cynobrowej czerwieni, arsenicznej żółci, kaolinowej bieli, indygo i czerni; głównymi dodatkami są złocień i lazuryt. Do stylu bengalskiego najbardziej zbliżyła się tybetańska tradycja Kadampy (w okresie XII–

⁹⁹ Widjadhara – dzierżawca mądrości, wiedzy. W buddyźmie wadźżajany (a także w bon) tytuł lub określenie mistrza posiadającego urzeczywistnienie intuicyjnej mądrości, zrozumienie i przekaz nauk buddyźmu tantrycznego.

¹⁰⁰ M. Lalou, *Iconographie des etoffes...*, s. 15

¹⁰¹ C. Bautze-Picron, *Between Men and Gods*, „Function and Meaning in Buddhist Art”, Gröningen 1995, s. 59–79.

¹⁰² Więcej na temat tego przedstawienia Zielonej Tary na s. 200 i n.

XIV w.), rozwijana przez uczniów Atisi – ów styl przetrwał aż do XIV w., po czym zaczął ustępować stylowi nepalskiemu. Wczesne malarstwo tybetańskie rozwijało się pod przemożnym wpływem sztuki Indii. Można nawet postawić tezę, że do rozkwitu kultury Krainy Śniegów przyczynił się paradoksalnie upadek buddyzmu w Indiach (XIII w.), kiedy to tybetańscy duchowni z niebywałym zapalem i poświęceniem podjęli się wysiłku przeniesienia do własnego kraju ocalałych zrębów indyjskiej sztuki i literatury¹⁰³. Zapiski tybetańskiego podróżnika, który wędrował do wschodnich Indii w latach 1234–1236 ukazują przerażające i smutne szczegóły gaśnięcia buddyzmu w jego ojczyźnie. Dharmaswamin, autor pamiętnika z pielgrzymki do średniowiecznych Indii, miał zamiar udać się do tego kraju, aby odwiedzić Bodhagaję i studiować teksty u indyjskiego uczonego. Dotarł do wschodnich Indii w czasie, gdy oddziały tureckich żołnierzy pod wodzą Iltutmisha (1211–1236) pustoszyły północne połacie kraju, zdewastowanego uprzednio przez wojska Ikhitjar-ud Din Muhammada (w 1193 r.) oraz łupieżcze wyprawy z lat 1204–1205. Dharmaswamin ujrzał Wikramaśilę leżącą w gruzach. Kamienne fundamenty klasztoru zostały zrzucone do Gangesu, a pozostałe elementy użyto do budowy meczetu¹⁰⁴. Odantapuri stało się główną kwaterą muzułmańskiego dowództwa, a w zniszczonej Nalandzie pozostało kilkudziesięciu mnichów zamieszkujących dwa zachowane gmachy. Lokalny król Buddhasena wspierał finansowo 90-letniego opata Nalandy Rahulę Śri-bhadrę¹⁰⁵, który przyjął Dharmasvamina jako studenta. Obydwaj tłumaczyli sanskryckie teksty na język tybetański. W swoim sprawozdaniu Dharmaswamin pisze o kilku ocalałych freskach na ścianach Nalandy przedstawiających Tarę i inne bóstwa, których jednak sam nie widział¹⁰⁶.

W omawianym okresie Tybetańczycy koncentrowali się na tworzeniu kultury monastycznej jako bazy dla rozpowszechnienia buddyzmu i dlatego pierwsze tanki malowano głównie na użytek klasztorów. Jak już wspomniano tybetańscy artyści wiernie adoptowali ikonograficzne i estetyczne kanony ze wschodnich Indii, ale od XIII w. silny wpływ zaczęła wywierać nepalska tradycja. Prawdopodobnie ¼ malarstwa tybetańskiego sprzed 1450 r. to portrety hierarchów, duchownych oraz świeckich donatorów wspierających rozwój buddyzmu w Tybecie. Na przykład w klasztorze Taklung zachowało się ponad 80 obrazów-portretów z tego okresu¹⁰⁷. Giuseppe Tucci był przekonany, że wykonano je za życia portretowanych, jeszcze przed XV w.¹⁰⁸ Z pewnością pewne cechy charakterystyczne rysunku twarzy zostały zachowane, jednak artyści kierowali się ikonograficznymi konwencjami, które po-

¹⁰³ Więcej na ten temat, w: D. L. Snellgrove, H. E. Richardson, *A Cultural History of Tibet*, Boulder 1980; J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, Kraków 2003, s. 156–159.

¹⁰⁴ *Biography of Dharmasvamin (chag lo tsa-ba Č'os-rje-dpal)*, *A Tibetan Mink Pilgrim*, tłum. i red. G. N. Roerich, A. S. Altekar, Patna 1959, s. VIII, XIX, XX.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 90.

¹⁰⁶ J. C. Singer, *The Cultural Roots of...*, w: S. Kossak, *Sacred Visions...*, s. 14.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 17.

¹⁰⁸ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 1, s. 307.

wstały w Indiach dla przedstawienia buddów i bodhisattwów¹⁰⁹. Równie częste są przedstawienia linii przekazu – od XIII w. na większości buddyjskich obrazów w górnej, dolnej lub bocznej partii pojawiają się wizerunki mistrzów i uczniów. Pierwsze zakony mnisie były wędrowne, nie sprzyjały więc rozwojowi rodzimych szkół malarskich. Aczkolwiek do początku XV w. dzięki tybetańskiemu buddyzmowi rozwinęły się cztery główne zakony: Ningma, Kagju, Sakja i Kadampa–Gelug¹¹⁰. Wszystkie zakorzenione w monastycznych instytucjach i blisko związane z klanami władców, którzy sprawowali ochronę i patronat. Malarstwo tanek odgrywało ważniejszą rolę w kształtującej się kulturze Tybetu, niż w Indiach. Kładziono tam większy nacisk na praktyki wizualizacyjne i tantryczne rytuały. Tanki stały się głównym elementem wyposażenia sanktuariów, centrów religijnych, ogromnych kompleksów klasztornych, które powstawały w tym czasie jak grzyby po deszczu. W XI i XII w. wybudowano klasztory w Shalu (1027), Jemar (ok. 1037), Reting (1056), Sakja (1073), Drathang (1081), Kjangbu (ok. XI w.), Narthang (1158), Densatil (1158), Taklung (1180). Rozwój kultury monastycznej wiązał się z zapotrzebowaniem nie tylko na freski, ale i tanki. Zwoje malowane mogły ponadto służyć wędrownym mniuchom i świeckim praktykującym w czasie długich wypraw – można było je bez trudu zwinąć i schować. Z tego okresu zachowało się w dobrym stanie ok. 20 tanek¹¹¹.

Tybetańczycy przejęli z Indii zasady *Silpavidya* (nauki sztuk i rzemiosł), która była jedną z pięciu głównych gałęzi nauk buddyjskich i stanowiła istotną część wykształcenia duchownych w indyjskich klasztorach. Na teksty nauczone w ramach *Silpavidyi* składały się głównie traktaty dotyczące sztuki – *Sambuddhabhashita Pratibimba Lakshana* (*Charakterystyczne przedstawienia jako myśl [nauka] Buddy*), zawierały one m.in. szkice ikonometryczne bóstw oraz dane dotyczące ich proporcji¹¹². Umiejętność malowania tanek weszła do klasycznego kanonu wykształcenia tybetańskich uczonych panditów i lamów. Wielu prominentnych hierarchów wslawiło się jako wybitni artyści¹¹³, np. Phakmo Drupa (1110–1170) – mistrz z tradycji Kagju, był znany jako „główny sekretarz i malarz” swojego nauczyciela, Kjenpo Dinge Tsultrim Bar¹¹⁴. Dwóch wielkich teologów ze szkoły Sakja, Sonam Tsemo (1142–1182) i Drakpa Gjeltsen (1147–1216) byli malarzami¹¹⁵, tłumacz Rinchen Sangpo (958–1055), którego malarstwo podziwiał Atiśia¹¹⁶. Sakja Pandita Kunga

¹⁰⁹ Więcej o analizie detali w malarstwie portretowym, w: J. C. Singer, *Early Portrait Painting in Tibet*, w: *Functions and Meaning in Buddhist Art*, Groningen 1995, s. 81–99.

¹¹⁰ Więcej na temat szkół buddyzmu tybetańskiego, w: J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 355–473.

¹¹¹ J. C. Singer, *The Cultural Roots of...*, w: S. M. Kossak, J. C. Singer, R. B. Gardner, *Sacred Visions...*, s. 15.

¹¹² Gö Lotsawa, *The Blue Annals*, red. i tłum. G. N. Roerich, Calcutta 1949–1953, reprint: New Delhi 1979, s. 263.

¹¹³ J. C. Singer, *The Cultural Roots of...*, s. 16.

¹¹⁴ D. P. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 69.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 69.

¹¹⁶ H. Stoddard, *Early Tibetan Paintings: Sources and Styles (Eleventh-Fourteenth Centuries A.D.)*, w: *Archives of Asian Art*, 1996, s. 29.

Gjaltsen (1182–1351) – przypisuje mu się freski o znacznych walorach estetycznych, które przetrwały w klasztorze Sakja do 1960 r.¹¹⁷

Oddziaływanie sztuki indyjskiej na kulturę Tybetu było przemożne. W odniesieniu do wcześniejszych tanek (VII–X w.) trudno jednoznacznie stwierdzić, czy pochodzą z Indii, czy zostały wykonane przez tybetańskich kopistów. Późniejsze tanki (XI–XIII w.) można przypisać do określonych klasztorów lub szkół, ale zasadniczo nie ma między nimi większych różnic stylistycznych. Wyjątkiem są obrazy powstałe z tradycji Sakja, zdominowane przez styl Newari z Nepalu. W połowie XIV w. i na początku XV w. w Tybecie rozpoczął się okres formowania rodzimego stylu, który łączył wpływy chińskie, indyjskie i nepalskie.

1.3.2. Wpływy nepalskie

Malarstwo wschodnioindyjskie było niewątpliwie kamieniem węgielnym dla sztuki tybetańskiej, jednakże w połowie XIII w. jego wpływy zaczęły stopniowo maleć. Po upadku buddyizmu w Indiach Tybetańczycy zwrócili się do artystycznych wspólnot z doliny Kathmandu. Obrazy malowane w stylu nepalskimi pojawiły się po raz pierwszy w centralnym Tybecie w szkole Sakja, której zwierzchnicy zapraszali całe grupy newarskich rzemieślników, m.in. słynnego malarza Aniko (1245–1306)¹¹⁸. Główne klasztory tej tradycji były ulokowane na trasie pomiędzy Khatmandu a Lhasą, co przyczyniło się do intensywnej wymiany gospodarczej i kulturowej pomiędzy obydwoma ośrodkami. Nie należy przy tym zapominać, że newarscy artyści działali w centralnym Tybecie już od VII w., np. przy budowie słynnej świątyni Jokhang w Lhasie. Nepalczycy nigdy nie pracowali za opłatę, co wynikało z przekonania, że święte przedmioty nie mogą być obiektem handlu. Po zakończeniu dzieła otrzymywali różnego rodzaju podarunki: chińskie stroje, szlachetne kamienie, złoty proszek, jedwab itd. Razem z artystami przybywali do Tybetu nepalscy kupcy, sprowadzając wiele materiałów i całą gamę pigmentów od karminu po indygo.

Kompozycja tanek malowanych w stylu nepalskim nie różni się istotnie od kompozycji obrazów *pala sena*. Dostrzegamy na nich zgeometryzowany układ elementów tworzących jednolite przedstawienie, a całość jest uporządkowana według sztywnych zasad. Nepalskie *paubha* różnią się jednak obfitością postaci i motywów ozdobnych zarówno roślinnych, jak i czysto ornamentalnych. Newarscy artyści przywiązywali zdecydowanie więcej uwagi do realizmu przedstawienia. Postaci na ich malowidłach zdają się wybuchać życiem i energią, której nie spotkamy na statycznych obrazach ze wschodnich Indii. Różnice uwidaczniają się również w sposobie opracowania ciała. Sylwetki zarówno męskich, jak i żeńskich form są bardziej korpulentne, przysadziste, twarze owalne o dużych, wyraźnie zaznaczonych oczach, or-

¹¹⁷ D. P. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 69–70; G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 1, s. 177, fig. 17.

¹¹⁸ Nepalskim odpowiednikiem słowa tanka jest *paubha* – „obraz na materiale”.

lich nosach i okrągłych podbródkach (w stylu *pala sena* dominują eteryczne, wysmukłe postaci o pociągłych twarzach). Tybetańczycy przejęli z tego stylu subtelny, prawie niewidoczny kontur ciała. Charakterystyczne dla *paubha* jest również zakłócenie idealnych proporcji rygorystycznie przestrzeganych przez indyjskich malarzy: tułów wydaje się być zdecydowanie większy, bardziej rozbudowany, aniżeli dolne partie. Szaty ozdabiające niektóre bóstwa i świętych były malowane w sposób sugerujący powiew wiatru. Modelunek ciała wydobywano poprzez silnie skonstrastowane cieniowanie (od czerni w ciemnych partiach, po biele w partiach jasnych). Nepalscy artyści skupiali się przede wszystkim na figuratywnym przedstawieniu; tło posiadało wyłącznie symboliczny charakter; brakowało wyraźnej granicy między obszarem nieba i ziemi, krajobraz występował w szczątkowej postaci – gdzieś tam pojawiały się drzewa, granie górskie, rzeki. Charakterystyczne dla tych obrazów są również powtórzenia tych samych motywów: wijących się roślin, zdobień, geometrycznych wzorów. Sztuka nepalska rozwinęła i rozbudowała subtelny język form dekoratywnych, które zaadoptowało wczesne malarstwo tybetańskie. Najczęstszym motywem, występującym na tankach inspirowanych tym stylem, była figura makary (mitycznego krokodyla, który topi słonie) uznawana w buddyzmie za symbol pomyślności¹¹⁹. Makara pojawia się często jako ozdoba tronu, na którym zasiada główne bóstwo. Drugim niezwykle popularnym elementem dekoratywnym jest *torana* – brama o konstrukcji słupowo-belkowej, którą prowadzi do wnętrza stupy. Nepalskie *torana* nie są strzeliste tak, jak ich indyjskie pierwowzory, ozdabiają je natomiast przysadziste figury nagaradzów i makar, zaś całość jest zwieńczona Garudą¹²⁰. Kontur elementów architektonicznych często był zaznaczany prostą żółtą linią.

Na nepalskich *paubha* podobnie jak na wschodnioindyjskich *pata* dominuje czerwień łączona z błękitem i siarkową zielenią. Nepalscy artyści nie używali jednak preferowanej przez indyjskich malarzy zieleni malachitowej ani lazurowego błękitu. Kolorystyczną innowacją było ponadto stosowanie intensywnego błękitnego tła wokół tronu. Należałoby również wskazać specyficzną stylizację płomiennych aureoli otaczających gniewne bóstwa. Płomienie formują się w małe, powtarzające się motywy, przypominające ulistnioną lodygę, z której wychodzą (najczęściej pięć) silnie wydłużone, grzebieniowate formy. Wewnętrzna przestrzeń, ograniczona przez tę płomienną aureolę, była gęsto wypełniana delikatnie zaznaczonymi językami ognia, które powtarzały kształt aureoli. W Tybecie ów styl rozpowszechnił się najpełniej na przełomie XIV i XV w., niestety zachowało się niewiele tanek z tego okresu. Doskonałym przykładem ilustrującym proces asymilowania elementów nepalskich przez artystów z Tybetu jest przedstawienie tańczącego Ganapatiego, boga pomyślności, który stanowi buddyjską wersję Ganesi. Wokół boskiego słonia i innych postaci dostrzegamy wielobarwne zgeometryzowane wierzchołki skał – oso-

¹¹⁹ Więcej na temat symbolicznego znaczenia makary, w: R. Beer, *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*, Boston 1999, s. 68–69.

¹²⁰ Więcej na temat symbolicznego znaczenia Garudy, w: *Ibidem*, s. 65–68.

bliwość malarstwa nepalskiego. Cała pierwszoplanowa struktura, którą tworzą: postać Ganapatiego, ozdobna torana i szczyty górskie z tyłu, spoczywa na grzbiecie górskim, oddanym za pomocą wielobarwnych sześcianów. Na obrazie uderza obfitość detali, precyzja w oddaniu choćby najmniejszych form, ozdobny ornament. Motywy roślinne wkomponowane w ornament wydają się być koronkowe, zwłaszcza na aureoli okalającej głowę Ganapatiego. Typowa dla tego stylu jest wykwintna, ale stosunkowo prosta biżuteria, kwiatowe i zgeometryzowane wzory na szatach, a przede wszystkim *torana* składająca się z dwóch ozdobnych, fantastycznych w formie kolumn oraz pięciolukowego zwieńczenia. Bramę ozdabiają ornamentalnie potraktowane ogony makar, w które są wplecione postaci jednorożców, węzowych bogów. Szczyt torana jest zwieńczony Garudą, półczłowiekiem, półptakiem. Na obrazie widzimy wiele postaci bogów, hierarchów i zwierząt.



5. Tańczący Ganapati

Za typowy element dla stylu nepalskiego można uznać opracowanie diademu na głowie Ganapatiego. Podstawa korony przybiera formę dość szerokiej taśmy skierowanej ku dołowi, na obydwu końcach zwiniętej w ślimacznice, w których tkwią rubinowe klejnoty. Główna część korony jest zbudowana z pięciu klejnotów; dwa prawe i dwa lewe mają taką samą wielkość, ale są nieco mniejsze od centralnego klejnotu. Wszystkie zostały wbudowane w ażurową, złotą oprawę, której kształt przypomina odwróconą łzę – jest to element bardzo często występujący na tankach nepalskich lub malowanych w stylu nepalskim. Mimo wyraźnego dynamizmu przedstawienia na obrazie dostrzegamy wyważoną, harmonijną kompozycję. Historycy sztuki uważają, iż autorem tanki był najprawdopodobniej Nepalczyk¹²¹, na co wskazuje wysoka jakość wykonania, którą tybetańscy artyści osiągnęli dopiero pod koniec XV w., kiedy to rdzennie nepalski styl zaczęły wypierać rodzime tradycje malarzkie. Tybetańczycy malujący w tej manierze używali bardziej jaskrawych, kontrastujących ze sobą kolorów, szczególnym upodobaniem cieszyły się oranże w różnych odcieniach, żółcienie, turkusy, bordo. Z powodów ekonomicznych operowali uboższą paletą barwną.

¹²¹ Za proveniencją nepalską przemawia również rewers tanki wypełniony w całości 32 liniami, tj. ornamentalnym, czarnym pismem sanskryckim – jest to mantra skierowana do Ganapatiego. Pod każdą z linii znajduje się tłumaczenie tybetańskie, napisane kursywą zwaną *um.ej*.

1.3.3. Wpływy kaszmirskie

Innym ważnym ośrodkiem dla sztuki tybetańskiej była szkoła malarska Hasaraja z Kaszmiru, którą uświetnili tacy mistrzowie jak Jaya, Parojaya i Vijaya¹²². Szkoła kaszmirska przetrwała w źródłowej postaci do czasów Taranathy (1575–1634)¹²³. Niezwykle ważną rolę dla rozwoju malarstwa tybetańskiego na przełomie X i XI w. odegrała prowincja Guge w zachodnim Tybecie¹²⁴. Otóż władca tej prowincji Jeszie O, słynący zarówno z pobożności, jak i ze stosowania surowych kar wobec innowierców, zaprosił do Tybetu najwybitniejszego uczonego buddyjskiego tamtych czasów, równocześnie wysłał do Kaszmiru mnicha Rinczena Sangpo, który sprowadził stamtąd 70 artystów i rzemieślników. Wydarzenie to przyczyniło się do znacznego ożywienia sztuki, odtąd zaczęto przykładać coraz większą wagę do elementów dekoracyjnych w świątyniach, a zwłaszcza przedstawięń malarskich – fresków i tanek. W większości klasztorów założonych przez Rinczena Sangpo i znajdujących się pod jego patronatem są widoczne wpływy sztuki z Kaszmiru; m.in. w świątyniach w Tsaparang, Tholing, Tabo w zachodnim Tybecie¹²⁵. Jedyne zachowane do dzisiaj freski z tamtych czasów znajdują się w świątyni Man nan¹²⁶. Te freski nawiązują wyraźnie do klasycznych tradycji Adżanty i Ellory, które ukształtowały sztukę średniowiecznych Indii. Tucci zestawia je z freskami z Alchi w Ladakhu, przekonując, że sztukę z Adżanty, a zwłaszcza miniatury zawarte w tamtejszych manuskryptach należy uznać za istotne źródło inspiracji dla malarstwa tybetańskiego¹²⁷. Pewne wyobrażenie o stylu kaszmirskim dają zachowane manuskrypty z przedstawieniami bogini Mądrości Pradžniaparamity¹²⁸. Dostrzegamy na nich opalizujące nimby; delikatny rysunek; smukłe, wysokie postaci pozbawione śladu pulchności charakterystycznej dla stylu bengalskiego i nepalskiego; eteryczne, pełne ruchu uwolnione od wschodnioindyjskiej statyczności ciała (brakuje tutaj na przykład postaci zajmujących klasyczną postawę *tribhanga*¹²⁹; a wreszcie niezwykłą precyzję w oddawaniu detali na ubiorze: można bez trudu odróżnić wzory i elementy haftu. Kaszmirscy artyści unikają płaskiego nakładania koloru, odcienie są stopniowane, modulowane w taki sposób, że wywołują wrażenie światłocienia, a postaci uzyskują trzeci wymiar na podobieństwo rzeźbiarskiego reliefu. Miniatury opisane przez Tucciego przypominają freski z Tsaparang i Alchi oraz z kaplicy w Man nan. Porównując je z nepalskimi manuskryptami oraz ich oprawami, można dostrzec łatwo różnice w kolorze, technice,

¹²² G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 272.

¹²³ Taranatha – uczonego lama tybetański, twórca monumentalnej pracy o dziejach buddyzmu w Indiach (1608), licznych traktatów filozoficznych (m.in. z hatha-jogi, tantryzmu); pod koniec życia miał się udać do Mongolii, tam pośmiertnie kanonizowany.

¹²⁴ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 273.

¹²⁵ *Ibidem*; R. Fisher, *Art of Tibet...*, s. 147.

¹²⁶ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 273.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Więcej na temat bogini Pradžniaparamity na s. 226 i n.

¹²⁹ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 274.

rysunku. Bliskość geograficzna oraz ściśle stosunki kulturowe i gospodarcze z Kaszmiem i Kangrą spowodowały, że region Guge wyróżniał się na tle całego Tybetu. Mimo to również tutaj pojawiały się wpływy nepalskie, chociażby w świątyni Kojarnath¹³⁰, gdzie znajdują się obrazy malowane w stylu *pala*. Wpływy chińskie nie dotarły do Guge praktycznie nigdy, przynajmniej w tak bezpośredniej postaci, jak w innych regionach. Oczywiście pewne motywy ikonograficzne zdominowane chińską stylistyką, jak chociażby przedstawienia raju Amithaby (ustalone za czasów dynastii Tang), przeniknęły również do zachodniego Tybetu, ale zawsze podlegały suwerennej interpretacji tutejszych artystów. Wprawdzie na kaszmirskich przedstawieniach zauważa się dynamikę, pewną swobodę, to jednak w swoim wyrazie zachowały element archaicznej hieratyczności. Na starożytnych nepalskich obrazach tło jest bardzo często ciemnoczerwone, w Guge zaś dominują błękity.

Obrazy w manierze kaszmirskiej są bardziej „atmosferyczne”, swobodniejsze w wyrazie, aniżeli nepalskie. Zarówno w sztuce wschodnioindyjskiej, jak i nepalskiej postaci są ukazywane w grupach i znajdują się wzdłuż krawędzi obrazu lub wokół centralnej postaci. W malarstwie kaszmirskim unika się przedstawiania postaci w zamkniętych, małych świątyniach lub otoczonych półkolistymi aureolami. Wspólną zaś cechą malarstwa nepalskiego i kaszmirskiego jest zwyczaj wypełniania wolnych przestrzeni różnorodnymi formami liści i kwiatów – te motywy nawiązują do słynnej legendy buddyjskiej, mówiącej o deszczu kwiatów, który oświetlił moment oświecenia Buddy Sakjamuniego¹³¹.

1.3.4. Wpływy chińskie

Spośród dotychczas omówionych stylów najsilniejszy i najbardziej trwały wpływ na sztukę Tybetu wywarł niewątpliwie styl nepalski. Był on traktowany jako kanoniczny, tybetańscy artyści imitowali go niekiedy wręcz w barbarzyński sposób, całkowicie rezygnując z innowacyjności i twórczej adaptacji. Sztuka chińska operująca inną stylistyką wniosła niewątpliwie świeżość do malarstwa tybetańskiego. Pierwsze odnotowane kontakty z chińskimi artystami miały miejsce za rządów króla Songtsena Gampo (618–649)¹³², który poprosił o rękę chińską księżniczkę Wengcheng zwaną przez Tybetańczyków *Gjasa* – chińska żona. Dzięki inicjatywie Wengcheng do Tybetu trafiła chińska cywilizacja: m.in. powstały takie świątynie, jak Ramocze, Dżokhang i Tradruk, grupa 12 świątyń granicznych, które zgodnie z legendą miały unieruchomić kończyny podziemnego demona¹³³. Tybetańska tradycja poda-

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Motyw spadających kwiatów z nieba w tradycji buddyjskiej – dżinizmie i hinduizmie pojawia się przy rozmaitych epifaniach bóstw, cudownych narodzinach itd.

¹³² Ten władca był 33 królem z dynastii Jarlung, zasłynął jako polityk ekspansywny i agresywny, za: M. Yaldiz, *Tibeter an der Seidenstrasse*, w: *Tibet. Klöster öffnen ihre...*, s. 48.

¹³³ *Ibidem*, s. 144.

je, że księżniczka przywiozła również ze sobą wizerunek Buddy Śakjamuniego jako młodego księcia¹³⁴. Podobizna została umieszczona w świątyni Trulnang, znanej potem jako Dżokhang¹³⁵. Jednakże sztuki plastyczne zaczęły rozkwiąć dopiero za czasów panowania króla Trisonga Detsena (ok. 756–797)¹³⁶. W tym właśnie czasie pojawiły się pierwsze wpływy chińskie skrzyżowane jednak z indyjskimi tradycjami. Dobrym przykładem jest pierwszy tybetański klasztor w Samje, którego plan odpowiada formie mandali ze świątynią w centrum i zabudowaniami w czterech głównych kierunkach. Klasztor powstał prawdopodobnie na wzór hinduskiego klasztoru Odantapuri z Biharu¹³⁷. Każda z trzech kondygnacji głównej świątyni odpowiadała innemu porządkowi architektonicznemu: indyjskiemu, chińskiemu i tybetańskiemu – w stylu chińskim wybudowano okazały dach.

Pierwszym stylem chińskim zaadoptowanym przez Tybetańczyków była tradycja malarska *Zi-thang*, którą zapoczątkował minister Zi Chun Phu Sa Then. Legenda podaje, że udało mu się wiernie odwzorować wizję, w której dostrzegł przedstawienie Śakjamuniego powstałe jeszcze za jego życia¹³⁸. Jackson sugeruje, że właśnie od nazwy tego stylu wywodzi się chińskie określenie tanki¹³⁹. Tanki malowano w Chinach na płótnie bawelnianym, ale również używano jedwabiu i papieru. Styl *Zi-thang* charakteryzował się przede wszystkim niezwykle bogatą paletą barwną. Chińscy malarze z rozmachem używali wielu bazowych pigmentów, tworząc niezwykle żywe przedstawienia. Mimo silnego oddziaływania tego stylu, tybetańscy artyści stosowali ubogą gamę kolorystyczną, często poprzestając na rozmaitych modyfikacjach jednego podstawowego pigmentu. Specyfika malarstwa chińskiego ujawniała się ponadto w nietypowym operowaniu kolorem oraz w dynamicznej kompozycji. Niebo, chmury, górskie granie oddawano za pomocą subtelnej cieniowania, natomiast wizerunki zwierząt, ludzkich i boskich ciał, ozdób, szat oraz roślin przedstawiano wyłącznie za pomocą koloru bez wspomaganie się rysunkiem. Drugi plan malowano w jasnych tonacjach. Centralne oraz narożne partie obrazu były wypełnione motywami drzew, roślin, rzek, stawów i górskich szczytów. Charakterystyczną cechą stylu *Zi-thang* stanowiła tendencja do przedstawiania dużej ilości zwierząt, ptaków, fantastycznych stworów i smoków szybujących w powietrzu, wędrujących po ziemi oraz licznych rzekach i jeziorach. W kompozycji uderza silny kontrast pomiędzy pustymi przestrzeniami (nieba, pejzażu) a zwartymi grupami postaci bóstw, ludzi i zwierząt. Ponadto daje się zauważyć plastyczny i elegancki sposób

¹³⁴ Opis losu tego wizerunku zob. w: *The Growth of a Legend*, „Asia Minor” 1971, z. 16, s. 174–175.

¹³⁵ J. Powers, *Wprowadzenie do buddyźmu...*, s. 143. Świątynia i jej historia są opisane w artykule H. Richardsona, *The Jo-khang, „Cathedral” of Lhasa*, w: A. Macdonald, Y. Imeda, *Essais sur l'art du Tibet*, Paris 1977, s. 157–188.

¹³⁶ M. Yaldiz, *Tibeter an der...*, w: *Tibet. Klöster öffnen...*, s. 49.

¹³⁷ G. Tucci, *The Symbols of the Temples of Bsam-yas*, „East and West” 1956, s. 279–281.

¹³⁸ Według legendy wizerunek Buddy Śakjamuniego został wykonany w Indiach w drzewie sandalowym. W Chinach jest zwany Sandalowym Panem, za: D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 48.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 48.

ukazywania szat i szczegółów anatomicznych. Typowymi elementami są obszerne baldachimy i zasłony za głowami postaci. Na większości obrazów dominuje atmosfera spokoju, pogody i odprężenia. Podobna maniera występuje na tybetańskich tankach z VIII w. n.e. (za rządów króla Trisonga Detsena)¹⁴⁰. Oddziaływanie tradycji *Zi-thang* na malarstwo tybetańskie trwało zaledwie kilkadziesiąt lat, ale wzmogło się ponownie w XVIII w. Pewne nasilenie wpływów chińskich można odnotować od połowy XIII w., kiedy to Kubilaj ofiarował władzę nad Tybetem lamie Phakpie (1235–1280) – ówczesnej głowie szkoły Sakja¹⁴¹. Odtąd Sakjapowie rozwijali kulturowe i polityczne stosunki z władcami dynastii Juan (1271–1368). Na temat wzajemnych artystycznych kontaktów z tego okresu istnieje niewiele źródłowych informacji.

Tybetański historyk Buston wspomina o obecności chińskich i mongolskich artystów w Ża lu¹⁴² (XIII w.) i na tej podstawie można przypuszczać, że podobne kontakty miały miejsce w innych klasztorach. Wpływy chińskie są widoczne na freskach i tankach z Kumbum, Narthang i niektórych kaplicach z Gjantse. Na te wpływy chińskie otworzyły się wówczas tradycje malarskie z centralnego Tybetu, które zaadoptowały niektóre elementy stylu chińskiego, najczęściej związane z pejzażem. Pierwszy wyraźny ślad chińskiego oddziaływania z tego okresu wykazują freski z Shalu (ok. 1306 r. n.e.)¹⁴³. Dostrzegamy na nich dekoratywne elementy wywodzące się ze sztuki Juan. Są to stylizowane, w pełni rozwinięte peonie, malowane najczęściej przy użyciu trzech kolorów: bieli, różu i czerwieni; specyficzne kształty chmur, uzyskiwane często za pomocą trzech silnie powyginanych w różne strony elementów, które przypominają surrealistyczne stwory, jak również bordiury wykonane ze splecionych, trójkątnych form¹⁴⁴. Postaci na tankach, które powstawały równoległe z freskami z Shalu, były przedstawiane w sposób poprawny anatomicznie, z wyraźnymi cechami indywidualnymi. Artyści precyzyjnie zaznaczali rysunek twarzy, podkreślając piękno lub brzydotę, młodość lub starość danego bohatera. Malarze nie wahali się nawet przedstawiać niektóre postaci w karykaturalny sposób. Stephen Little podkreśla, że XIV-wieczne zwoje malowane z charakterystycznym motywem Arhata posiadały specjalną „atmosferę”, przejawiająca się w ciekawych formach chmur, wzbudzonych falach i rozwianych na wietrze trawach¹⁴⁵. Na buddyjskich zwojach malowanych w tym stylu uderza precyzja w oddaniu szczegółów – należy zwrócić uwagę na bardzo interesujący krajobraz z poszarpanymi górami, wodospadami, urozmaico-

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 49.

¹⁴¹ M. Rossabi, *Mongolia. From Chinggis Khan to Independence*, w: *Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan*, San Francisco 1996, s. 33; K. Lewandowska-Michalska, *Złoty wiek rzeźby mongolskiej - życie i twórczość Zanabazara (1635–1723)*, w: *Toruńskie Studia O Sztuce Orientu*, t. 1, Toruń 2004, s. 139; więcej na temat szkoły Sakja, w: J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 440–442.

¹⁴² G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 278.

¹⁴³ S. Kossak, *The Development of Style in Early Central Tibetan Painting*, w: *Sacred Visions...*, s. 45.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 45.

¹⁴⁵ S. Little, *The Arhats in China and Tibet*, „*Artibus Asiae*” 1992, nr 52, s. 255–281.



6. Wajśrawana w otoczeniu strażników

Wprowadzono również sceny narracyjne, w których umiejętnie gestami i pozami oddano ruch postaci ludzi i zwierząt. XIV-wieczne tanki pod względem stylistyczno-formalnym bezpośrednio nawiązują do fresków. Pastelowe, kontrastujące ze sobą pigmenty kładzono na płótnie płasko – artystów nie interesowała głębia. Pierwszy plan kompozycji zajmowała centralna, największa postać. Kolejnym motywem, który już w XII w. pojawił się na tybetańskich tankach są ukazane naturalistycznie zbroje strażników czterech głównych kierunków. Takie zbroje zachwycają ornamentalnym bogactwem, precyzją i ciekawymi zestawieniami kolorystycznymi. Najczęstszym wzorem wykorzystywanym w zdobieniu zbroi był wielokrotniony motyw litery Y. Strażnicy mają wysokie, ozdobione luskowym wzorem buty, na głowach noszą misternie wykonane korony albo dzwonowate helmy zakończone powiewającym ogonem jaka. Charakterystycznym motywem są również nimby przybierające trójlistny kształt i otoczone stylizowanymi płomieniami. Powierzchnia obrazu jest gęsto wypełniona postaciami, które znajdują się w nieustannym ruchu.

Na przełomie XIV i XV w. chińskie elementy pojawiają się w malarstwie tybetańskim dość często¹⁴⁶, ale mają w istocie charakter akcydentalny. Do nich można zaliczyć:

- rozmaite budowle architektoniczne, zwłaszcza proste świątynie zwieńczone pojedynczymi zdobionymi daszkami o odchylonych ku górze narożach i ozdobnych wspornikach;

- szczegóły ubiorów oraz specyficzny sposób ukazywania szat bóstw. Wierzchnią część stroju pokrywano delikatnym, florystycznym wzorem (najczęściej peonii). Tę tendencję można zauważyć już na niektórych tankach z Taklung¹⁴⁷. Artyści zaczęli malować szaty oplatające kończyny bóstw i świętych. Nowością była ilość i kształt fałd, które stylizowano w wielokrotnione elipsoidalne formy;

- fragmenty pejzażu nawiązujące do motywów obecnych w stylu *Zi-thang*;
- dzwonowate nimby (na tankach malowanych w stylu indonepalskim występowały nimby okrągłe lub elipsoidalne);
- stosowanie wielu zdobionych brokatów do obszycia tanki.

¹⁴⁶ Niestety zachowała się jedynie niewielka ilość tanek z tego okresu. Znamiona stylu Yuan noszą m.in. przedstawienia Arhatów, za: S. Kossak, *The Development of Style*, w: *Sacred Visions...*, s. 46.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 46. Chińskie tekstylia zaczęły docierać do Tybetu już w XIII w.

Mniej jawnym, ale prawdopodobnie istotniejszym efektem oddziaływania malarstwa chińskiego był wzrost zainteresowania Tybetańczyków problemem głębi obrazu, a także ich skłonność do tworzenia naturalistycznej sceny, której brakowało na czysto symbolicznych, jednowymiarowych obrazach indyjskich¹⁴⁸. Tybetańskie tanki z tego okresu wydają się odzwierciedlać naturalną przestrzeń znaną z codziennego doświadczenia, czym różnią się od nepalsko-indyjskich obrazów ukazujących przede wszystkim przestrzeń sakralną.

Ponowne nasilenie wpływów chińskich na sztukę nastąpiło w II połowie XVII i początkach XVIII w., kiedy poprawie uległy polityczne stosunki z Cesarstwem. V Dalajlama Ngalang Losang Gjatso (1617–1682)¹⁴⁹, wielki przywódca, myśliciel i uzdolniony malarz, który w 1652 r. odwiedził chińskiego cesarza Czing w Pekinie. Wydaje się, że ten uwrażliwiony na piękno artysta, zwany przez Tybetańczyków „duchowym królem”¹⁵⁰, przywiózł z Cesarstwa „chińską” estetykę. Obrazy, które sam malował lub zlecał, nawiązują bezpośrednio do chińskiej stylistyki. Doskonałym przykładem tego typu przedstawienia jest wykonana kunsztownie tanka z wizerunkiem Palden Lhamo, datowana na II poł. XVII w.¹⁵¹ Po śmierci V Dalajlamy sytuacja polityczna z Chinami znacznie się pogorszyła, ale wymiana kulturowa była wciąż silnie ożywiona. Sztuka tybetańska była wówczas na tyle dojrzała, że przejmowanie obcych wpływów nie groziło jej utratą suwerenności. Chińscy artyści z tego okresu zerwali ze schematyczną kompozycją oraz tendencją do wypełniania wolnych miejsc ornamentem i zwartymi grupami postaci. Uwolnwszy się od *horror vacui* typowego dla wcześniejszego malarstwa, otworzyli przed Tybetańczykami mistyczna poetykę przestrzeni. Najwyraźniej widać to na tankach powstałych w szkołach z Khamu, na których główne postaci wylaniają się z rozległego krajobrazu: w tle widać zielone, ocienione sosnowymi gajami góry, leniwie płynące rzeki, wylęgające się gazy i pełne powabu sylwetki ptaków¹⁵². Podobnie jak na chińskich obrazach uderza tutaj gładkość i ornamentalna precyzja. Wprawdzie Tybetańczycy dostrzegali artystyczne walory krajobrazu, ale początkowo ograniczyli się do imitowania rdzennie chińskich motywów. Z tego powodu na XVIII-wiecznych tankach nie dostrzeżemy charakterystycznych dla tybetańskiego pejzażu stromych i nieurodzajnych gór, surowej dzicy ani majestatycznych masywów, lecz nierealistyczne, poszarpane grzbiety skal malowane w stylu chińskim¹⁵³. Na obrazach malowanych w tradycji Sakja (zwłaszcza w klasztorach Taszilunpo i Narthang), które ukazują historie linii przekazu albo sceny z życia świętych, dostrzegamy całkowite zerwanie z klasycznym sposobem bu-

¹⁴⁸ P. Pal, *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Thangka, Eleventh to Nineteenth Centuries*, London 1984, il. 59.

¹⁴⁹ Więcej na temat V Dalajlamy, w: *Rituels tibetains. Visions secretes du V Dalajlama*, Musée National des arts asiatiques, Guimet 2002–2003.

¹⁵⁰ D. Snellgrove, H. Richardson, *A Cultural History of Tibet*, Boulder 1980, s. 197.

¹⁵¹ Więcej na temat tej tanki na s. 174 (il. barw. XX).

¹⁵² G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 283.

¹⁵³ *Ibidem*.

dowania malarskiej narracji. Przedstawienia kolejnych epizodów rozwijają się wokół centralnej figury w swobodny sposób, nie tworząc linearnej ciągłości. (il. barw. I) Mimo zdynamizowania kompozycji obrazy malowane pod wpływem stylu chińskiego zachowały jednak pewne konwencje sztuki indyjskiej. Przede wszystkim trzymano się zasady, która nakazywała oddawać różnice w randze ukazywanych postaci za pomocą stopniowania ich wielkości lub stosowania specjalnych symboli¹⁵⁴. Chińskie wzorce zdominowały głównie szkoły z Khamu, w pozostałych wzmacniała się tendencja do oddawania walorów rdzennie tybetańskiego krajobrazu. Na tankach pojawiło się turkusowe niebo wzbogacone głębokim błękitem, a także wędrujące po nim chmury, które iskrzą się jak lodowe szczyty. Chińska pozostaje również kolorystyka: barwy ziemi równie jasne i żywe jak barwy nieba, góry mieniące się złoceniami, a przede wszystkim soczysta zieleń pól jęczmienia, która zdaje się maskować nieczystość ziemi. Na obrazach dominuje świetlista atmosfera współgrająca z żywymi kolorami poszczególnych elementów przedstawienia. Czerwono odziani mnisi wędrują wzdłuż wybielonych domów przypominających bloki marmuru, które przypadkowo znalazły się w bezludnej okolicy¹⁵⁵. Tybetańscy malarze oczarowani światłem używali najbardziej żywych barw, jakie tylko mogli znaleźć, dzięki czemu ich obrazy promieniują niepowtarzalną pogodą i jasnością. Zwłaszcza na wschodnich tankach dominuje blask słońca, jasne, dzienne światło, nawet na obrazach ukazujących atmosferę nocy unikano cienia, mroku. W wypadku przedstawień, które ze względów ikonograficznych wymagają aury nocy (zwłaszcza na tankach gong kang reprezentujących gniewne bóstwa), tybetańscy malarze próbują oddać kosmiczną ciemność¹⁵⁶. Na tankach inspirowanych stylem chińskim nie znajdziemy gry światła i cienia, ale subtelnie zmieniające się odcienie czerwieni, błękitów, pełne splendoru zielenie i uspakajające biele. Artyści malujący w tej konwencji nie używali techniki cieniowania, lecz układali obok siebie czyste barwy¹⁵⁷. Dynamika charakterystyczna dla malarstwa chińskiego przenikała głównie do drugiego planu tanek. Pierwszy plan zachował archaiczną, surową statyczność. Stopniowo wysubtelniał się rysunek włosów i zarostu (malowanie pojedynczych włosów), ramiona przedstawianych postaci stawały się dłuższe i bardziej delikatne¹⁵⁸. Biegłość w oddawaniu szczegółów skoncentrowała się na delikatnym rysunku dłoni, które stały się ważnym elementem ekspresji – uwolnione od ciężenia materii, zdają się wskazywać na ponadmysłowy porządek świata. Same sylwetki centralnych postaci nie tracą jednak tradycyjnej hieratycznej postawy. Nieporuszone najmniejszym powiewem życia, oczyszczone z osobowości przemawiają do widza lekkim uśmiechem duchowego zadowolenia – zwłaszcza na przedstawieniach Hwaszanga. Z upływem czasu chińscy malarze przesuwają środek ciężkości kompozycji. Główna figura nie zajmuje już centrum przed-

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 284.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 285.

stawienia, ale znajduje się z boku obrazu. Ten zabieg nadaje przedstawieniu ekspresji. Zmianie ulega również sposób ukazywania drugorzędnych postaci, które „otaczają” głównego bohatera. Wciąż są zdecydowanie mniejsze, ale przejawiają więcej życia i dynamiki.

Trwające wiele stuleci oddziaływanie kultury Chin na malarstwo tybetańskie odcisnęło na nim piętno. Już we wczesnym okresie historii Tybetu intensywne kontakty z dworem Mongołów (XIII i XIV w.) przyczyniły się w znacznej mierze do narodzin pierwszych rodzimych tradycji artystycznych. Wpływy chińskie najbardziej widoczne w twórczości XV-wiecznych malarzy z centralnego i południowego Tybetu utrzymały się jeszcze długo po wygaśnięciu dynastii Juan. Po krótkim okresie osłabienia kontaktów kulturalnych (XVII/XVIII w.) w połowie XVIII w. odnowiło się zainteresowanie chińską estetyką, widoczne zwłaszcza w ukazywaniu pejzażu, motywów roślinnych, skał i chmur, ale również przedmiotów codziennego użytku, jak stołów, krzeseł, ozdób. Najbardziej wpływowym malarzem tego okresu był VIII Situ Panczen Czökji Jungne (1700–1774)¹⁵⁹.

1.4. Główne style malarskie w Tybecie w XV–XX wieku

1.4.1. Wczesna tradycja malarstwa tybetańskiego

Wczesne malarstwo tanek w Tybecie rozwijało się pod przemożnym wpływem obcych kultur i tradycji. Do XIII w. dominowała sztuka Indii, później najważniejszym ośrodkiem artystycznym promieniującym na Tybet stał się Nepal. W XIV w. powstały pierwsze szkoły, które nie wytworzyły jednak suwerennego idiomu malarskiego¹⁶⁰. Ten niezwykle trudny do opisanego okres rozwoju sztuki charakteryzowała wierność wobec ikonometrycznych, kompozycyjnych oraz ikonograficznych wzorców, które wypracowano w starszych i bogatszych kulturach „wielkich sąsiadów”. Rzucający się w oczy konserwatyzm najstarszych szkół malarskich, dominacja postawy naśladowczej, a przede wszystkim ścisłe reguły i wymogi kanonu sztuki tantrycznej hamowały w znacznej mierze twórczy potencjał tybetańskich artystów. Z upływem czasu potrzeba innowacyjności wynikająca z indywidualnych doświadczeń i zdolności malarzy doprowadziła do modyfikacji sztywnych zasad. Traktowane z namaszczeniem teksty omawiające prawa malarskie były poddawane interpretacjom, które różniły się między sobą w ramach poszczególnych szkół. Zaczęły powstawać nowe ikonografie oparte na wizyjnych doświadczeniach rodzimych mistrzów. Malarze uczyli się dostrzegać walory pejzażu, barwy, portretu, wagę dynamiki i ekspresji, a w końcu przyswoili sobie poetykę świeckiej codzienności, zauważalną zwłaszcza

¹⁵⁹ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 259–283. Por. również podrozdział 1.4.5. niniejszej pracy.

¹⁶⁰ G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme tibétain*, Paris 1995, s. 58–60; M./J. C. Singer, R. B. Gardner, *Sacred Visions...*, s. 42.

na późnych zwojach ukazujących scenki rodzajowe w drugim planie (koniec XVIII w.). W toku powolnych przemian tanki nabierały niepowtarzalnego charakteru, rodziły się pierwsze rodzime style, które podlegały nieustannym modyfikacjom. Opisanie tych przemian wydaje się przedsięwzięciem nad wyraz trudnym do zrealizowania, jednak od kilkudziesięciu lat podejmowane są wysiłki zmierzające do usystematyzowania tybetańskich stylów malarskich. Już w 1925 r. Georg Roerich zwrócił uwagę na funkcjonowanie dwóch głównych tybetańskich kanonów związanych z centrami Szigatse Narthang na południu oraz z klasztorem Dege w Khamie¹⁶¹. Znaczenie wspomnianych ośrodków dla rozwoju sztuki wynikało stąd, że znajdowały się w nich wielkie drukarnie, które powielaly znaczne ilości ksylograficznych odbitek malarskich przedstawię. We wstępie do swojej pracy Georg Roerich napisał znamienne słowa, do których pół wieku później nawiązał John C. Huntington: „możemy mieć nadzieję na napisanie dziejów sztuki tybetańskiej tylko wtedy, gdy wszystkie obszerne zbiory znajdujące się w europejskich kolekcjach zostaną opracowane w oparciu o ikonograficzne traktaty”¹⁶². W 1968 Huntington opublikował pierwszą monografię poświęconą w całości sztuce tybetańskiej, kładąc w niej nacisk na geograficzną lokalizację stylów¹⁶³. Wymienił cztery główne style związane z czterema regionami:

1. Karma-Gadri w Khamie – dystrykt we wschodnim Tybecie.
2. Gong kar w Bu.
3. Khjenri w Bu.
4. Menhong [E]ri.

Od tego czasu badacze zachodni zaczęli kreślić całościowy obraz sztuki buddyjskiej Tybetu. Głównym kryterium rozróżniania stylów stały się typy krajobrazów umieszczanych na tankach. Ważnym punktem oparcia dla definicji stylu były i są nadal teksty tybetańskich autorów zarówno dawnych, jak i współczesnych¹⁶⁴. Tybetańska tradycja w rzeczywistości zawsze interesowała się sztuką, nie ignorowała też kwestii stylu, o którym pisali słynni buddyjscy uczeni¹⁶⁵ i to niekiedy w tekstach poświęconych wprost sztuce. Zwłaszcza znani artyści pozostawiali potomnym ogólne wskazówki dotyczące malarstwa, ale i uwagi na temat technik innych malarzy i rzeźbiarzy¹⁶⁶. Te niejednokrotnie sprzeczne ze sobą informacje pojawiają się zazwyczaj w formie dygresji na marginesie głównego wywodu i dlatego niezwykle trudno uzyskać na ich podstawie spójną definicję stylu. Większość dzieł opisywanych w tekstach została zniszczona w czasie rewolucji kulturowej (1966–1972). Obrazy

¹⁶¹ G. N. Roerich, *Tibetan Paintings*, Paris 1925, s. 15.

¹⁶² *Ibidem*, s. 21.

¹⁶³ J. C. Huntington, *The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting*, Los Angeles 1968.

¹⁶⁴ Omówienie literatury tematu, w: D. Jackson, *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Wien 1996, s. 17–66.

¹⁶⁵ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 17–66.

¹⁶⁶ Opierając się na tego rodzaju wzmiankach, Giuseppe Tucci pokusił się o szczegółową klasyfikację stylów rzeźby tybetańskiej, w: G. Tucci, *A Tibetan Classification of Buddhist Image, according to their Style*, „Artibus Asiae”, t. 22, 1959, s. 179–187.

wywiezione do Europy i Ameryki nie tylko straciły swoją specyficzną aurę, którą tworzył określony ciąg tradycji danego klasztoru czy świątyni, ale bardzo często również świadectwo swojego pochodzenia. Każdy badacz mierzący się z problemem określenia stylów napotyka w tym miejscu na dwa najsłabsze punkty współczesnego dziedzictwa sztuki tybetańskiej: po pierwsze historycy malarstwa tanek, podobnie jak historycy malarstwa starożytnej Grecji, nie mają dostępu do większości kluczowych eksponatów, po drugie zachowane tanki, które trafiły do zachodnich muzeów tracą swoją kultową tożsamość, a często są pozbawione jakichkolwiek informacji dotyczących autorstwa i pochodzenia. Dodać powinniśmy również wspomnianą niejednoznaczność świadectw pisanych, która wprawia wielu współczesnych badaczy w zakłopotanie. Mimo znacznych różnic w charakterystyce poszczególnych stylów, większość historyków uznaje prymat estetyki wschodniego Tybetu (Kham i Amdo) w kształtowaniu tantrycznej sztuki trzech ostatnich stuleci. Paradoksem pozostaje jednak fakt, że badacze nie dysponują wystarczającą ilością fresków, które pozwoliłyby precyzyjnie opisać proces krystalizowania się owej tradycji – w przeciwieństwie do historyków zajmujących się dawną sztuką, po której wprawdzie zachowało się niewiele oryginalnych obrazów, ale za to jest dostępna pokaźna ilość fresków. Przenośne tanki służące do ozdabiania świątyni, kaplic i klasztorów były malowane za zwyczaj w niejednorodnych stylach, co utrudnia precyzyjne określenie ich proveniencji i daty powstania.

Niniejsza praca, podobnie jak większość innych opracowań tematu, jest skazana na niewspółmierność w analizach stylistycznych – okres malarstwa obejmujący XII–XVII w., mimo niewielkiej ilości zachowanych dzieł, można stosunkowo łatwo poddać je ścisłej klasyfikacji, natomiast o wiele liczniejsze osiemnasto-, a zwłaszcza dziewiętnastowieczne tanki charakteryzuje niejednorodność utrudniająca precyzyjne definicje. Żmudne analizy przechowywanych na zachodzie obrazów pozwalają obecnie przynajmniej częściowo wyjaśnić ten problem. Pewien sukces został osiągnięty dzięki interdyscyplinarnej współpracy historyków sztuki, konserwatorów, archeologów z tybetologami studiującymi oryginalne teksty. Większość współczesnych autorów¹⁶⁷ opiera się na pionierskiej pracy Gene E. Smitha (1970). Amerykański badacz zaproponował we wprowadzeniu do tybetańskiego tekstu *Šes. bja.kun.k'jab* (*Skarbiec wiedzy*)¹⁶⁸ autorstwa Kon.sprul Blo.gros.muia'jas (1813–1899) klasyfikację tybetańskich stylów, która bazowała na oryginalnych podziałach. Wyróżnił pięć głównych stylów, jednakże jego szczegółowe opisy okazały się dość abstrakcyjnie i tylko w niewielkim stopniu przydatne dla historyków sztuki¹⁶⁹. Do-

¹⁶⁷ L. S. Dagyab, *Tibetan Religious Art*, t. 1, Wiesbaden 1977, s. 36–39; S. L. Huntington, J. C. Huntington, *Leaves from the Boghi Tree: The Art of Pala India (8th-12th Centuries) and its International Legacy*, Seattle 1990, s. 292–301; M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, New York 1991, s. 39–66; A. Chayer, *Art et Archeologie du Tibet*, Paris 1994 s. 20, 177.

¹⁶⁸ E. G. Smith, *Introduction to: Kongtrul's Encyclopedia of Indo-Tibetan Culture*, „Śatapitaka Series”, t. 80, New Delhi 1970, s. 1–3.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 42–52.

piero w latach 90. zaczęły pojawiać się opracowania, które zawierały informacje pozwalające na jednoznaczną klasyfikację głównych stylów. Tradycje lokalne ulegające ciągłym przeobrażeniom wciąż jednak czekają na dokładne opracowanie.

Pomimo że chronologia najważniejszych szkół malarstwa buddyjskiego tanek została już ustalona¹⁷⁰, to sama klasyfikacja stylów nadal pozostaje drażliwym tematem dla historyków sztuki¹⁷¹. Trudności związane z identyfikacją stylistyczną wynikają w znacznej mierze stąd, że jeszcze do niedawna opierano się na rdzennie tybetańskim rozróżnieniu trzech głównych stylów: Menri, rzadko występującej Khjenri oraz Gadri. Tradycyjne autorytety w tej dziedzinie (G. Tucci, John C. Huntington)¹⁷² dzieliły ponadto dwie główne tradycje na podszkoły: Menri-Ningma (stara szkoła Menri), którą odróżniano zdecydowanie od Menri-Serma (nowa szkoła Menri) zainicjowanej przez Czos bing rgja mcho. Podobnie oddzielano klasyczną Karma Gadri-Ningma (stara szkoła Karma Gadri) od Karma Gadri-Serma (nowa szkoła Karma-Gadri) założonej przez Situ Panczena w XVIII w. w Khamie. Bliższa analiza konkretnych tanek z różnych epok odsłania jednak przed badaczami o wiele bardziej złożony obraz ewolucji stylów, które rozwinęły się z upływem czasu w Tybecie. Informacje na temat początków tybetańskiego malarstwa (VIII–XIV w.) są nader skąpe. Ogólną charakterystykę najwcześniejszych tanek podaje Demar Gesze – XVII-wieczny autor podręcznika traktującego o sztuce¹⁷³. W swoim opisie podkreśla przede wszystkim skłonność najstarszych tybetańskich malarzy do stosowania jednego lub kilku bazowych pigmentów. Dla porównania Chińczycy artyści używali w tym czasie kilkudziesięciu podstawowych barwników, rezygnując z ich tonowania. Na tybetańskich tankach kolory tła nieba i ziemi są bardziej wyraziste niż barwy bóstw; a cień jest budowany trzema tonami. Demar Gesze zauważa, że największą słabością najstarszych malowideł był nieudolny, zaznaczony grubym konturem rysunek, który często przebijał się przez warstwę farby. Artyści tego czasu nie potrafili stopniowo przechodzić od jednego motywu do drugiego – plamy barwne tworzące zarysy ziemi, gór czy strumieni stykały się ze sobą bezpośrednio. Dla wizerunków bogów rezerwowano dużo miejsca na obrazie, znacznie ograniczając drugi plan. Postaci towarzyszące głównej figurze były umieszczone w górnej i dolnej partii tanki. W przeciwieństwie do chińskich malowideł, tybetańskie przedstawienia minimalizowały rolę pejzażu – drzewa, górskie granie i chmury były znacznie mniejsze niż ciała postaci bogów czy ludzi. Szaty, ozdoby, elementy rytualne oddawano w uproszczony, sztywny sposób. Podsumowując opis Demara Gesze, można powiedzieć, że w najwcześniejszej fazie rozwoju malarstwa tybetańscy artyści koncentrowali się na

¹⁷⁰ D. P. Jackson, *Chronological Notes on the Founding Masters of Tibetan Painting Traditions*, w: J. C./D. Singer, *Tibetan Art: Towards a definition of style*, London 1997, s. 254–261.

¹⁷¹ R. A. Stein, *La civilisation tibétaine*, Paris 1987, s. 200; J. C. Huntington, *Leaves from the Bodhi Tree: The Art of Pala India (VIII-XII c.) and its International Legacy*, Seattle–London 1990, s. 229.

¹⁷² G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, t. 1–3, Rome 1949; J. C. Huntington, *The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting*, Los Angeles 1968.

¹⁷³ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 49 i n.

kolorystyce, zaniedbując aspekt formalny. Ten sam autor wspomina również o świętym malarstwie z centralnego Tybetu, które rozwinęło się na przełomie XIV i XV w. Również w przypadku tej tradycji nie zachowały się przykłady malowideł, dlatego musimy poprzestać na krótkim sprawozdaniu tybetańskiego pisarza. Kolor i układ postaci był podobny jak w późniejszych tradycjach. Bóstwa nie zajmują kwater jak w malarstwie indyjskim, ich ciała są smukłe, kończyny nieco wydłużone, zezujące oczy, rysunek niezwykle subtelny, cieniowanie miękkie, trony, siedziska i ozdobne zasłony obszerne i wydłużone. Na obrazach pojawia się niewiele ornamentów i ekspresyjnych form, a wśród kolorów dominuje cynober – „[...] tanki widziane z daleka zdają się lśnić odbłaskami czerwieni” – pisze Demar Gesze¹⁷⁴. Wczesne, „pretybetańskie” malarstwo można podzielić na styl wschodnioindyjski oraz Newari, który okazał się najtrwalszy i najbardziej wpływowy. Doskonałym przykładem malarstwa utrzymanego w duchu *bal bris* jest przedstawienie Mahakali w aspekcie Gurdzi Gonpo (il. barw. II). Tanka znajduje się w Musée national des Arts asiatiques-Guimet w Paryżu (darowana przez M. L. Fouriera). Pratapaditya Pal uważa, że niniejszy zwój powstał w XV w. pod silnym wpływem estetyki nepalskiej; indyjski badacz wskazuje ponadto mecenasa, który zamówił i sponsorował ten obraz – był nim najprawdopodobniej hierarcha ze szkoły Sakja¹⁷⁵. Intensywne kolory, dominacja głębokiej czerwieni, uboga ornamentyka oraz pewne szczegóły takie, jak np. motyw skręconych płomieni ognia, dekoratywne potraktowanie płatków lotosu oraz precyzyjne opracowanie biżuterii bezpośrednio przywodzą na myśl sztukę z Kathmandu. Jednakże brakuje tutaj subtelności kunsztu w opracowaniu detali, z którego słynęli newarscy artyści – pewną nieporadność widać również w rysunku przysadzistych postaci strażników.

Rodzime style malarstwa tybetańskiego wykształciły się około XV w. Powstałe wówczas w centralnym Tybecie – w prowincji Bu i Tsang – style znajdowały się pod przemożnym wpływem artystów z doliny Kathmandu. Styl *bal bris* nawiązujący do sztuki z Newaru obejmował nie tylko malarstwo będące wierną imitacją nepalskiego oryginału, ale również elementy pochodzące z wczesnej sztuki tybetańskiej. Ponadto odznaczał się odpornością na wpływy chińskie, które zaczął przejmować dopiero od XVI w. *Bal bris* upowszechnił się zwłaszcza w tradycji Sakja. Na początku XV w. hierarcha szkoły Sakja Ngor Kunga Zangpo (1382–1486) bardzo aktywnie wspierał artystów z Newaru. Głównym ośrodkiem promieniowania ich sztuki stał się klasztor Ewam czos dan, założony w 1429 w pobliżu Szigatse (prowincja Tsang). Artyści z prowincji Tsang i Bu kopiowali początkowo nepalskie wzory z taką wiernością, że nie sposób ich odróżnić od siebie. Jak utrzymuje Giuseppe Tucci, wczesne freski z centralnego Tybetu (z Iwang, Samada, Żalu) różniły się wyraźnie od fresków z Tsangparang lub Tsoling leżących w Guge¹⁷⁶. Tła malowideł z Tsang były bładniebieskie

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 37.

¹⁷⁵ P. Pal, *The Lord of the Tent in Tibetan Painting*, „Pantheon”, t. 2, 1977, s. 97–102.

¹⁷⁶ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 178.

lub czerwone (czerwień zbliżona do odcienia krwi lub pomarańczy – w Guge używano cynobrowej czerwieni). Charakterystyczną cechą tych fresków (i nawiązujących do nich tanek) był modelunek postaci, które sprawiają wrażenie omdlewających, a także bardziej wyakcentowane krągłości i krzywizny w rysunku figur. Ponadto daje się zauważyć tendencja do przedstawiania bóstw bez orszaku, być może pod wpływem malarstwa miniaturowego. Trudno znaleźć na tych tankach kompozycję w ścisłym znaczeniu tego słowa, dostrzegamy raczej szereg izolowanych bóstw rozmieszczonych dookoła centralnej figury. Sztuka ta jest skrajnie hieratyczna, opiera się na wiernym i schematycznym odzwierciedlaniu reguł medytacyjnych, które pouczają jak należy wizualizować wizerunki bogów. Artystyczna biegłość i inwencja sprowadzała się do retuszowania szczegółów. Inna ważna różnica pomiędzy malarstwem z Guge i Tsang uwidacznia się w sposobie przedstawiania elementów narracyjnych, zwłaszcza tych, które ukazują legendy z życia Buddy lub świętych. Na tego typu tankach pochodzących z Tsang uderza dominacja oranżów i żółcieni, symetryczny układ przedstawienia, podział na małe kwatery – każda z nich stanowi ilustrację konkretnej historii, która rozwija się tak, jak gdyby odtwarzała kolejne strony manuskryptu. W istocie te tanki są wiernymi przedstawieniami biografii i podążają za tokiem opowieści. Zarówno duchowni, jak i świeccy malarze tworzyli w cieniu ikonograficznych konwencji przejętych z Indii i Nepalu, jednakże począwszy od XV w. można zauważyć powolny proces odchodzenia od sztywnych kanonów estetycznych. Na tankach pojawiają się motywy zaczerpnięte z życia codziennego: rozmaite elementy architektoniczne, procesje mnichów, postaci donatorów, kawalkady zbrojnych wojowników, obrazki jarmarcznego zgiełku, które nie miały nic wspólnego z uduchowionym niebiańskim spokojem starszych malowideł. Wprawdzie również na najstarszych tankach pojawiały się postaci zwykłych ludzi, ale wyłącznie na drugim planie. Malowano je w taki sposób, że sprawiały wrażenie reprezentantów innego świata. Np. ukazywano klęczącego donatora w otoczeniu orszaków bóstw wylaniających się z tła rajskiej krainy. W sakralnej przestrzeni obrazu brakowało miejsca dla świeckich istot. Późniejsze tanki zacierają różnice pomiędzy wymiarem *sacrum* i *profanum*. Główna postać jest otoczona fragmentami codziennej rzeczywistości, przyjaciółmi, wrogami, uczniami. Co raz więcej tanek ukazuje epizody z życia świętych, świeckich joginów, zmienia się sposób przedstawiania przestrzeni. Artysty zaczynają odkrywać poetykę wolnej przestrzeni, nie zapełniają już pustych miejsc zdobieniami i motywami florystycznymi. Bez cienia wątpliwości można przyjąć, że Tybetańczycy nie poprzestawali na pasywnej imitacji, lecz zaczęli poszukiwać środków wyrazu, które lepiej oddawały specyfikę ich wrażliwości. Rdzennie tybetańskim artystą, który w dużej mierze określił stylistykę XV-wiecznego malarstwa prowincji Tsang był Bje'i z Jar.stod¹⁷⁷. Badacze uznają go za twórcę słynnej wielkiej aplikowanej tanki Awalokiteśwary. Jego styl nosił znamiona stylu newarskiego: centralne bóstwo dominuje wielkością nad pozostałymi formami, pomniejsze bóstwa malowane

¹⁷⁷ D. Jackson, *A History of Tibetan Painting...*, s. 89.

w niewielkich kwaterach lub zakończonych łukiem bramach, w pałacie barwnej przeważa minimalnie oranż; charakterystyczne złote linie wyznaczające kontury ciał, a zwłaszcza bardzo szczegółowo opracowanych szat, gniewne bóstwa są niskie i krępe, charakteryzują się nieproporcjonalnie wielkimi brzuchami i głowami, kontury ciemnych postaci malowane w kolorze jasnoblękitnym.

Według Boba Thurmana w okresie między 1400 a 1640 nastąpił w Tybecie masowy ruch odrodzenia duchowego i artystycznego wywołany wystąpieniem Tsongkhapy (1357–1419), a zwłaszcza jego wizjami Ganden (niebiańskiego rajy Tuszity)¹⁷⁸. Wydaje się jednak, że nadając temu okresowi nazwę „renesansu z Ganden” angielski tybetolog dokonał znacznego uproszczenia. Tzw. renesans z Ganden obejmował w istocie dwie epoki w historii sztuki tybetańskiej: począwszy od 1400 r. w powstającej dopiero szkole Gelug kwitł nieco ociężały inspirowany sztuką północnych Indii styl *bal bris*, którego wariantem był m.in. przejściowy styl stupy z Gjangse (lata 1430–1440). Następnie za sprawą dwóch wybitnych malarzy Mantagpy oraz Kjentse w sztuce tybetańskiej pojawiły się silne wpływy chińskie (1440–1450)¹⁷⁹. Tradycyjne indyjskie motywy dekoracyjne, paleta barw i kompozycja zostały odtąd niemal całkowicie wyparte z malarstwa tybetańskiego. Jedyłą pozostałością indyjskiego dziedzictwa był wygląd bóstw, zaczerpnięty z brahmińskiego panteonu. Wydaje się, że raczej ma David Jackson, utrzymując, że artystyczna ekspansja kultury Chin nie miała nic wspólnego z wizyjnymi przeżyciami Tsongkhapy, lecz została zainicjowana na początku XV w., kiedy to władca chińskiej dynastii Ming-Jongle (rządy 1403–1424) ofiarował grupie prominentnych tybetańskich lamów (również jednemu z głównych uczniów Tsongkhapy) wysokiej jakości buddyjskie obrazy i rzeźby. Cztery dekady później obydwaj wspomniani malarze nawiązali do stylistyki owych dzieł sztuki i w ten sposób wywołali swoistą rewolucję w sztuce Tybetu. W połowie XV w. zaczął się zatem nowy okres w malarstwie: od powstania stylu Menri (II poł. XV w.), poprzez różnorodne jego odmiany aż do stylu Menri-Serma, który w poł. XVIII w. niemal całkowicie uległ wpływom chińskim. Jednakże na długo przed powstaniem pierwszych rdzennie tybetańskich stylów, w XIV w. można dostrzec silne oddziaływanie z Chin. Tybetańscy malarze zaczynają malować wówczas nowe, typowo chińskie motywy ikonograficzne, jak choćby przedstawienia czystych krain Buddy. Narastające z upływem czasu oddziaływanie chińskiego malarstwa przejawiało się w ogólnym zdynamizowaniu kompozycji, wprowadzeniu zieleni jako barwy dominującej na drugim planie, w ornamentyce, biżuterii, strojach, niekiedy w sinoidalnych rysach twarzy przedstawianych bóstw i lamów, a przede wszystkim w sposobie kształtowania krajobrazu. Ten ostatni element, który odcisnął najsilniejsze piętno na późniejszych tybetańskich stylach, przenikał z dużymi oporami. W centralnym Tybecie musiało upłynąć kilka wieków, aby chiński pejzaż mógł zastąpić wcześniejsze abstrakcyjne przestrzenie drugiego planu. Najszybciej został

¹⁷⁸ M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion: The Sacred Art...*, s. 31 i n.

¹⁷⁹ D. Jackson, *A History of Tibetan Painting...*, s. 103 i n.

adaptowany w stylu Menri i licznych jego odmianach, nieco później i mniej wyraźnie w tradycji Khjenri, a od poł. XVI w. trafił do Karma-Gadri. Powszechne uznanie zdobył, jak przekonuje Marylin Rhie¹⁸⁰, dopiero w drugiej połowie XVII w., chociaż nawet wówczas znajdowali się zwolennicy klasycznych stylów, jak chociażby V Dalajlama, który zlecał malowanie tanek pozbawionych naturalistycznego tła¹⁸¹.

1.4.2. Najważniejsze tradycje malarskie w Tybecie – próba klasyfikacji

W oparciu o ustalenia badaczy tematu style tybetańskie, które powstały po „estetycznej rewolucji” Mantangpy w poł. XV w. można sklasyfikować w następujący sposób:

1. Menri
 - a. Menri-Ningma – stary styl Menri
 - kontynuatorzy stylu Menri-Ningma w prowincji *dBus* (centralny Tybet): styl *E bris* oraz tzw. międzynarodowa szkoła Gelug”
 - kontynuatorzy stylu Menri-Ningma w zachodniej prowincji Tsang
2. Styl Menri-Serma
 - nowy styl Menri z Tazsilunpo, prekursorzy stylu *gCaŋ ris*
 - *K'am bris* – nowy styl Menri rozwinięty w XVIII i XIX w. w prowincji Kham: stanowił połączenie Menri i Karma-Gadri
3. Khjenri
 - a. wczesny styl Khjenri założony przez Khjentse i jego uczniów
 - b. odrodzony styl Khjenri za panowania V Dalajlamy
 - c. stylu Khjenri zachowany w *'Bri.guŋ*
4. Karma-Gadri
 - a. wczesny styl Karma Gabri (Karma Gabri-Ningma)
 - b. późny styl Karma Gabri (Karma Gabri-Serma) łączący elementy szkoły, *Si.tu'*
5. „style regionalne”:
 - a. *dBus bris* (czyli *E bris*, 1.a.)
 - b. *gCaŋ bris* (1.b.)
 - c. *K'ams bris* (głównie 3.b. oraz 1.b.)
 - d. *Amdo bris* (wariant regionalny 1.a.)

1.4.3. Styl Menri-Ningma

Najwybitniejszym i najbardziej wpływowym artystą, który nadał ton całemu późniejszemu malarstwu w Tybecie był Mantangpa Manladondrub. Malarz ten po-

¹⁸⁰ M. M. Rhie, *From Songzen Gampo to the Vth Dalai Lama: The Foundation of Tibetan Buddhist Art*, „The Tibet Journal”, s. 47–57.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 56.

chodził z dystryktu Mantang, związanego politycznie z Bhutanem¹⁸². W Tybecie był nazywany Mantang Czienmo, czyli „Wielki Mistrz z Mantang” lub Mantangpa, czyli „Człowiek z Mantang”. Najbardziej aktywny okres jego życia przypadł na drugą i trzecią dekadę XV w., kiedy to w Lobrag odkryto bogate złoża cynobru¹⁸³. Tybetańscy biografie wskazują przy tej okazji na koincydencję zachodzącą pomiędzy owym odkryciem a zwrotem w życiu artysty. Otóż powiada się, że podobnie jak w przypadku cynobru, który powstaje w wyniku zniszczenia (tj. starcia) kamienia, Mantangpa rozbil swoje małżeństwo, aby zostać prawdziwym malarzem¹⁸⁴. Na początku pobierał nauki u bliżej nieznanego mistrza z Sakja w prowincji Tsang, a później u artysty o imieniu Düpa Taszi Gjalpo, który miał go uczynić prawdziwym malarzem. Jego wczesne tanki przypominały pod względem stylistycznym freski z wielkich stup w prowincji Tsang (1430–1440), zwłaszcza w Gjantse¹⁸⁵. W tym właśnie czasie Mantangpa założył szkołę malarską, którą później nazwano Menri. Początkowo nosiła ona nazwę *lDan.lugs* bądź *sMan.t'aj.č'en.mo*. Dość wcześnie Mantangpa napisał specjalistyczny traktat *Klejnót Spełniający Życzenia i Doskonale Ukazujący Części Ciała Tathagaty*, który stał się swoistym kompendium dla jego uczniów i kontynuatorów¹⁸⁶. Największym wkładem i *novum* stylistycznym tego malarza było zaadaptowanie licznych motywów chińskiego krajobrazu (zwłaszcza uproszczonych błękitno-zielonych pejzaży) oraz pozostałych elementów tła. O silnym związku artysty z Chinami świadczy anegdota z jego legendarnej biografii. Pewnego razu, oglądając chińskie jedwabie, przypomniał sobie poprzedni żywot, w którym był nadwornym malarzem cesarza, uświadomił sobie wówczas, że jako chiński artysta wykonał ogromną tankę w technice *kesi*. Pomijając legendarne związki Mantangpa z kulturą „państwa środka”, warto zwrócić uwagę na fakt, że w XV w. ożywił się handel między Tybetem a Chinami, skąd sprowadzano jedwab i kopiowano bloki ksylograficzne z przedstawieniami popularnych tematów. Tłumaczenie źródeł stylu Menri sytuacją ekonomiczną jest z pewnością dużym uproszczeniem, ale nie można wykluczyć tutaj pewnych zależności.

Sherab Loden Dagyab sugeruje, że styl Menri zaczął rozwijać się głównie w regionie *Ló.brag*, skąd pochodził jego założyciel oraz Czukje Tulku Ciering – znakomity malarz zaproszony przez X Karmapę (1604–1674), który przyczynił się do ponownego rozkwitu tej tradycji malarskiej¹⁸⁷. Powyższą hipotezę poddaje w wątpliwość Pratapaditya Pal, wskazując, że Menri najwcześniej i najintensywniej rozwijała się w regionie Dege w Khamie¹⁸⁸. O pochodzeniu tego stylu ze wschodniego

¹⁸² E. G. Smith, *Introduction to: Kongtrul's Encyclopedia of Indo-Tibetan Culture*, „Śatapitaka Series”, t. 80, New Delhi 1970, s. 42–43; L. S. Dagyab, *Tibetan Religious Art*, t. 1, Wiesbaden 1977, s. 37.

¹⁸³ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 103.

¹⁸⁴ G. Béguin, *Les peintures du...*, s. 63.

¹⁸⁵ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 111.

¹⁸⁶ G. Béguin, *Les peintures du...*, s. 64.

¹⁸⁷ L. S. Dagyab, *Tibetan Religious Art*, t. 1, Wiesbaden 1977, s. 37.

¹⁸⁸ P. Pal, *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Paintings, Eleventh to Nineteenth Centuries*, Basel 1984, s. 129.

Tybetu świadczą zbiory Musées royaux d'Art et d'Histoire w Brukseli zawierające XV-wieczne tanki z najdalszych obrzeży Khamu i prowincji Junnan (ofiarowane przez Jacques Bacot). Niestety przy obecnym stanie badań niezwykle trudno zweryfikować proveniencję obrazów, które zostały zgromadzone przez zachodnich amatorów kolekcjonerów. Poważniejszym argumentem na rzecz tej hipotezy jest kolekcja ściennych malowideł z południowego Tybetu, znajdująca się obecnie w British Museum. Malowidła odkryte w ruinach klasztoru Szigatse są o tyle cenne, że można dość precyzyjnie określić datę ich powstania. Freski z przedstawieniami arhatów powstały z całą pewnością przed XV w., a co najważniejsze, wykazują wiele cech stylistycznych, które wyraźnie antycypują późniejszą tradycję Menri i nawiązują do chińskich wzorów. Każdy z owych obrazów zdaje się być namalowany przez dwóch różnych malarzy: jednego, który skupił się na realistycznym oddawaniu postaci i drugiego, który upodobał sobie fantastyczne krajobrazy wypełnione majestatycznymi skałami i wijącą się roślinnością. Uderza zwłaszcza przezroczyść aureoli wokół głów arhatów, która uwidacznia zielonkawo-błękitną poświatę światła wypełniającego całe przedstawienie. Szczegółowej analizie poddał te malowidła Gilles Béguin; możemy wymienić za nim cztery najważniejsze cechy stylistyczne owego stylu, który będziemy dalej nazywać proto-Menri. 1) Ogólna tonacja wszystkich fresków jest ciemna; 2) krajobraz jest malowany naprzemiennie w niebieskich i zielonych barwach zgodnie z techniką wypracowaną przez chińskich malarzy w dynastii Tang (618–907), którą ponownie odkryli artyści działający za rządów dynastii Juan (1279–1368) – a zatem mniej więcej w tym samym okresie, kiedy malowano niniejsze freski; 3) kontur wielu elementów przedstawienia, zwłaszcza skał, jest zaznaczony złotą farbą. Skały malowane dość swobodną techniką „uderzenia toporem” (mocne pociągnięcia pędzlem), którą posługiwali się najlepsi malarze tego czasu; 4) całość kompozycji gęsto wypełniona motywami dekoracyjnymi, które pozostawiają niewiele miejsca dla przedstawienia nieba. Wymienione cechy stylistyczne znamionują początkową fazę rozwoju Menri. Londyńskie zbiory nie są jedynym przykładem proto-Menri. W podobnym duchu namalowane tanki z wizerunkami arhatów znajdujemy w bostońskim Fine Arts Museum¹⁸⁹. Początki stylu Menri stoją niewątpliwie pod znakiem sztuki chińskiej, jednakże nikt nie jest w stanie dokładnie prześledzić, w jaki sposób tybetańscy artyści przyswajali nowe elementy, tworząc niepowtarzalną syntezę różnorodnych stylistyk. Wiadomo, że z Chin pochodzą nowe motywy ikonograficzne takie, jak np. przedstawienia Czystej Krainy Sukhawati, a także inny sposób ukazywania przestrzeni – jak widać to już na freskach z Tsaparang w zachodnim Tybecie, które Giuseppe Tucci datuje na koniec XV i początek XVI w. Z dużym prawdopodobieństwem można również przyjąć, że styl Menri powstał w Khamie, gdzie w swojej pierwotnej formie przetrwał najdłużej (do XIX w.). Dobrą ilustracją tej wczesnej fazy Menri jest tanka ze zbiorów B. H. Hodgsona wy-

¹⁸⁹ Por. analizy tych zwojów, w: P. Pal, H. Tseng, *Lamaist Art: the Aesthetics of Harmony*, Boston 1971, s. 25, 42; M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion: The Sacred Art...*, s. 114–115.

stawiana w Musée Guimet – dostrzegamy na niej sześć pawilonów w chińskim stylu, otaczających centralną postać Amitajusa – Buddy Długowieczności (il. 7). Pawilony chroniące bodhisattwów są ustawione wertykalnie po trzy po obu stronach obrazu i oddzielone od siebie drzewami, ogrodzeniami i chmurami. Motywy architektoniczne wyraźnie nawiązują do malarstwa chińskiego. Z upływem czasu, zwłaszcza w XVI w. kompozycja tanek komplikuje się, co widać na reprodukcji malowidła (il. 8) z British Museum, na którym widnieje inskrypcja informująca o tym, że dzieło zostało wykonane za rządów cesarza Wanli (1573–1619). Obraz ukazujący Buddę Śakjamuniego na tle sceny z Dżatak, podobnie jak inne tanki tego rodzaju¹⁹⁰, jest namalowany w ciemnej tonacji – dominują przytłumione zielenie (obecnie odcienie brązu) i błękity. Brakuje tutaj typowych dla Menri złotych konturów. Opracowanie skał, chmur, motywów architektonicznych i roślin przypomina chińskie prototypy. Elementy krajobrazu oddzielają poszczególne epizody historii, „rozrywając” ciągłość narracji charakterystyczną dla malarstwa indyjskiego i nepalskiego. Chronologię zdarzeń określa nie tyle kolejność scen na przedstawieniu, co gesty i ruchy postaci. Kompozycję charakteryzuje duża dysproporcja między niewielką powierzchnią obrazu przeznaczoną na niebo a rozległą „częścią podniebną”, na której toczy się malarska opowieść.

Styl Menri nie stanowił z całkowitą pewnością jednolitego prądu, a jego niezwykła różnorodność tłumaczy, dlaczego Susan i John Huntingtonowie, mimo znajomości literatury źródłowej i ścisłych kontaktów z tybetańskimi badaczami, nie byli w stanie podać jednoznacznych informacji na temat pochodzenia i rozwoju tej tradycji¹⁹¹. Ogólnie można wskazać trzy podszkoły Menri,



7. Amitajus



8. Budda Śakjamuni

¹⁹⁰ G. Béguin, *Dieux et démons à l'Himalaya, art du bouddhisme lamaïque*, Paris 1977, s. 235.

¹⁹¹ J. C. Huntington, *Leaves from the Bodhi Tree...*, s. 299.



9. Narodziny Siddharthy

żadna z nich nie reprezentuje jednak „czystej”, kanonicznej postaci stylu. Pierwsza z nich stanowi uproszczoną wersję rzeźbiarskiego stylu Menri – charakteryzuje ją stosowanie kompozycji szczelnie wypełnionych znaczną ilością elementów dekoracyjnych i postaci oraz użycie jasnych kolorów¹⁹². Za przykład tego stylu niech posłuży tanka wykonana na podstawie odbitki ksylograficznej. Obraz przedstawia narodziny Buddy w scenierii gaju Lumbini. W centrum znajduje się księżniczka Mahamaja, która stojąc w pozycji *tribhanga*, wydaje im świat Siddhartę Gautamę. W dolnej partii został przedstawiony Siddhartha tuż po narodzinach – stoi nagi w centrum równoramiennej krzyża zbudowanego z lotosów, wokół niego znajdują się hinduscy bogowie (trójgłowy Brahma i Indra) i asceci oddający mu hołd. Indra, który trzyma białą szatę, aby okryć nagiego Gautamę, wijące się do nieba, wielobarwne wstęgi, rozwiane szaty Mahamaji,

a także ornamentalnie potraktowane chmury tworzą wrażenie eteryczności, uwolnionego od sił ciężenia, subtelnego ruchu, który podkreśla cudowność przedstawionego zdarzenia. Autor tanki całkowicie ignoruje zasady perspektywy, skupiając się na ukazywaniu kolejnych epizodów. Czasowe następstwo scen przebiega na osi wertykalnej – w górnym rogu, ponad głową Mahamaji dostrzegamy część pałacu reprezentującego raj Tuszita, w którym Majtreja zapowiedział narodziny Buddy, tuż obok, po prawej stronie – bodhisattwę w formie białego słonia z orszakami dakiń, który reprezentuje sen Mahamaji, następnie, w prawym dolnym rogu, widzimy księżniczkę po przebudzeniu z prorocznego snu, zaś w centrum rozgrywa się kluczowy epizod narodzin, który uzupełnia scena ukazująca hołd składany przyszłemu Buddzie (lewy dolny róg), a całość historii wieńczy motyw stupy z relikwiami zmarłego Buddy¹⁹³. Artysta wprowadził do obrazu liczne motywy architektoniczne: wielopoziomowy pałac księcia Śiuddhodany w Kapilawastu otoczony pięknym ogrodem, wylaniający się z chmur przedsionek do nieba Tuszity, stupę oraz wielobarwne, prostokątne ogrodzenia charakterystyczne dla Menri. Jak na większości tanek malowanych w tym stylu dostrzegamy tutaj wyraźną dominację zieleni w różnorodnych odcieniach. Widzimy tutaj również bogactwo motywów florystycznych: liczne drzewa i lotosy

¹⁹² Dobrym przykładem tanek malowanych w tym stylu jest cykl obrazów ukazujący sceny z życia Buddy, ofiarowany przez Jacques Bacot dla Musée national des Arts asiatiques – Guimet w Paryżu (numery katalogowe 38–46, w: G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme Tибетain*, Paris 1995, s. 122–130.

¹⁹³ M. Mejor, *Buddyzm. Zarys historii buddyzmu w Indiach*, Warszawa 2001, s. 70–71, 225.

w różnych stadiach rozwoju oraz realistycznie ukazane zwierzęta i ptaki: dzikie gęsi, pawie i łanie. Tanka pochodzi z II poł. XIX w. z regionu Kardze niedaleko Dege w prowincji Kham¹⁹⁴.

Druga podszkoła wyróżnia się specyficznym opracowaniem pejzażu górskiego – motyw trójkątnych, malowanych „płasko” skal, które oddzielają poszczególne sceny przedstawienia. W przeciwieństwie do artystów z pozostałych odgałęzień Menri, malarze należący do tej szkoły całkowicie odstępili od tworzenia efektu trójwymiarowości. Cennym przykładem jest przedstawienie Białej Tary z XVIII w., znajdujące się obecnie w Museum voor Land en Volkenkund w Rotterdamie¹⁹⁵. Obraz ten skupia w sobie wszystkie cechy stylistyczne typowe dla niniejszej podszkoły malarskiej. W centrum znajduje się główna, dominująca postać bogini otoczona trójkątnymi górami, wielopoziomowymi pałacami, kaskadami oraz licznymi postaciami bóstw i ludzi. Postaci ludzkie zostały przedstawione realistycznie, niektóre z nich „uchwycone” podczas codziennych czynności. Jak na większości tanek malowanych w tym stylu panuje tutaj swoisty *horror vacui* – całą powierzchnię obrazu wypełniają szczelnie rozmaite motywy architektoniczne i roślinne. Uderza również brak głębi obrazu, wszystkie elementy przedstawienia, poza centralną postacią, wydają się znajdować na jednym planie.



10. Tara

Trzeci odłam jeszcze bardziej upraszcza cechy prototypowego stylu Menri. Wiele przykładów tej nieco „prowincjonalnej” tradycji znajduje się w zbiorach Jacques’a Bacota. Jej osobliwością jest predylekcja do ukazywania narracyjnych, anegdotycznych epizodów, w których uczestniczą liczne postaci wykonujące ekspresyjne gesty. Większość z nich ma charakterystyczne owalne głowy. W podobnej manierze malowano również w rdzennej tradycji bonu¹⁹⁶. Za przykład niech posłuży tanka przedstawiająca słynnego tybetańskiego jogina Milarepę (1040–1123) (il. barw. III). Przedstawienie zostało podzielone na prostokątne kwatery, w których umieszczono najważniejsze epizody z życia świętego. Pod każdą kwaterą znajdują się inskrypcje objaśniające daną historię. Na obrazie dostrzegamy charakterystyczny motyw trójkątnych gór zwieńczonych jaśniejszym pasmem stoków. Autor tanki przeznaczył

¹⁹⁴ G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme...*, s. 122.

¹⁹⁵ Tankę szczegółowo omawia Gilles Béguin, w: *Idem, Dieux et demons...*, nr 268, s. 233.

¹⁹⁶ G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme...*, s. 475–477.

niewiele miejsca na niebo, skupiając się na przedstawieniu łańcuchów górskich. Wszystkie elementy krajobrazu oraz motywy architektoniczne zostały ukazane w bardzo uproszczony, schematyczny sposób. Paletę barwną zdominowała zieleń widoczna na górskich stokach i polanach, na niektórych aureolach; intensywna malachitowa zieleń pokrywa nawet niebo.

Wspólną cechą wszystkich odmian stylu Menri-Ningma było zerwanie z typową dla malarstwa indonepalskiego dominacją czerwieni i oranżu, a także nieobecność błękitnego tła wypełnionego dekoracyjnymi wzorami, które faworyzowali artyści malujący w stylu *bal bris*. Odnośnie proporcji Mantang Cienmo zachował wierność i skrupulatność w indyjskich wzorach. Cechą charakterystyczną jego techniki malarskiej było stosowanie grubej warstwy pigmentu oraz rozległego cieniowania. Swobodna kompozycja przypomina tanki chińskie, tyle że panuje tutaj większy porządek. Obrazy Mantang Cienmo i jego uczniów można rozpoznać po eleganckim modelunku ciała, mięśni postaci – na wielu obrazach dostrzegamy długie, łabędzie szyje, subtelnie cofnięte ramiona. Większość przedstawień malowano w jasnej tonacji przy użyciu bogatej palety barwnej, często korzystając z pastelowych kolorów. Mimo to dominującymi barwami pozostały malachitowe zielenie (widoczne w tle górskich i stepowych pejzaży) i lazuryty (przeznaczone do malowania nieba). Warto również odnotować, że często stosowano złoty kontur. Wpływy chińskie wykazują precyzyjnie oddane szaty bóstw i świętych – w przeciwieństwie do nepaloindyjskich przedstawień dostrzegamy tutaj, niesymetrycznie udrapowane suknie, rozwiane szale, peleryny, sfaldowane *dhoti*. Tradycja Menri wprowadza do malarstwa tybetańskiego niespotykany dotąd wymiar ekspresji i dynamiki. Różne style nawiązujące do najstarszej tradycji rozwijały się do połowy XVII w. Późniejsi tybetańscy uczeni nadali im zbiorczą nazwę Menri-Ningma – Stare Menri. Menri-Ningma praktykowane głównie przez artystów z prowincji dBus nie zawsze osiągało poziom nadwornych malarzy Dalajlamy, ale z czasem wytworzył się wspólny, charakterystyczny styl dla tradycji Gelug. Styl ten został tymczasowo wyparty przez Menri-Serma, ale w XIX w. nastąpił nawrót do najstarszych wzorców tybetańskich. Dotyczy to nie tylko tzw. międzynarodowej szkoły Gelug, ale również stylu E-ris, który rozwinął się w prowincji Bu. Według Davida Jacksona¹⁹⁷ styl E-ris był kontynuacją stylu Menri-Ningma, a nie jak utrzymują inni autorzy¹⁹⁸ – stylu Menri-Serma stworzonego przez Czödzing Dziahtso. Jego źródłem nie były malowidła ściennie pałacu Potala, lecz wczesne malarstwo z XV w. Tradycję Menri-Serma kontynuowano w prowincji Tsangri, zwłaszcza w Taszilunpo, a nie w Bu¹⁹⁹. Styl rozwijany w prowincji dBus w XIX w. był zatem kontynuacją stylu Menri-Ningma, a E-ris jego późniejszą

¹⁹⁷ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 345.

¹⁹⁸ E. G. Smith, *Introduction to: Kongtrul's Encyclopedia of Indo-Tibetan Culture*, „Śatapitaka Series”, t. 80, New Delhi 1970, s. 46; M. M. Rhie, A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion: The Sacred Art... of Tibet*, s. 62.

¹⁹⁹ D. Jackson, *Apropos a Recent Tibetan Art Catalogue*, „Wiener Zeitschrift für die Kunde Sudasian”, t. 37, Wien 1993, 116.

odmianą. W dystrykcie E (południowa część prowincji dBus) wówczas działało wielu wpływowych malarzy i rzeźbiarzy²⁰⁰. W Tybecie mówi się, że artyści malujący w tym stylu operowali barwami, które przywodzą na myśl światło jutrzeńki. W istocie malarze z tej prowincji wyróżniali się stosowaniem żywych, jaskrawych i czystych kolorów.

1.4.4. Styl Menri-Serma

W połowie XVII w. w obrębie tradycji Menri powstał nowy styl malarski stworzony przez słynnego artystę Czödzing Działtso z prowincji Tsang²⁰¹. Czödzing Działtso malował początkowo w rodzimym regionie, przede wszystkim w klasztorze Taszilungpo oraz Szigatse. Później jego styl rozprzestrzenił się niemal w całym Tybecie i uzyskał nazwę Menri-Serma²⁰². Patronami Czödzing Działtso były najważniejsze podówczas osoby w Tybecie – V Dalajlama oraz I Panczenlama – Lodzang Czodzial Tsan (1567–1662). Wykonał m.in. słynne freski na ścianach grobowca Panczen Lamy²⁰³. Przykłady twórczości Czödzing Działtso można znaleźć na ścianach klasztoru Taszilungpo – siedziby Panczenlamów. W XVIII w. ten styl całkowicie zdominował malarstwo prowincji Bu. Marilyn Rhie, która pierwotną wersję Nowego-Menri określa jako Tsang-Menri, uważa, że „[...] malował głównie freski oraz tanki na zlecenie V Dalajlamy i jego nauczyciela Panczenlamy”²⁰⁴. David Jackson koryguje ten pogląd, wskazując, że jego prace wykonane w Lhasie stanowiły zaledwie epizod (chodzi o malowidła ściennie w pałacu Potala, 1648), bowiem większą część czasu tworzył w Taszilungpo, a zatem w rodzinnej prowincji Tsang. Co się tyczy ekspansji samego stylu, to poza wszelkimi wątpliwościami pozostaje fakt, że Menri-Serma zdominowało malarstwo tanek centralnego i południowego Tybetu za rządów V, VI i VII Dalajlamów. Pewien wpływ na charakter nowej stylistyki mógł wyrzucić eklektyczny gust V Dalajlamy, który chciał połączyć najznamienitsze podówczas tradycje Menri i Khjenri²⁰⁵. Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać współczesny tybetański historyk, W. D. Shakabpa, który utrzymuje, że ten styl stanowił wyrafinowaną fuzję wczesnego Menri i Khjenri²⁰⁶. Niewątpliwie daje się w nim zaobserwować wpływ nowych chińskich idei dotyczących kompozycji i koloru. Styl

²⁰⁰ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 345.

²⁰¹ Okres jego twórczości przypada według Rhie i Thurman'a na lata 1620–1665, w: M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, New York 1991, s. 61–62, zaś według Jacksona na lata 1640–1660, w: D. Jackson, *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Wien 1996, s. 42.

²⁰² *Ibidem*, s. 219. Jackson zaznacza, że Czödzing Działtso jest opisany w kronikach tybetańskich jako twórca stylu Menri-Serma.

²⁰³ L. S. Dazyab, *Tibetan Religious Art*, t. 1, Wiesbaden 1977, s. 38.

²⁰⁴ M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion: The Sacred...*, s. 67.

²⁰⁵ D. Jackson, *Apropos a Recent Tibetan Art...*, s. 116.

²⁰⁶ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 222.

Tenri-Serma charakteryzował się bogatą paletą barwną, co można zauważyć nawet na czarnych tankach *nag t'ay*. Niespotykana dotąd wirtuozeria w oddawaniu detali, ornamentów, precyzja rysunku to najbardziej charakterystyczne cechy dojrzałej fazy rozwoju tej tradycji. Tanki były malowane najczęściej na ciemnym tle – niebieskim lub zielonym, rzadziej brązowym. Technika wykonania większości obrazów przywodzi na myśl malarstwo miniatur. Kontury budowli, zarysy chmur, a zwłaszcza promienie światła wydostające się z postaci zaznaczano złotymi odcieniami. Motywy z drugiego planu (chmury, dachy, dekoratywne kwiaty) stanowiły wierną kopię chińskich wzorów. Trójwymiarowość modelunku uzyskiwano przez subtelne cieniowanie za pomocą kilku barw, co można uznać za dziedzictwo malarstwa chińskiego tuzem, spadkiem po indyjskiej tradycji są natomiast koncentryczne nimby nad postaciami, które uwydatniają wrażenie przestrzenności. Do sporządzenia tanek malowanych w stylu Menri-Serma używano często szlachetnego jedwabiu importowanego z Chin. Przykład z kolekcji R. Pfistera ukazuje najdojrzałą postać tego stylu (il. barw. IV). Zwój przedstawia wizerunek V Dalajlamy, który zajmuje centrum obrazu. Otacza go ornament wielobarwnej i gęstej roślinności oraz fantastyczne stwory. Górna i dolna partie tanki zostały wypełnione łagodnymi i gniewnymi bóstwami; w środku dolnej części zwoju, poniżej tronu znajduje się liczna grupa mnichów, którzy w ekspresyjny sposób składają hołd zwierzchnikowi tradycji Gelug. Ich postaci oświetlone złotym blaskiem Dalajlamy tworzą rodzaj trójkątnej podstawy tronu. Na tance widnieją odbicia dłoni i stóp wypełnione złotym odcieniem. Obraz charakteryzuje niezwykła dynamika i siła wyrazu, wzmożone motywem płomieni buchających wokół tantrycznego bóstwa z dolnej partii tanki. Mroczne tło, z którego wylaniają się postaci, potęguje wrażenie głębi. Jak na większości obrazów malowanych w tym stylu uderza precyzja w oddaniu detali, zwłaszcza elementów ornamentalnych. Ten styl ściśle jest scharakteryzowany w anonimowym podręczniku sztuki, zatytułowanym *Ri.mo k'an*: „Ciała bóstw ozdobione są ornamentami, przejawiają doskonałość w swojej piękności i brzydocie. Bogowie i strażnicy, którzy tańczą i wykonują dostojne gesty, ich powiewające suknie, obłoki, ogień i wiatr, dekoratywne wzory, kwiaty, fale, ptak, igrające zwierzęta, ludzkie ciała, atmosfera krajobrazu, skalne granie, lodowce, formy wodospadów, klejnotów etc. zachwycają umysł swoim emocjonalnym wyrazem (njams) i uczuciem ('gjur ba)”²⁰⁷.

Upowszechnienie druku metodą ksylograficzną przyczyniło się do rozwoju drzeworytnictwa: ryciny wizerunków buddów, bodhisattwów i mistrzów buddyjskich ozdabiała księgi, a ich wykonawcami byli często najsłynniejsi malarze. L. S. Dagyab podaje w swoim opracowaniu przykład odbitki ksylograficznej z przelomu XVII i XVIII w. ukazującej Atisę²⁰⁸. Owe przedstawienie jest o tyle ważne, że pozwala określić cechy stylistyczne Menri-Serma, która spopularyzowała stosowanie techniki ksylograficznej jako podstawy do malowania tanek. Szczególnie znane są

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 222.

²⁰⁸ L. S. Dagyab, *Tibetan Religious...*, s. 37.

cykle malowideł o charakterze hagiograficznym. Giuseppe Tucci omawia najbardziej znaną serię przedstawień kolejnych Panczen Lamów, których odbitki ksylograficzne wykonano w klasztorze Narthang w południowym Tybecie (od 1737 do 1854)²⁰⁹.

Szczytowy okres ekspansji Menri-Serma przypada na XVIII w., co prawdopodobnie wiązało się z sytuacją polityczną Tybetu. W 1750 r. nastąpiło bowiem przywrócenie teokracji i początek politycznej władzy VII Dalajlamy (1708–1757) po okresie nieudanych rządów świeckich (1705–1750)²¹⁰. Od tego czasu malarze tworzący w manierze Menri-Serma zaczęli przejmować coraz więcej elementów chińskiego pejzażu, a z drugiej strony coraz odważniej dynamizowali kompozycję. Późniejsza ewolucja stylu polegała na wzmocnieniu wspomnianych tendencji. Na XIX-wiecznych tankach drugi plan szczególnie wypełnił się drugorzędnymi postaciami, zwierzętami i roślinnością. Malarze tego czasu z upodobaniem przedstawiali sceny rodzajowe, otoczenie głównego bóstwa straciło czysto sakralny charakter.

Interesującym wariantem stylu Menri-Serma była szkoła malarska powstała w prowincji Tsang – tzw. Tsangri, która charakteryzowała się ciemnymi i stłumionymi kolorami. Na obrazach malowanych w tej manierze uderza osobliwe światło spowijające całość w niewyraźnej poświacie – nawet czerwienie i żółcienie użyte w różnych tonacjach sprawiają wrażenie przygaszonych. Kolejną cechą obrazów Tsangri jest ornamentalność widoczna zwłaszcza w finezyjnym opracowaniu dymu i języków ognia.

Na przełomie XVIII i XIX w. w prowincji Kham, zdominowanej przez malarskie tradycje Karma Kagju, rozwinął się osobliwy wariant Menri-Serma będący połączeniem tradycji Mantangpy ze stylem Karma-Gadri. Owocem tej syntezy był styl określany jako Khamri, czyli szkoła malarska z Kham. Za najważniejszego luminarza tej tradycji uznaje się Czabmdo Phurbu Tsering, który pozostawił po sobie grupę utalentowanych uczniów²¹¹. Charakterystyczny półmrok i eteryczność postaci przywodzą na myśl malowidła z Tsang. Zastosowanie żywych kolorów wskazuje natomiast na obecność wpływów Karma-Gadri.



11. Atiśa

²⁰⁹ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, t. 2, Roma 1949, s. 146; G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme...*, il. 327–348.

²¹⁰ R. Barraux, *Dzieje Dalajlamów. Czternaście odbić w Jeziorze Widzeń*, tłum. S. Godziński, Warszawa 1988, s. 142–156.

²¹¹ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 328.

1.4.5. Styl Khjenri

Twórcą tego stylu był Dżamjang Kjentse Rangdziuk z Gonkar – artysta współczesny założycielowi tradycji Menri-Ningma. Działal w połowie XV w. w okolicach Lhasy w dystrykcie *Lho-ka* (prowincja Bu). W rodzimym klasztorze Gonkar zachowało się wiele fresków i tanek, które malował dla swojego patrona lamy Gonkar Dorđe Danpy²¹². Legenda mówi, że ów lama pewnego razu miał wizję Mahakali Gurdzi Gompo²¹³, spontanicznie nakreślił jego zarysy, a następnie przekazał szkic Dżamjang Kjentse Rangdziuk, który wykończył go i wypełnił kolorami²¹⁴. W literaturze tematu znajduje się niewiele informacji dotyczących tradycji Khjenri. Gene E. Smith w swojej przełomowej pracy zaledwie wzmiankuje jej istnienie i uważa, że powstała w 1524 r.²¹⁵ Niestety przeprowadzona przez niego analiza stylu, podobnie jak opisy Sherapa Loden Dagyaba²¹⁶, nie są zbyt jasne. Susan i John C. Huntingtonowie identyfikują ten styl jako melanz tradycji *bal bris* wiernie nawiązującej do kanonów sztuki newarskiej z estetyką zaczerpniętą z Menri (głównie w odniesieniu do opracowania pejzażu). Gilles Béguin opisuje tankę, która jego zdaniem reprezentuje najbardziej rozwiniętą fazę stylu Khjenri²¹⁷. Malowidło datowane na koniec XVI w. przedstawia strażnika Mahakalę w aspekcie Gurdzi Gompo (il. 13). Obraz formalnie wpisuje się w stylistykę wczesnotybetańskiego malarstwa *bal bris* zdominowanego przez nepalską tradycję, jednakże pod wieloma względami odbiega od tej konwencji. Największe odstępstwo od pierwowzoru – Gilles Béguin porównuje niniejszą tankę z XV-wiecznym przedstawieniem tego samego motywu (il. 12) – występuje w kompozycji, która stała się bardziej swobodna. Mahakala, a także postaci strażników z jego orszaku wykazują zdecydowanie więcej ekspresji i dynamiki, co wyraźnie wskazuje na wpływy chińskie. Wyraz skupionego gniewu Gurdzi Gompo z wcześniejszego przedstawienia ustępuje tutaj grymasowi tellurycznej wściekłości. Różnice dają się zauważyć także w warstwie ornamentalnej – o wiele bogatszej w stylu Khjenri. Szczególną uwagę zwraca motyw swobodnie i malarsko potraktowanych płomieni ognia. Na XV-wiecznej tance ogniki są przedstawione według nepalskiego ornamentalnego schematu ślimacznic, natomiast na późniejszym zwoju stają się bardziej realistyczne.

Obecnie, głównie za sprawą badań Davida Jacksona, wiemy nieco więcej o tej tradycji. Artyści malujący w stylu Khjenri używali gęstszych pigmentów niż w Men-

²¹² M. Rhie, R. Thurman, *Worlds of Transformation. Tibetan Art of Wisdom and Compassion*, New York 1999, s. 31, 74 i n.

²¹³ Mahakali Gurdzi Gompo jest jedną z form Mahakali – strażnika mądrości, który reprezentuje oświeconą energię buddów, ochraniającą praktykujących przed negatywnymi wpływami. Więcej na temat Mahakali i jego różnorodnych form, w: J. Greła, *Mahakala. Sześcioreki strażnik w buddyzmie tybetańskim*, Kraków 2005.

²¹⁴ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 139.

²¹⁵ G. E. Smith, *Kongtrul's Encyclopedia...*, s. 44.

²¹⁶ L. S. Dagyab, *Tibetan Religious...*, s. 38.

²¹⁷ G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme...*, s. 268.



12. Mahakala w aspekcie Gurdzi Gampo



13. Mahakala w aspekcie Gurdzi Gampo

ri-Ningma, co powodowało, że ich obrazy traciły na ekspresji. Khjentse słynął w całym Tybecie z mistrzowskiego opanowania rysunku bóstw tantrycznych. Zainicjowana przez niego szkoła malarska Khjenri zadomowiła się w tradycji Sakja, ale znalazła wielu zwolenników również w innych szkołach buddyzmu tybetańskiego. Nawet w regionach, gdzie występowały inne szkoły malarskie, aż do końca XVII w. zlecano malowanie w tym stylu tanek przedstawiających mandale i gniewne bóstwa. Za rządów V Dalajlamy w XVII w. nastąpiło krótkie ożywienie Khjenri w centralnym Tybecie. Interesującym i unikatowym przykładem malowidła z tego okresu jest tanka ukazująca półgniewne, trójgłowe bóstwo Jogambarę²¹⁸ z Rubin Museum of Art w Nowym Jorku, datowana na II poł. XVII w. (il. 14). Na obrazie krzyżują się wpływy chińskie i nepalskie połączone w sposób charakterystyczny dla stylu Khjenri. Pierwszy plan zajmuje przedstawienie Jogambary w zjednoczeniu seksualnym z białą Dźniana Dakinią. Bóstwo o trzech różnobarwnych twarzach i ciele w kolorze głębokiego indygo siedzi w pozycji medytacyjnej na dysku słońca, lotosie i białym, śnieżnym lwie. Otacza ich namalowany w stylu *bal bris*, elipsoidalny, czerwono-oranżowy nimb. Głowę Jogambary okala ponadto ciemnozielona aureola, niespotykana na tankach inspirowanych sztuką nepalską. W warstwie kolorystycznej malowidła uderza intensywność barw typowa dla stylu Khjenri. Stosowanie zde-

²¹⁸ Jogambara jest głównym, męskim bóstwem należącym do Annutarajoga Tantry, został szczegółowo opisany w słynnym tekście *Vajravali* autorstwa indyjskiego Pandity – Abhajakaragupty. Inny interesujący przykład dzieła wykonanego w tym stylu opisuje Jackson. Wspomina mianowicie o cyklu tanek zleconych przez V Dalajlamę ok. 1670/71 r., który przedstawiał mandale pochodzące właśnie z cyklu *Vajravali*. Dalajlama podkreślał w autobiografii, że chciał, aby artyści kontynuowali kunszt Menri w malowaniu łagodnych bóstw oraz wirtuozerię Khjenri w oddawaniu gniewnych bóstw i mandal, za: D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 159–160.



14. Jogambara

cydowanych kontrastów, precyzja rysunku, a przede wszystkim niedościgniona w całym malarstwie tybetańskim wirtuozeria w oddawaniu detali, pozwalają bez trudu przyporządkować obraz omawianej tradycji. Podobne bogactwo szczegółów daje się zaobserwować jedynie na tankach malowanych w szczytowej fazie rozwoju Menri-Serma.

Autor tego zwoju z równą uwagą i pieczołowitością potraktował drugorzędne detale (zdobienia pokrywające liczne atrybuty: luki, strzały, kapale, konchy, bogate wzory na szatach, klejnoty ozdabiające bóstwa, motywy roślinne itd.), jak i kluczowe dla kompozycji elementy przedstawienia (smukłe i proporcjonalne sylwetki ciał bogów i bogiń, baldachim nad Jogambarą i uważane za samodzielne całości, choć ściśle powiązane ze sobą przedstawienia poszczególnych bóstw: białego Wadźrasattwy z tantryczną partnerką Wadźra Garbi nad ozdobnym baldachimem, Mandziusrego w lewym górnym rogu, mnicha unoszącego się na błękitnej chmurze do rajskiej krainy – w prawym górnym rogu, czerwonej dakini, która wykonuje mistyczny taniec w lewym dolnym rogu, demonicznej Palden Lhamo pędzącej po karmazynowym jeziorze krwi – w prawym dolnym rogu, czy wreszcie żółtej dakini ozdobionej dobrowróżebnymi znakami z dołu obrazu).

Mimo że przedstawienie wydaje się mniej ekspresyjne od tanek malowanych w stylu Menri-Serma, to nie sposób nie dostrzec na nim subtelnego rytmu, który narzucają pełne gracji ruchy i gesty wykonywane przez bóstwa. Na uwagę zasługuje niemal każdy szczegół malowidła. Spośród nich warto wyróżnić motyw błękitnych, subtelnie cieniowanych chmur, które swobodnie „wędrują” w górnej części obrazu, a także scenkę rodzajową po lewej stronie, ukazującą pochówek zmarłej kobiety – na tle cyprysowego gaju, w księżycowej poświacie dostrzegamy grupę joginów odprawiających pogrzebowy rytuał. Interesujący jest również motyw lotosów wijących się na tle śnieżnobiałego lwa, który podtrzymuje tron Jogambarę. Lotosy nie wystają ze stawu, lecz wylaniają się z malachitowych promieni nimbu okalającego dakinię w dolnej partii tanki. Bogini trzyma lodygi zwieńczone w pełni rozkwitłymi kwiatami, na których znajdują się dobrowróżebne symbole: konchy, wadźry itd.

1.4.6. Styl Karma-Gadri

W drugiej połowie XVI w. powstał nowy styl malarski zwany „dworskim stylem hierarchów Karmapy”. W tym czasie lamowie Karmapy mieszkali w mieście zbudowanym z namiotów – tzw. Wielkim Obozowisku Karmy, które przemieszczało się z wielkim splendorem z jednego dystryktu do drugiego. Od nazwy stolicy Karmapów pochodzi określenie stylu rozwiniętego przez tamtejszych artystów – *sGar-*

bris, czyli „styl obozowy” lub *Karma sGar bris* – „styl obozu Karmapów”²¹⁹. Za jego twórcę uznaje się artystę Namkha Taszi urodzonego w dolinie Jarlung w 1500 r.²²⁰ Ten malarz w młodości został rozpoznany jako emanacja VIII Karmapy – Mikjo Dordże (1507–1554). Mikjo Dordże przed śmiercią zapowiedział, że odrodzi się w ciele dziecka, które rozwinie umiejętność malowania świętych wizerunków. IX Karmapa Łangdziuk Dordże (1556–1603) – rówieśnik Namkha Taszi również okazał się uzdolnionym malarzem, wykonał wiele szkiców do fresków w swoim klasztorze w Tsurpu²²¹. Artysta ten początkowo studiował u mistrza Konmczog Pande z dystryktu E (położonego na południowy wschód od Lhasy). Mistrz uchodził za inkarnację chińskiej księżniczki Weng Czeng, jednej z dwóch żon króla Songstena Gampo (610–649), która spopularyzowała kulturę chińską w Tybecie. Konmczog Pande był kontynuatorem tradycji Menri-Serma i przejawiał upodobanie do chińskiej sztuki. Namkha braśis pobierał również nauki u Zamarpa Konczog Janla (1525–1583) i Galdziab Rinpocze Dragma Dondrub (1550–1617)²²².

Według Gega Lamy, który poświęcił obszerne studium tradycji Karma-Gadri, wspomniani nauczyciele polecieli młodemu artyście jako wzór do naśladowania konkretne dzieła dostępne wówczas w Tybecie²²³. W pierwszym rządzie była to jedwabna tanka ofiarowana w 1407 r. V Karmapie Desmin Sziegpa (1384–1415) przez chińskiego cesarza Chengzou/Jongle (1403–1424)²²⁴. Hugh Richardson wspomina w swojej pracy o tradycji Karmapów, że w 1949 r. widział ją na własne oczy i sfotografował w klasztorze Tsurpu. Tanka miała duże rozmiary (w przybliżeniu 50–2,5 stopy), była pokryta inskrypcjami w pięciu językach i nawiązywała do „misternego, eleganckiego stylu Ming”²²⁵. Drugim wzorcowym dziełem było malowidło przedstawiające III Karmapę Rangdziu Dordże (1284–1339), który miał w cudowny sposób podczas audiencji u chińskiego cesarza ukazać się na księżycu na oczach całego zgromadzenia, łącznie z chińskim autorem tego obrazu. Jako trzeci wzór do naśladowania mistrzowie polecali stare chińskie przedstawienie szesnastu arhatów (X–XI w.) z klasztoru Jerpa (położonego na północny wschód od Lhasy)²²⁶.

²¹⁹ Gega Lama, *Principles of Tibetan Art: Illustrations and explanations of Buddhist iconography and iconometry according to the karma Gardri school*, tłum. R. Barron, t. 2. Darjeeling 1983, s. 46.

²²⁰ G. E. Smith, Wprowadzenie do *Kongtrul's Encyclopedia of...*, s. 44–46; Gega Lama, *Principles of Tibetan Art...*, s. 46–47; S. L. Huntington, J. C. Huntington, *Leaves from the Boghi Tree...*, s. 300–301.

²²¹ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 169.

²²² Związek *Nam mkha'bkra.śis* ze szkołą malarską *rGjal.čab rin.po.č'e Grags.pa don.grub* wydaje się ze względów chronologicznych niemożliwy. Więcej na ten temat, w: G. Béguin, *Dieux et demons d l'Hi-malaya, art du bouddhisme lamaïque*, Paris 1977, s. 68.

²²³ Gega Lama, *Principles of Tibetan Art...*, s. 35.

²²⁴ Więcej na temat kontaktów chińskiego cesarza z hierarchą Karmapów i wynikających stąd konsekwencji dla rozwoju sztuki w Tybecie, w: H. Karmay, *Early Sino-Tibetan Art*, Werminster 1975, s. 79; E. Lo Bue, F. Ricca, *Gyantse Revisited*, Firenze 1990, s. 52.

²²⁵ H. E. Richardson, *The Karma-pa Sect. A Historical Note*, „Journal of the Royal Asiatic Society” 1958, t. 1, s. 148.

²²⁶ Wspomniany przez Gega Lamę cykl tanek przedstawiający 16 arhatów omawia: G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s. 556 i n, 563; M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion...*

Namkha Taszi jako dojrzały artysta zdecydowanie silniej i w większym zakresie, aniżeli nauczyciele, nawiązywał do sztuki Chin (głównie stylu *Zi'u-t'an*). Artysta ten dokonał oryginalnej syntezy różnych tradycji malarskich. Rysunek, a zwłaszcza kontury ciała przedstawianych postaci przywodziły na myśl indyjską tradycję. David Jackson twierdzi, że Namkha Taszi odszedł od tradycyjnych proporcji i rysunku, ponieważ wzorował się na metalowych rzeźbach wykonanych w stylu indyjskim²²⁷. Ciepła, pastelowa tonacja jego tanek, charakterystyczne cieniowanie pochodziły niewątpliwie z Chin, oryginalny był natomiast krajobraz odzwierciedlający niepowtarzalny nastrój tybetańskiego pejzażu. Namkha braśis używał rozcieńczonych kolorów. Postaci miały małe twarze i oczy, nadawał im bardziej spokojny wyraz niż na współczesnych obrazach w stylu Karma-Gadri.

Susan i John Huntingtonowie twierdzą, że styl Karma-Gadri rozwijał się w dystrykcie *sGa* w Khamie. W tym regionie działało trzech słynnych artystów, których dzieła wykazują duże zbieżności ze stylem Karma-Gadri: Namkha Taszi, Czödrazsi i Karma Taszi. Ostatni z nich założył w XVIII w. szkołę, która działała aż do 1959 r. w regionie *Kar.s'od* w Kham²²⁸. Gilles Béguin zwraca uwagę na to, że wiele tanek wykonanych w Amdo, Gansu i wewnątrz Mongolii można bez trudu wyprowadzić ze stylu Karma-Gadri, nawet jeśli nie przedstawiają żadnych hierarchów szkoły Kagjupa²²⁹. Ten pogląd podważa jednak David Jackson, utrzymując, że ani w Amdo, ani w innych regionach położonych na wschód od Khamu nie było artystów malujących w tym stylu²³⁰. Przy obecnym stanie badań trudno jednak jednoznacznie rozstrzygnąć tę kwestię, można natomiast bez wahania przyjąć, że najstarsze style wykazywały największą bliskość do chińskich prototypów. Dobrym przykładem jest tanka ukazująca Rahulę, którą szczegółowo przeanalizowała Marylin Rhie²³¹. M.in. wskazała uderzające podobieństwo w opracowaniu skal w górnej części obrazu z „odwróconymi” skalami chińskiego malarza Wubina – żyjącego w latach 1568–1626. Podobną technikę stosował już sto lat wcześniej Zhenzhou (1427–1509), co widać na ilustracji ukazującej pejzaż w Dongshan z poszarpanymi skalami (datowany na 1480). Wspomniana wcześniej tanka z przedstawieniem Rahuli w Musée Guimet'a posiada wszystkie prototypowe cechy stylu Karma-Gadri. Sama technika wykonania jest na wskroś tybetańska, jak zaznacza Marylin Rhie, ale jasna tonacja i subtelne cieniowanie przywodzą wyraźnie na myśl chińskie malarstwo tuszem. Na tance pozostawiono miejsca nie pokryte farbą, wydobywając w ten sposób malarskie walory faktury podłoża. Dzieło ukazuje Rahulę na tle chińskiego pejzażu – taka kompozycja stanie się klasycznym tematem ikonograficznym licznych malowideł Karma-Gadri, zwłaszcza ukazujących postaci tantrycznych mahasiddhów. W podobnej sty-

s. 102; E. Lo Bue, F. Ricca, *Gyantse Revisited...*, s. 48 i n.

²²⁷ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 173.

²²⁸ G. E. Smith, *Kongtrul's Encyclopedia...*, s. 45.

²²⁹ G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme...*, s. 69.

²³⁰ D. Jackson, *Apropos a Recent Tibetan Art...*, s. 166.

²³¹ M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion...*, s. 63.

15. Rahula

16. Zhenzhou, Xiean
w Dongshan

17. Mahasiddha z orszakiem



listyce jest utrzymany słynny cykl tanek z Tibet House z Nowego Delhi²³². Pratapaditya Pal wydaje się zbyt pochopnie przypisywać jego autorstwo Karmapie Mikjo Dordze (1507–1554), którego uznaje za twórcę stylu, powołując się na pracę Karma Thinleya²³³.

Do tego typu przedstawień nawiązuje również cykl z Musée Guimet'a, choć wyróżnia się odmiennym potraktowaniem przestrzeni. W miejsce prostych, monumentalnych kompozycji, które powielaly chińskie przedstawienia arhatów, pojawiają się oddzielone od siebie pustymi miejscami sceny, które nie tworzą linearnego porządku. Jak na wielu chińskich tankach, krajobraz składa się z malowanych naprzemiennie błękitnych i zielonych pasm. Niekiedy kompozycja jest zdominowana przez epizody rozgrywające się na tle krajobrazu, innym razem znaczną część obrazu zajmuje przestronne niebo wypełnione misternie malowanymi chmurami. Za przykład tego stylu niech posłuży tanka z przedstawieniem mahasiddhy z orszakiem (il. 17). Zwój datowany jest na XVII w. W centrum znajduje się święty w ujęciu $\frac{3}{4}$. Otaczają go postaci symbolizujące różne epizody z jego życia. Całe przedstawienie zostało wypełnione krajobrazem utrzymanym w tonacji jasnozielonej. Artysta za-

²³² P. Pal, *Tibetan Paintings*, Sotheby 1984, s. 131.

²³³ P. Pal, *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Paintings, Eleventh to Nineteenth Centuries*, Basel 1984, s. 131; K. Thinley, *The History of the Sixteen Karmapas of Tibet*, Boulder 1980, s. 94.



18. Budda

znaczył na nim niewielkie wzniesienia z poszarpanymi stokami – cecha charakterystyczna dla tej szkoły malarzkiej. Wprowadził również stonowane motywy roślinne: drzewa z silnie powyginanymi pniami, wodospady oraz przedstawione realistycznie zwierzęta. Ciemnogrnatowe niebo zajmuje na tance niewiele miejsca, ustępując rozbudowanej partii drugiego planu. Odrębną grupę tanek w ramach stylu Karma-Gadri stanowią przedstawienia Buddy Śakjamuniego, ilustrujące epizody z jego życia. Charakteryzuje je bardzo jasna tonacja i przestronność. Artyści chętnie wprowadzają do przestrzeni obrazu motywy architektoniczne o bardzo okazałych rozmiarach – malują je bardzo precyzyjnie. Poszczególne epizody często są oddzielane schodami prowadzącymi do świątyń bądź innych budowli. Kompozycję ożywiają wizerunki postaci o szczupłych sylwetkach, wykonujące ekspresyjne gesty, uchwycone podczas codziennych czynności. Zwoje malowane w stylu Karma-Gadri wyróżnia niezwykle precyzyjny rysunek.

Tanka z przedstawieniem Buddy Śakjamuniego datowana na II poł. XVIII w. (il. 18) stanowi dobry przykład tego stylu. Baiei Hemni sporządził fotograficzną dokumentację tego typu tanek znajdujących się świątyniach i klasztorach północnych Chin, Mandżurii i wewnętrznej Mongolii, które datuje się na okres rządów cesarza Qianlong (1736–1796)²³⁴.

Osobny styl w ramach Karma-Gadri, bardzo wiernie naśladowujący styl chiński, został wypracowany przez X Karmapę Czojing Dordże (1604–1674), którego uznaje się za najwybitniejszego malarza wśród Karmapów. Jego niezwykle barwna biografia obfituje w przełomowe zdarzenia zarówno dla jego osobistego życia, jak i dla całej tradycji Karma Kagju. Przeżył m.in. całkowity zmierzch tej tradycji, łącznie z obaleniem jej głównego patrona – króla Tsang, konfiskatę klasztorów w centralnym Tybecie i wreszcie zupełne zniszczenie obozu Karmapów przez armię mongolską²³⁵. Czojing Dordże był dość ekscentrycznym duchownym, niezbyt ściśle przestrzegał mnisich ślubowań i nosił się na świecką modłę. Powszechnie ceniony jako poeta i malarz już w dzieciństwie imponował uzdolnieniami artystycznymi. Jako dojrzały malarz łączył styl chiński – wzorowany na jedwabnych tankach z wpływa-

²³⁴ Dokumentacja znajduje się w japońskim albumie. Zob. B. Henmi, *Man-no ramakyo Bijutsu*, Tokyo 1975, s. 975.

²³⁵ K. Thinley, *Historia szesnastu Karmapów z Tybetu*, [b. d, b. r.].

mi kaszmirskimi – widoczny w rysunku postaci²³⁶. Wzorował się również na wspomnianym już cyklu przedstawień arhatów z klasztoru Jerpa, który zalicza się do najstarszych tego rodzaju tanek w Tybecie²³⁷. Czojning Dordże był niewątpliwie artystą, który malował w różnych stylistykach: Menri, stylu chińskim, a przede wszystkim we własnej wersji Karma-Gadri. Według W. D. Shakabpa w późniejszym okresie malarz wyspecjalizował się w Karma-Gadri o silnych cechach chińskich. Jako przykład podaje tanki ukazujące Milarepę i Pięć Sióstr Długiego Życia z klasztoru Nidegö w Lobrag²³⁸. Tanki malowane w tej manierze charakteryzują się przestronnością (duża ilość wolnych przestrzeni na obrazie), misternie oddanym krajobrazem – zarysy gór, lasów często zdobione złotą kreską oraz dominacją zieleni i jasną tonacją.

Twórczość Czojning Dordże była ostatnim wielkim wydarzeniem w rozwoju stylu Karma-Gadri. W XVII w. Dalajlama i jego regenci zdominowali bowiem tradycję Karma-Kagju i przejęli władzę nad całym Tybetem. Nowi władcy lansowali tradycję Menri, co doprowadziło do niemal całkowitego zaniku tradycji Karma-Gadri w centralnym i południowym Tybecie²³⁹. W XVIII w. tradycja malarstwa szkoły Karma-Gadri została odnowiona w Khamie przez Situ Panczena (1700–1774) – założyciela gigantycznego klasztoru Palpung w pobliżu Dege. Situ Panczen namalował m.in. cykl tanek ukazujących ośmiu mahasiddhów, który ofiarował ówczesnemu władcy Dege z prośbą o pozwolenie na budowę klasztoru. Książę Tanpa Tsering zachwycony podarkiem obiecał hojnie wspierać budowę, którą sfinalizowano w 1729 r.²⁴⁰ Do wystroju wnętrza Situ Panczen sprowadził 23 malarzy z tradycji Karma-Kagju tworzących w stylu Karma-Gadri. W Tybecie zasłynął nie tylko jako znakomity malarz, ale również patron wielu artystów. Liczne wyprawy do Indii i Nepalu pozostawiły w jego twórczości niezatarte piętno. Do związanej silnie z chińską tradycją Karma-Gadri wprowadził na nowo elementy starszych stylów Menri i Khjenri, a przede wszystkim motywy zaczerpnięte z Indii – krajobrazy, stroje, motywy architektoniczne. Badacze określają jego styl jako Nowe-Gadri, podkreślając, że bardzo silnie wpłynął na późniejsze tradycje malarskie w Khamie. Wiele jego dzieł, jak np. słynny cykl epizodów z Dżatak²⁴¹, służyło jako wzory dla całych pokoleń malarzy, którzy dodatkowo korzystali z inskrypcji i opisów umieszczanych na obrazach bądź oddzielnych płytkach ksylograficznych²⁴². W 1773 r. zaczął projektować serię tanek, które miały ilustrować 108 historii Awadanakalpalaty. Jego seria obrazów została skopiowana, a w 1740 r. w klasztorze Narthang przekopiowana na odbitki ksylograficzne i do dzisiaj korzysta się z nich przy sporządzaniu tanek ilustrujących

²³⁶ G. E. Smith utrzymuje, że Czojning Dordże wzorował rysunek postaci na kaszmirskich rzeźbach, w: G. E. Smith, *Kongtrul's Encyclopedia of...*, s. 50.

²³⁷ Za: D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 248.

²³⁸ *Ibidem*, s. 251.

²³⁹ E. F. Lo Bue, *Tibetische Malerei*, w: *Tibet. Klöster öffnen...*, s. 95.

²⁴⁰ D. Jackson, *A History of Tibetan...*, s. 261.

²⁴¹ *Ibidem*, s. 264.

²⁴² L. S. Dagyab, *Tibetan Religious Art...*, s. 113 i n.

Awadanakalpalaty – m.in. przez słynnego współczesnego malarza z Ladakhu Tsering Wangdü (ur. 1944 r.)²⁴³.

Przedstawiona w niniejszym podrozdziale klasyfikacja stylów objęła najważniejsze tradycje malarskie w Tybecie z okresu XV–XIX w. W ich obrębie rozwinęły się liczne rozgałęzienia i „podszoły”, które w nieznacznym stopniu zmodyfikowały technikę wykonania, kompozycję bądź użycie barw obowiązujące w „kanonicznych” wersjach danego stylu. Najstarsza tradycja Menri, wyparta przez szkołę Menri-Serma, przeżyła ponowny rozkwit w XIX w. i w nieco zmienionej postaci przetrwała do dzisiaj. Od XVII w. coraz silniejszą pozycję w sztuce tybetańskiej zaczęła zajmować Karma-Gadri – obecnie najbardziej wpływowa tradycja malarska. Bezpowrotnie zaniknął styl Khjenri. Znaczącą rolę do dzisiaj odgrywa natomiast najbardziej rozgałęziona szkoła Menri-Serma.

²⁴³ E. F. Lo Bue, *Tibetische Malerei*, w: *Tibet. Klöster öffnen...*, s. 95.

ROZDZIAŁ II

Postać Wielkiej Matki w ikonografii buddyźmu tybetańskiego

Obraz żeńskości utrwalony w sztuce buddyźmu tybetańskiego jest złożony i wieloaspektowy. (U podłożu) licznych, często niejednorodnych (wyobrażeń kobiety tkwi jednak pewien wspólny wzorzec, który za Carlem Gustawem Jungiem i Mirceą Eliadem można określić jako archetyp Wielkiej Matki.) Zanim wyjaśnię, w jakim znaczeniu będę używać tego terminu w swojej pracy, pokrótce przedstawię ujęcia wspomnianych badaczy. (W koncepcji Junga archetyp (gr. *arche* – początek) oznacza wzorzec zachowania, myślenia i odczuwania, którego źródłem są doświadczenia poprzednich pokoleń utrwalone w głębokich warstwach psychiki)¹. Archetypy manifestują się w ludzkiej świadomości przez symbole (obrazy) wyrażające podstawowe i uniwersalne doświadczenia człowieka takie, jak narodziny, małżeństwo, macierzyństwo, śmierć czy odrodzenie. Archetypy (wraz instynktami) stanowią naturalny składnik nieświadomości zbiorowej) (instynkty reprezentują dziedziczne własności biologiczne, natomiast archetypy, będąc psychologicznymi odpowiednikami instynktów, tworzą swoistą formę dla przeżyć pojawiających się w ludzkiej psychce.) Człowiek może w znacznej mierze sterować świadomymi przeżyciami, ale nieświadomość posiada porządek i ciągłość, które są od niego niezależne. Archetypy organizujące ten obszar determinują zachowanie człowieka, często bez jego wiedzy, a zarazem reprezentują uniwersalne symbole i wartości kultury. Jung porównuje archetyp do systemu osiowego kryształu, który określa tylko stereometryczną strukturę, ale niekonkretną formę kryształu. Na podobnej zasadzie wokół niewidzialnej struktury archetypu krystalizują się związane z nim obrazy odzwierciedlające kluczowe doświadczenia całej ludzkości.

¹ Obszerne omówienie pojęcia archetypu, w: Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, s. 44 i n.; J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła*, Warszawa 1993, s. 60–76; Z. W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga*, Warszawa 2002, s. 151–175; C. G. Jung, *O naturze kobiety*, Poznań 1992; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.

Eliade rozumie pojęcie archetypu w nieco inny sposób aniżeli Jung². Głównym punktem odniesienia nie jest dla niego zbiorowa nieświadomość, lecz sfera uniwersalnego doświadczenia *sacrum*. Archetyp tworzą niezmiennie elementy mitów i podań występujące we wszystkich kulturach świata. Owe wzorcowe modele czy też paradygmaty wyrażone w rozmaitych mitach mają charakter transpersonalny i ahistoryczny. W konkretnych religiach są reaktualizowane przez czynności rytualne, które naśladują zachowania utrwalone w archetypicznych obrazach.

Obydwe naszkicowane powyżej koncepcje archetypu są obarczone dużym ładunkiem spekulatywności, który sprowadził na nie liczne zarzuty. Jednakże dla historyka sztuki, który nie rości sobie pretensji do objaśniania tajemnic ludzkiej psychy ani tym bardziej do systematycznego opisu uniwersalnych prawidłowości rządzących ewolucją sfery *sacrum*, to pojęcie wydaje się być bardzo użyteczne. Po pierwsze, jeśli ograniczy się zakres jego zastosowania do dziedziny sztuki, archetyp może ułatwić systematyzację nieprzebranej wręcz mnogości żeńskich form, które spotykamy w ikonografii buddyjskiej tantry. Archetyp jako swoisty typ idealny łączy różnorodne obrazy, skupiając je wokół jednolitej struktury, która daje się odnieść do wszystkich znanych kultur i tradycji artystycznych. Dzięki temu zarówno sztuka, jak i mitologia buddyjska tracą swój hermetyczny charakter i stają się łatwiej dostępne dla zewnętrznej recepcji. Ponadto pojęcie archetypu wydaje się być na tyle abstrakcyjne, że nie narusza suwerenności opisywanej kultury. Zakładam, że spojrzenie „z wewnątrz”, które uwzględnia specyfikę buddyjskiej tantry oraz jej własne wykładnie i podziały może uniknąć aroganckiej, tzn. ślepej na źródłowy sens, nadinterpretacji. Badacz porządkujący tantryczne obrazy w określone całości archetypowe tworzy wprawdzie konstrukcję arbitralną z perspektywy buddyjskiej, ale za to przejrzystą dla bezstronnego obserwatora zainteresowanego przede wszystkim sztuką. W pierwszej części niniejszego rozdziału przybliżę pojęcie archetypu Wielkiej Matki w psychologii głębi Junga i twórczości Jacoba Bachofena. Obydwa ujęcia traktuję jako punkt wyjścia dla dalszych analiz, które będą prowadzone wyłącznie z punktu widzenia historyka sztuki. W części wprowadzającej zaprezentuję ponadto kilka przykładów archetypu Wielkiej Matki w różnych kręgach kulturowych. Następnie przejdę do omówienia żeńskich bóstw z panteonu buddyjskiej wadźrajany, które, bez szkody dla ich religijnego znaczenia, można połączyć z archetypem *Magna Mater*. W pierwszej kolejności analizie zostanie poddana postać bogini Tary w jej dwóch podstawowych formach: Sjama-Tara (Zielona Tara) i Sita-Tara (Biała Tara). Po krótkim wstępie ukazującym kulturowe i historyczne metamorfozy bogini, nastąpi stylistyczno-ikonograficzna charakterystyka wybranych przedstawień (XI–XIX w. n.e.). W kolejnych podrozdziałach (2.3., 2.4.) zostaną omówione następujące żeńskie bóstwa powiązane z postacią Wielkiej Matki: Pradźniaparamita i Uszniszawidźaja.

² M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 16–18.

2.1. Kulturowe metamorfozy archetypu Wielkiej Matki

Wielka Matka występuje w tybetańskiej tradycji pod wieloma przydomkami, zwana jest m.in. Wielką Partnerką, Matką Buddów, Matką Tathagatów, Łonem Tathagatów, Pradźniaparamitą, Tarą, Mahamudrą czy Szerab Cziammą – Matką Kochającej Mądrości w religii bon. Buddyjska *Magna Mater* nie ma odpowiednika męskiego, co odróżnia ją od manifestacji tego archetypu, występujących w innych kręgach kulturowych³. Używane tutaj pojęcie archetypu Wielkiej Matki pochodzi od Carla Gustawa Junga. Jego uczennica Jolande Jacobi zwięźle, choć w nieco podniosłym tonie, tak oto przedstawia naturę bogini: „Wielka Matka, wszystko obejmujący, nieubłagany świat, w niebieskiej szacie utkanej z gwiazd, ocieniona złotymi owocami i łagodnie oświetlona sierpem Księżyca, patrzy ze współczuciem na biedne stworzenie, które wszak sama obejmuje twardymi rękami tak mocno, że krwawi ono z głębokich ran. Cierpienie spowodowane tym rozdarciem przez dwa przeciwieństwa, wyższą i niższą sferę naszego bytu oraz wynikające stąd napięcie wskazują, że życie jest wprawdzie męczarnią, ale zarazem obietnicą na odrodzenie się w dziecku jako symbolu jaźni oraz na promienie Słońca docierające aż do głębi bezdennej łona światów”⁴. Archetyp Wielkiej Matki (obok takich archetypów, jak: „cień”, „anima” i „animus”, „stary mędrzec”) odgrywa główną rolę w kluczowym dla rozwoju człowieka procesie indywiduacji⁵. Andrew Samuels, Bani Shorter i Fred Plaut w swym *Krytycznym słowniku analizy jungowskiej* piszą, iż Wielka Matka to wytworzony w zbiorowym doświadczeniu kulturowym ogólny obraz, który wpływa na samoświadomość jednostki⁶. Dziecko w okresie wczesnej zależności od matki dąży do organizowania swoich doświadczeń wokół pozytywnych i negatywnych biegunów uwewnętrznionego *imago* matki. Autorzy komentują ten proces w następujący sposób: „Biegun pozytywny zbiera takie cechy, jak matczyzna troskliwość i współczucie; magiczny autorytet żeńskości; mądrość i duchowy zachwyty, które przerastają rozum; instynkt czy impuls opieki; wszystko, co jest łagodne, wszystko, co pielęgnuje i podtrzymuje, co przyspiesza wzrost i płodność. Krótko mówiąc – dobra matka. Negatywny biegun przywodzi na myśl złą matkę: wszystko, co tajemne, ukryte, ciemne; otchłań, świat zmarłych, wszystko, co pożera, uwodzi i truje oraz wszystko to, co jest przerażające i czego nie da się uniknąć, jak losu”⁷.

Pierwszym badaczem, który w nowożytnej myśli europejskiej ukazał związek między religią Bogini Matki a życiem społecznym i kulturą, był szwajcarski myśliciel Johann Jakob Bachofen (1815–1887). W swym dziele *Das Mutterrecht* z 1861 r. rozpatruje historię świata jako wieczną walkę między światłością i ciemnością, nie-

³ W przeciwieństwie do hinduizmu, gdzie „Kosmicznej Rodzicielce” – Prakrti towarzyszy zawsze boski Purusza, w: M. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i...*, s. 32–51. Por. dalsze analizy.

⁴ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga...*, s. 169.

⁵ Z. W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga...*, s. 158–159.

⁶ A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, Warszawa 1994, s. 220.

⁷ *Ibidem*, s. 220.

bem i ziemią, pierwiastkiem męskim i kobiecym. Ziemia jest dla niego „nosicielką macierzyńskości”, słońce zaś „nosicielem zasady ojcowskiej”⁸. Bachofenowską wizję władztwa Bogini Matki w ramach matriarchatu jako systemu społeczno-kulturowego wsparły badania archeologiczne i prehistoryczne przeprowadzane przede wszystkim w Azji Zachodniej i w krajach basenu śródziemnomorskiego⁹. Za Bachofenem można wyodrębnić trzy fazy rozwoju tego archetypu w dziejach ludzkości. W pierwszej fazie Bogini Matka panuje niepodzielnie w wyobrazeniach mitycznych człowieka – męskość ujawnia się w postaci podporządkowanego jej młodego boga. W drugiej fazie tego procesu – przejściowej fazie patriarchalnego buntu mężczyzn – młody bóg emancypuje się stopniowo (choć nieraz gwałtownie) spod władzy Bogini Matki i wraz z innymi bogami męskimi tworzy pod własną egidą (henoteizm) patriarchalny panteon politeistyczny. Ten etap najlepiej ilustruje historia religii starożytnej Grecji (łącznie z jej pradziejami minojskimi): nie tylko pramatki – Gaja, Rhea i Demeter, ale także „pomniejsze” boginie takie, jak Hera, Kora, Pandora, Afrodyta, Artemida, Selene czy Hekate, stają się – zapewne w toku podboju matriarchalnych Pelazgów (i Kreteńczyków) przez patriarchalnych Hellenów (Jonów, Dorów i Etołów) – jedynie małżonkami męskich bogów¹⁰. Bogini Matka i jej córki zaczynają schodzić w „podziemia” kultury¹¹, opuszczają jej miasta i kryć się w przyrodzie. W trzeciej fazie tego procesu – fazie całkowitej hegemonii patriarchatu – młody bóg „dojrzewa”, „osiąga dorosłość”, stając się z reguły bogiem jedynym. W tej fazie Bogini Matka otrzymuje w najlepszym razie godność *sui generis* – małżonki boga (np. w śiwaityzmie hinduskim jako energia Śiwy – Śiakti) lub jednego z jego przejawów (np. w relacji Jahwe – Mądrość Boża w najgorszym razie zaś staje się demonem (np. upadły aspekt Sofii w gnostycyzmie)¹². Wielką Boginię znały prawdopodobnie wszystkie kultury, jednakże początki ludzkiej wiedzy o niej giną w mgłach prehistorii. Ludy zamieszkujące starożytny Bliski Wschód i basen Morza Śródziemnego znały ją pod wieloma imionami: Inanna, Isztar, Asztarte, Hebat, Kybele, Anahita, Izyda, Potnia, Gaja, Rea i Demeter – to personifikacje Bogini Matki u Sumerów, Akadów, Kananejczyków, Hetytów, Frygijczyków, Persów, Egipcjan, Kreteńczyków i Greków. Pierwsza z wymienionych manifestacji archetypu Wielkiej Matki – Isztar (sumeryjskie Inanna) – była najważniejszym żeńskim bóstwem Mezopotamii. Jako królowa niebios uchodziła za boginię miłości i zmysłowości, ale również wojny i zemsty¹³.

⁸ J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Frankfurt am Main 1993.

⁹ O religijnej i kulturowej dominacji Bogini Matki świadczą liczne znaleziska od Catal Hüyük w Anatolii (VIII–VII w. p.n.e.) po Mezopotamię. „Faktycznie istnieje nieprzerwana ciągłość między [...] boginią z lampartami z Catal Hüyük, hetycką boginią Hapat i Kybele z epoki klasycznej”, w: M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, Warszawa 1988, s. 99. Boginiom Indoeuropejczyków jest poświęcone dzieło Roberta Gravesa, *Biała bogini*, Warszawa 2000.

¹⁰ Ch. Spretnak, *Lost Goddesses of Early Greece*, Berkeley–California 1978.

¹¹ Por. mit o Demeter i porwaniu Kory przez Hadesa.

¹² A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 43.

¹³ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei...*, t. 1, s. 46.

Równie ambiwalentne znamiona nosiła fenicka bogini matka Asztarte przedstawiana jako naga kobieta na koniu, w hełmie, z toporem wojennym i dzidą. Asztarte – „Królowa Niebios”, zwana również „Panią koni i wozów”, słynęła z niezwykłego okrucieństwa wobec wrogów swojego małżonka Baala¹⁴, ale z drugiej strony uchodziła za boginię płodności. Charakterystyczne dla jej kultu były tzw. *hieros gamos* (święte małżeństwo) i prostytutka świątynna. Podobnie Hebat – główne żeńskie bóstwo panteonu hetyckiego – łączyła w sobie wyobrażenia płodności i piękna z obrazem pochłaniającej mocy kobiecej. Jej świętym zwierzęciem był lew, stąd niekiedy przedstawiano ją stojącą na jego grzbiecie¹⁵. Jednym z najważniejszych znanych nam wcieleń Wielkiej Macierzy była Izyda [gr. *Isis*, egip. *Iset*] – w mitologii greckiej władczyni nieba i ziemi¹⁶, utożsamiana później z grecką Demeter – boginią rolnictwa i urodzaju¹⁷. Izyda uosabiała głównie element płodności i macierzyństwa, dlatego jej świętym zwierzęciem była krowa. Wraz z Ozyrysem (swoim boskim małżonkiem i bratem w jednej osobie) oraz synem Horusem wchodziła w skład naczelnej triady bóstw Egiptu, nie uzyskała zatem autonomii jak manifestacje Wielkiej Matki w buddyjskiej tantrze. Płodność i macierzyństwo ucieleśniała również grecka Gaja – Ziemia-Matka¹⁸, która wyłonila się z Chaosu i dała życie następnym pokoleniom bogów: Niebu (Uranos) i Morzu (Pontos). Czczono ją głównie w Dodonie, Atenach i Sparcie jako żywicielkę świata i boginię znającą przeznaczenie. Ekspansywną naturę tego archetypu, a zwłaszcza jego związek z nieujarzmioną zwierzęcością, uwidacznia mykeńska bogini dzikich zwierząt – Potnia Theron, którą niektórzy badacze wywodzą z wierzeń paleolitycznych¹⁹. Wielka Bogini, przez Rzymian nazywana *Magna Mater* jest matką bogów i ludzi. Jej kult wprowadzono w Rzymie, przenosząc najważniejsze elementy obrządku frygijskiej bogini płodności, urodzaju, wiosny i miast obronnych Kybele, którą czczono od tysiącleci w całej Azji Mniejszej jako Wielką Macierz. Czarny kamień, w którym rytualnie była obecna Kybele, świadczy o dawności jej kultu: skała jest bowiem jednym z najstarszych symboli Matki Ziemi²⁰. Wymienionym powyżej formom bogini matki towarzyszy z reguły młody bóg: syn i małżonek zarazem, związany z rocznym cyklem przyrody, ginący na jesieni i zmartwychwstający na wiosnę,



19. Figurka babilońskiej Asztarte

¹⁴ *Ibidem*, s. 109; M. Leach, *Uniwersalny leksykon bóstw*, Poznań 1998, s. 169.

¹⁵ M. Eliade, *Historia wierzeń...*, t. 1, s. 100.

¹⁶ *Ibidem*, s. 120.

¹⁷ R. Graves, *Mity greckie*, Warszawa 1982, s. 90–93.

¹⁸ *Ibidem*, s. 175–177.

¹⁹ W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge 1985, s. 154, 172.

²⁰ M. Eliade, *Historia wierzeń...*, t. 1, s. 103–105.

zawsze związany z boginią jako Naturą i Ziemią. Sumeryjsko-asyryjska bogini Isztar jest małżonką Tammuza, władcy świata podziemi, burzy i płodności²¹; hetycka bogini Kybele jest związana z Attisem²²; fenicko-zachodniosemicka bogini płodności i urodzaju Aszarte – z Adonisem, który potem wiąże się z grecką boginią miłości Afrodytą; egipska Izys to małżonka i duchowa siostra boga krainy zmarłych Ozyrysa, któremu rodzi boskiego Horusa²³. Od wizerunków dziecka bożego Horusa, którego trzyma na ręku Izys, poprzez czczonego na Krecie syna boskiego Wulkana widocznego na ręku minojskiej Wielkiej Macierzy, prowadzi już prosta i bezpośrednia droga do chrześcijańskich obrazów Madonny z dzieciątkiem Jezus. Każdorazowo mamy do czynienia z identycznym wyobrażeniem Wielkiej Matki i jej zagrożonego przez nikczemnych wrogów boskiego dziecka – wyobrażeniem, które od tysięcy lat fascynuje wschodnie tereny basenu Morza Śródziemnego. Imiona matek i boskich dzieci ulegają zmianie, mit jednak pozostaje ten sam. W hinduizmie struktura omawianego archetypu ulega zmianie – Wielka Matka urasta do rangi najwyższej zasady stworzenia, staje się upersonifikowaną żeńską połową boga – Absolutu. Wyobrażenie *Magna Mater* pojawia się na subkontynencie indyjskim bardzo wcześnie, źródła potwierdzają jej obecność w najstarszych, prearyjskich mitach sięgających głęboko w kultury wegetacji²⁴. Życiodajna ziemia-rodzicielka stopniowo przekształca się w kosmiczną górę, swoistą matrycę stworzenia, a zarazem łono duchowego rozwoju. „Matka-ziemia przybiera formę góry-ziemi, jest siedzibą bogów. Góra budzi się o świcie, otwiera oczy z metalu, wyciąga ramiona-drzewa, ziewa ustami szczytów i mówi przez strumienie. Góra oznacza wyniesienie, dążenie ku niebu oraz centrum²⁵. W hinduizmie Wielka Matka przybiera ostatecznie postać Śakti, która staje się najwyższą kosmiczną zasadą. Jej główne manifestacje występują zawsze w parze z męskim partnerem: Saraswati z Brahmanem²⁶, Lakszmi z Wisznu²⁷, a Parwati z Sziwą²⁸. Jako najwyższa bogini – *Devi* – jest ona nade wszystko dawczynią życia, najbliższym człowiekowi źródłem tworzenia. Wielka Matka jako samowystarczalna pramacierz ucieleśnia zarazem dziewiczość, ponieważ rodzi z siebie samej, czerpie z własnej natury. Ambiwalentny charakter bogini uwidacznia się w niemal każdej sferze jej aktywności. Rodzicielka, karmicielka i obrończyni, będąc źródłem płodności, pobudza płodność świata, a zarazem jest śmiercią, niszczącym czasem. Mitologia hinduistyczna wiąże boginię matkę ze słońcem i ogniem, od których także zależy obfitość stworzeń. Bogini występuje jako rodzicielka słońca (Aditi – matka Wisznu) i małżonka ognia (siedem żon Agniego).

²¹ *Ibidem*, s. 47–48.

²² *Ibidem*, s. 209.

²³ *Ibidem*, s. 69.

²⁴ M. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i...*, s. 355.

²⁵ M. Jakimowicz-Stah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska...*, s. 69.

²⁶ *Wörterbuch der Mythologie*, t. 5, Stuttgart 1984, s. 128.

²⁷ *Ibidem*, s. 129.

²⁸ *Ibidem*, s. 143

Powyższy przegląd manifestacji archetypu Wielkiej Matki z różnych kręgów kulturowych pokazuje ich ścisły związek z zasadą męskości – żadna z nich nie uzyskała autonomii, którą dostrzegamy w buddyjskiej wersji *Magna Mater*. Wyjątkiem jest bogini Satrig Ersang ucieleśniająca archetyp Wielkiej Matki w tybetańskim bonie, spokrewnionym skądinąd z buddyjską tantrą²⁹. Imię bogini pochodzi z języka z Szangszungu (Tybet południowo-zachodni): pierwsze dwie sylaby *sa trig* oznaczają mądrość, dwie kolejne pozostają niewyjaśnione. Bogini jest pierwszym z bóstw w grupie tzw. Czterech Transcendentalnych Władców³⁰. Satrig Ersang o ciele opalizującym złotymi odcieniami uosabia w bonie najwyższą mądrość. Jej atrybutami jest „Pięć Heroicznych Sylab”: SUM, KHAM, RAM, JAM, OM, umieszczonych w swastyce, symbolu wieczności, który trzyma w prawej ręce oraz lustro, które trzyma w lewej. Jej tron jest wspierany przez lwy, co przypomina wizerunki Wielkiej Matki z Bliskiego Wschodu³¹. Należy pamiętać, że w sztuce Himalajów wywodzącej się zarówno z buddyzmu, jak i bonu, wypracowano bardzo oszczędny, ale wyrazisty sposób różnicowania męskich i żeńskich portretów. Twarze kobiece są owalne z zaokrąglonym czołem; cienka linia włosów i szerokie czoło charakteryzują natomiast męskie twarze. Kobiece piersi mogą być odsłonięte lub nie – zależnie od regionalnego stylu oraz wieku tanki (ewentualne ubytki pigmentu). W przypadku łagodnych bóstw nie ma zasadniczych różnic pomiędzy męskimi i żeńskimi strojami czy ornamentami, również asany, mudry i atrybuty są takie same. Główną metodą identyfikacji płci postaci ukazanych na tankach pozostaje zatem analiza rysunku twarzy.

Buddyjskie manifestacje Wielkiej Matki charakteryzują się autonomią, która uwidacznia się również w malarstwie tanek. Na malowanych zwojach bogini jest ukazywana zawsze jako samodzielne bóstwo, nigdy zaś w zjednoczeniu seksualnym ojciec-matka, symbolizującym połączenie męskiej zasady metod z żeńską zasadą mądrości. W filozoficznej wykładni Wielka Matka stanowi kwintesencję pierwotnej żeńskości – prymarnej podstawy, która posiada moc rodzenia. Według Eliadego należy wyróżnić dwa aspekty tantrycznej *Magna Mater*. Od II w. n.e. zaczęły przenikać do buddyzmu przeciwstawne obrazy żeńskości: Pradžniaparamita – „kreacja” metafizyków i ascetów, wcielenie najwyższej wiedzy oraz Tara – epifania Wielkiej Bogini tubylczych Indii³². Rumuński religioznawca wskazuje, że obydwa wyobrażenia kobiecości można odnieść do wspólnego źródła tkwiącego w archaicznych matriarchalnych religiach. Już w hinduizmie napotykałyśmy *Śiakti*, „siłę kosmiczną”, która uzyskała rangę boskiej matki utrzymującej cały wszechświat. W wyobrażeniach kobiety jako rodzicielki życia (Tara) lub mądrości (Pradžniaparamita) wyraża się, zdaniem Eliadego, „[...] religia macierzyństwa, która królowała niegdyś w świecie egejsko-afrozjatyckim i która zawsze była główną formą pobożności wielu tubylczych ludów indyjskich. [...] Rozpoznajemy w tym również rodzaj ponownego odkrycia religij-

²⁹ P. Kvaerne, *The Bon Religion of Tibet*, Londyn 1995.

³⁰ *Wörterbuch der Mythologie*, s. 860.

³¹ *Ibidem*, s. 860.

³² M. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i...*, s. 217.

nego misterium kobiety, ponieważ każda kobieta staje się wcieleniem Śakti, (Pradžniaparamity – Dakini). Wzruszenie mistyczne wobec misterium rodzenia i płodności, ale także uznanie wszystkiego, co odległe, «transcendentne», niedostępne w kobiecie: urasta ona do symbolu nieumniejszalności tego, co święte i boskie, nieuchwytej istoty ostatecznej rzeczywistości. Kobieta ucieleśnia zarazem misterium tworzenia i istnienia, wszystkiego, co jest i co się staje, umarłego i odrodzonego niepojętym sposobem. Duch, «mężczyzna», purusza, jest «wielkim impotentem», nieruchomy, kontemplacyjny; to prakrtri pracuje, rodzi i żywi»³³.

Związek tantrycznych manifestacji Wielkiej Boginii z religią i symboliką matriarchalną potwierdza tezę, że nie można ich interpretować w kategoriach feministycznej krytyki patriarchalnej kultury. Kobiecość stanowi wadźrajanie samoistną zasadę równorzędną z pierwiastkiem męskim. Macierzyństwo wyrażone za pomocą idei Tathagatagarby (kosmicznej macicy) zostaje nawet wyniesione do fundamentalnej zasady oświecenia. W hermetycznej symbolice wadźrajany Wielka Matka pojawia się w postaci trójkąta z wierzchołkiem skierowanym ku dołowi, zwanym w języku tybetańskim *czodziung*. Trójkąt symbolizuje źródło dharm – mentalnych i fizycznych zjawisk. Jego kształt wyobraża kosmiczną szyjkę macicy lub bramę wszelkich narodzin. Dwa nałożone na siebie trójkąty; jeden wskazujący górę, drugi dół, tworzą najprostszą mandalę zwaną jantra. Jantra była używana już w hinduizmie, sama nazwa oznacza dosłownie „przedmiot służący do powstrzymywania”. Jako wykres była rysowana albo ryta w metalu, drewnie, skórze, kamieniu, papierze albo zwyczajnie rysowana na ziemi lub kreślona na murze³⁴. Bardziej złożona jantra powstaje z szeregu trójkątów – np. z dziewięciu, z których cztery mają wierzchołek zwrócony do góry, a pięć w dół.

Trójkąt z wierzchołkiem skierowanym ku dołowi symbolizuje boską pochwę – Śiakti, a w wadźrajanie – Matkę; trójkąt z wierzchołkiem zwróconym ku górze oznacza zasadę męską – Śiwę, w wadźrajanie Ojca; zaś punkt środkowy – oznacza nieodróżnionego brahmana³⁵, zaś w buddyzmie jest to zazwyczaj główne bóstwo (np. Wadźrawarahi, il. barw. V) lub rdzenna sylaba. Zwyczaj rysowania jantry na ziemi odsyła do legendy o oświeceniu Buddy. Siddhartha medytował pod drzewem Bodhi, w miejscu zwanym obecnie Bodh Gaja. W ciągu ostatnich trzech dni medytowania Siddhartha Gautama poznał wszystkie swoje wcielenia, tajemnicę smutku, zrozumiał, że świat jest pełen cierpienia i dowiedział się, co ma uczynić człowiek, aby nad cierpieniem zatriumfować. W rezultacie osiągnął stan pełnego oświecenia – wyzwolenie od cierpienia i zrozumienie jego przyczyn. Kiedy Śakjamuni zwycię-

³³ *Ibidem*.

³⁴ J. Renou, J. Filliozat, *L'Inde classique: manuel des études indiennes*, t. 2, Paris 1953, s. 568; R. Beer, *The Encyclopedia of Tibetan...*, s. 341.

³⁵ W hinduizmie bezosobowa zasada często jest identyfikowana z Atmanem i Poruszą. Jest czystą energią bez jakości i ograniczeń, ponadosobowy Duch-Absolut. Nie daje się opisać inaczej jak przez negację tego wszystkiego, czym nie jest. Określany też mianem Niszkała – Niepodzielny.

zył Marę³⁶, wyznaczył na ziemi święty krąg wokół drzewa, by oczyścić miejsce z negatywnych mocy i wypędzić demony, a następnie na świadka przywołał Matkę Ziemię. Ten epizod można uznać za prototyp tantrycznych rytuałów, w których łączy się budowę ziemnej mandali (świętego kręgu mocy) z modlitwami do Matki Ziemi³⁷.

2.2. Bogini Tara – Wyzwolicielka i Matka Wszystkich Buddów

Jedną z najważniejszych manifestacji Wielkiej Matki w sztuce tybetańskiej jest niewątpliwie bogini Tara, której imię oznacza w sanskrycie „gwiazdę”, a jego tybetański odpowiednik *sGrol.ma* – „zbawicielkę”³⁸. Kwestia pochodzenia bogini wzbudza wśród religioznawców liczne kontrowersje. Willibald Kirfel próbuje wywodzić Tarę z mitu puran, który ukazuje księżycowego boga Somę wprowadzającego Brhaśpatiemu (odpowiednik Jupitera) jego małżonkę Tarę i następnie płodzi z nią Buddę (odpowiednik Merkurego)³⁹. K. K. Dasgupta wyprowadza imię bogini z sanskryckiego rdzenia *tri* – „przekraczać” i utrzymuje, że słowo „Tara” rozpatrywane w kontekście religijnym oznacza „Tę, która przenosi innych, [tj. wyznawców] na drugi brzeg oceanu cierpienia”⁴⁰. Indyjski orientalista podkreśla ponadto, że Tara zajmuje w buddyźmie tę samą pozycję, co bogini Durga w hinduizmie. Tara to w istocie jeden z przydomków Durgi, dlatego w wielu tekstach obydwie nazwy występują wymiennie⁴¹. Według Dasgupty buddyjska tradycja zaczerpnęła wizerunek Tary od hinduizmu, aczkolwiek istnieją wyraźne wpływy zwrotne – buddyjskich wyobrażeń na hinduizm. Dobrym przykładem jest włączenie Janguli, gniewnej, buddyjskiej formy Tary, do panteonu hinduistycznego, gdzie przybrała ona postać bogini Manasa⁴². M. K. Dhavalikar dowodzi, że Tara już w V w. była czczona jako bogini żeglarzy i w tej funkcji pojawia się w hinduistycznych Brahmana-Puranach⁴³. Inni autorzy utrzymują z kolei, że Tara pochodzi rdzennie z tradycji buddyjskiej⁴⁴. H. Shastri twierdzi, że kult buddyjski Tary pojawił się w Ladakhu (IV/V w. n.e.) i dotarł do Indii przez Nepal⁴⁵. Na dowód przytacza historię z hinduistycznej tantry o jasnowi-

³⁶ Demon Mara odgrywa w buddyjskiej mitologii podobną rolę, jaką pełni szatan w chrześcijaństwie. Szatan kusi ludzi do grzechu, zaś Mara do niewiedzy – przyczyny cierpienia.

³⁷ G. Tucci, *Mandala*, Wrocław 2002.

³⁸ M. Eliade, *Historia wierzeń...*, t. 2, s. 328.

³⁹ W. Kirfel, *Der Mythos von der Tara und der Geburt des Buddha*, „Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft” 1952, nr 102, s. 66.

⁴⁰ K. K. Dasgupta, *Iconography of Tara*, w: *The Śakti Cult and Tara*, Calcutta 1967, s. 115.

⁴¹ *Ibidem*, s. 116.

⁴² *Ibidem*, s. 121.

⁴³ M. K. Dhavalikar, „Bulletin of the Deccan College Research Institute”, t. 24 (1963–65), s. 15–20.

⁴⁴ B. Bhattacharya, *Buddhist deities in the Hindu garb*, w: *Proceedings and Transactions of the 5th Indian Oriental Conference*, t. 2, Lahore 1930, s. 1285; H. Shastri, *The origin and cult of Tara*, Calcutta 1925, s. 14.

⁴⁵ H. Shastri, *The origin and cult...*, s. 19, 21.

dzu Vasistha, który wędrował do regionu Mahacina, by tam uzyskać pouczenie od Buddy odnośnie właściwego kultu Tary⁴⁶. E. Conze utrzymuje natomiast, że jej kult powstał już w drugiej połowie II w. n.e.⁴⁷

Pomimo formułowania nieraz sprzecznych ze sobą stanowisk odnośnie pochodzenia Tary, badacze tematu zgadzają się jednogłośnie, że bogini była czczona zarówno w hinduizmie, jak i buddyzmie. Hinduistyczna Tara należy do Dziesięciu Wielkich Mądrości⁴⁸ i jest utożsamiana z gwiazdą, której światło pojawia się w początkowym cyklu stworzenia kosmosu, dając życie i rozświetlając mrok nocy zniszczenia⁴⁹. Bogini ma dwa aspekty: pochłaniający wszystko i wyzwalający. Spowita w węże trzyma ściętą głowę, z której do kielicha sączy się strużka krwi. Pijąc krew, bogini spija zarazem życiowe soki świata. W przeciwieństwie do łagodnych zazwyczaj manifestacji buddyjskiej Tary, jej hinduistyczne odpowiedniczki przybierają groźne formy⁵⁰, są ściśle związane z boginią Kali i bardzo często ukazują się je na cmentarzyskach. Najbardziej uderzające podobieństwa zachodzą pomiędzy Ugra Tara⁵¹ a Dakṣiṇā-Kali. Obydwie boginie depczą męskie zwłoki, niekiedy trawione kremacyjnym ogniem. Obydwie są czarne, niebiesko-czarne, nagie lub skąpo odziane – czasami w tygrysie dhoti, noszą naszyjniki ze ściętych głów i girlandę z obciętych ramion, spijają krew ofiarną. Tara przypomina pod wieloma względami Kali, ale różni się od niej obfitymi piersiami i okazałym brzuchem – atrybutami płodności. W wymiarze symbolicznym Kali oznacza ostateczną, pozbawioną wszelkich cech rzeczywistość lub kosmiczne rozpuszczenie, Tara zaś reprezentuje stan świata tuż przed jego unicestwieniem⁵².

Najstarsze zachowane przedstawienia buddyjskiej Tary pochodzą z VI w. n.e.⁵³ – rzeźby z jaskiń w Ellora, Kanheri, Aurangabad, Nasik i Adżanta – zachodni Decan oraz w Sirpur w Madhya Pradesh. Wspaniałe rzeźby bogini zachowane w jaskiniach zachodnich Indii (Adżanta, Aurangabad, Nasik, Kanheri i Ellora) pozwalają zaobserwować ikonograficzny i stylistyczny rozwój jej przedstawień⁵⁴. Relacje chiń-

⁴⁶ Shastri uważa, że nazwa Mahacina oznaczała region leżący na terenie dzisiejszego Ladakhu, za: H. Shastri, *The origin and cult...*, s. 15. Podobnie lokalizuje ten region G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, s. 548–552.

⁴⁷ E. Conze, *Der Buddhismus*, Stuttgart 1962, s. 184.

⁴⁸ „Wielkie Mądrości” – to żeńskie bóstwa uosabiające aspekty cyklicznego czasu oraz najwyższej wiedzy. Obok Tary zalicza się do tej grupy: Kali, Sodaśi, Bhuvaneśvari, Bagalamukhi, Bhairavi, Kamalę, Dhumavati, Matangi i Chinnamastę, w: D. Kinsley, *Tantric Visions of the Divine Feminina. The Ten Mahavidyas...*, Delhi 1998, s. 29–30.

⁴⁹ M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska...*, s. 298.

⁵⁰ D. Kinsley, *Tantric Visions of the Divine...*, s. 92.

⁵¹ G. Bühnemann, *The Goddess Mahacinakrama-Tara (Ugra-Tara) in Buddhist and Hindu Tantrism*, „Bulletin of the School of Oriental and African Studies”, t. 59, nr 3 (1996), London, s. 472–493.

⁵² D. Kinsley, *Tantric Visions of the Divine...*, s. 105.

⁵³ G. Grönbold, *Die Mythologie des indischen Buddhismus*, w: *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 285–508; *Tibet: Klöster öffnen ihre...*, s. 469.

⁵⁴ M. Ghosh, *Development of Buddhist Iconography in Eastern India. A Study of Tara, Prajnas of Five Tathagatas and Bhṛkūti*, New Delhi 1980, s. 22–24.

skich pielgrzymów wędrujących do Indii poświadczają istnienie rzeźb Tary w północnych Indiach w VII w. n.e., z tego również okresu pochodzą odkryte na Jawie inskrypcje poświęcone Tarze (778 r. n.e.). Według Grünwedela buddyjskie przedstawienia Tary nawiązują do ikonograficznego typu Śri Lakszmi⁵⁵. W podstawowej formie bogini ma kolor zielony – w lewej ręce trzyma błękitny zamknięty lotos (niekiedy wykonuje witarka mudrę), prawą zaś wykonuje warada mudrę. Oczy ma błękitne jak „bezchmurne, jesienne niebo”. Niekiedy stoi w postawie *tribhanga* lub siedzi w pozycji *lalitasana*. W tantrycznej mitologii występuje jako partnerka Amogasiddhiego, przynależy wówczas do Rodziny Karmy i łączy się z żywiołem powietrza. Może mieć wówczas trzy twarze w różnych kolorach (zielonym, czarnym i białym) i sześć rąk, w których trzyma podwójną wadżrę, koło Dharmy i biały lub żółty lotos (prawe ręce) oraz dzwonek, klejnot i miecz (lewe ręce). W tantrycznych przedstawieniach ma jedną twarz i osiem ramion. W prawych rękach dzierży czerwony lotos, miecz, włócznię, strzałę, zaś w lewych – koło, sidła, kapalę i luk⁵⁶. Ponadto wymienia się rozmaite formy Tary różniące się od siebie kolorem, symboliczną funkcją oraz ilością ramion i orszakiem. Do zielonych Tar zalicza się: Dhanadę, Durgottarini-Tarę, Mahaśri-Tarę, Mahattari-Tarę, Varada-Tarę i Vaśyadhikara-Tarę⁵⁷. Natomiast do białych Tar zalicza się: Astamahabhaya-Tarę, Mrtyuvancana-Tarę. Biała Tara może występować w ikonografii w formie czteroramiennej (wówczas we włosach ma wizerunki Pięciu Tathagatów) oraz w formie dwuramiennej. Trzyma wówczas w lewej ręce pęk błękitnych lotosów, a w prawej klejnot, wykonując warada mudrę. Czteroramiennej Tarze towarzyszą dwie dwuramienne boginie: z prawej strony Marici o złotym ciele, zaś z lewej Mahamayuri. Biała Tara występuje również w formie sześcioramiennej, z trzema twarzami. W prawych rękach trzyma małą i strzałę, trzecią zaś wykonuje warada mudrę. W lewych dłoniach ma błękitny i biały lotosy oraz luk. Bogini stoi w pozycji *ardhaparjanka*, otoczona ośmioma wielkimi cmentarzyskami, jej głowę ozdabia półksiężyc. Do żółtych Tar zalicza się: Prasanna-Tara i Wadźra-Tara. Istnieje również czarna, gniewana Ugra-Tara w formie Mahacinakrama-Tara. Niekiedy na tybetańskich zwojach malowanych pojawia się kolorowa Tara, tj. czerwona-zielono-czarno-biała, o czterech ramionach. Jej atrybutami są sidła, miecz, błękitny lotos, włócznia. Według Bhattacharyya, kiedy analizuje się Tary pięciobarwne, chodzi wówczas o pięć różnych bogiń uznawanych w Tybecie za manifestacje Tary. Są to Zielona Khadirawani, żółta Bhrkuti, niebieska Ekadžati, czerwona Kurukulla, biała Janguli⁵⁸.

⁵⁵ Lakszmi uosabia w hinduizmie pomyślny aspekt bogini matki. Na przedstawieniach trzyma w dłoniach białe lotosy, kiedy towarzyszy boskiemu małżonkowi Wisznu ma dwoje ramion i trzyma kwiat lotosu. Wyobrażana jako główne bóstwo zwykle jest czteroręka i trzyma dwa białe lotosy. Więcej na ten temat, w: A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, Leipzig 1900, s. 142.

⁵⁶ *Wörterbuch der Mythologies...*, s. 470.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 470.

⁵⁸ B. Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Ikonography*, Calcutta 1958, s. 306.

W Tybecie czci się przede wszystkim dwie formy Tary: zieloną i białą. Bogini siedzi w pozycji *lalitasana* na lotosowym tronie, odziana w szaty bodhisattwy, na które składa się 13 ornamentów i pięciopłatkowa korona. Prawą ręką wykonuje warada mudrę, lewą zaś witarka mudrę, trzymając jednocześnie błękitny, zamknięty lub półprzymknięty lotos. Zielona Tara manifestuje się w ośmiu formach wyrażających jej aktywności, chroniące przed ośmioma niebezpieczeństwami, które zostały opisane już w *Saddharmapundarika-sutra*⁵⁹. Biała Tara w ikonografii tybetańskiej jest przedstawiana jako partnerka Czenrezig – wówczas stoi po jego prawej stronie lub jako samodzielne bóstwo. W pozycji wadźry zasiada na lotosowym tronie. Na ciele nosi szaty bodhisattwy, prawą ręką wykonuje warada mudrę, lewą – witarka mudrę. Podobnie jak Zielona Tara również Biała Tara trzyma lotos, tyle że o rozwiniętych płatkach. Osobliwością tybetańskiej wersji Tary jest forma bogini o siedmiu oczach, całkowicie nieznaną w Indiach⁶⁰. Rdzenną mantrą wszystkich form bóstwa są sylaby *Om Tare tuttare ture hum*. W tantrze Tara uchodzi za żeńską emanacją pierwotnego buddy dharmakaji Amitabhy. Jak pokazuje Waddel istnieje 21 różnych przejawień sambhogakaji Tary, a każda jej forma ucieleśnia jeden określony aspekt współzucia. Poszczególne manifestacje bogini różnią się barwą, postawą oraz przedmiotami, które trzymają w rękach.

W Tybecie bogini Tara jest uznawana za Matkę wszystkich buddów, również utożsamia się ją z boginią mądrości – Pradźniaparamitą. Tara pełni także funkcję jidama⁶¹ i wówczas staje się samym Buddą. W ramach czterech klas tantr, Tara zazwyczaj pojawia się w Krija Tantrze oraz jako centralna postać w praktykach dotyczących mandali z Tantry Annutarajogi⁶². Tara, manifestuje się również jako rubinowa, półgniewna bogini Kurukulla. W ikonografii tybetańskiej Tara jest przedstawiana zazwyczaj jako łagodne bóstwo, ale również posiada gniewny aspekt, który bezpośrednio łączy się z hinduistyczną boginią – Matką wszystkich bogów – Durgą („Okrutna”, „Niedostępna”). W tybetańskiej tradycji o pochodzeniu Tary krążą liczne podania. Jedno z nich łączy postać bogini z początkami rasy tybetańskiej. Tradycyjne źródła mówią, że ziemia tworząca obszar dzisiejszego Tybetu wynurzyła się z wody, co potwierdzają współczesne badania⁶³. Ów nowo powstały ląd był zamieszkały przez małpoluda, który był uczniem Awalokiteśwary – Bodhisattwy Miłosierdzia. Ów małpolud został wysłany przez swojego nauczyciela do Tybetu,

⁵⁹ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 1186.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 471.

⁶¹ Osobiste bóstwo praktykującego wadźrajanę, które są manifestacjami jego przebudzonej natury. Męskie jidamy (łagodne – *bhagavat*, półgniewne – *daka* i gniewne – *beruka*), symbolizują przebudzoną energię, środki – metodę prowadzącą do oświecenia i szczęśliwość. Żeńskie jidamy (łagodne – *bhagavati*, półgniewne i gniewne – *dakini*) uosabiają współzucie i mądrość.

⁶² G. H. Mullin, *Female Buddhas. Women of Enlightenment in Tibetan Mystical Art. Art from the collection of the Shelley and Ronald Rubin Foundation*, Santa Fe 2003, s. 174.

⁶³ J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 137. Na temat geologicznego pochodzenia wyżyny tybetańskiej: P. Molner, P. Tapponier, *The Collision Between India and Eurasia*, „Scientific American” 1977 (kwiecień), s. 30–41.

aby tam pośród gór zbudował sobie pustelnię i doznał świętości⁶⁴. Kraina wiecznych śniegów była w tym czasie również zamieszkała przez skalną demonicę-olbrzymkę utożsamianą z Tarą. Małpolud poświęcał swój czas na samotne medytacje w górskich jaskiniach, demonica zaś była istotą o nieposkromionej żądzy. W czasie medytacji w grocie małpolud usłyszał pewnego razu rozpaczliwe krzyki miotanej seksualnymi pragnieniami diablity. Ogarnięty współczuciem małpolud ulitował się nad jej samotnością. Mieli ze sobą sześcioro dzieci, które odziedziczyły szlachetne cechy ojca: wspaniałomyślność, odwagę i miłosierdzie oraz wady przekazane przez matkę: chciwość, zawiść i rozwiązłość⁶⁵. Stephan Beyer w swojej monografii poświęconej kultowi Tary zauważa, że utożsamienie demonicy z Tarą nastąpiło dopiero w XIV w. Pierwsza zachowana wzmianka, utożsamiająca demonicę z Tarą, pochodzi z *Czerwonych Annalów* (1346 r.) – „Z bodhisattwy-malpy, inkarnacji Awalokiteśwary i skalnej demonicy, inkarnacji Tary narodzili się Tybetańczycy”⁶⁶. Beyer tłumaczy tę ewolucję mitu niezwyklej rozkwitem kultu Tary, który miał miejsce właśnie w okresie powstania *Czerwonych Annalów*⁶⁷.

Według innej legendy Tara była kiedyś zwykłą, ludzką istotą. Pewnego razu złożyła ślubowanie, że będzie odradzać się w ciele kobiety, aby służyć wszystkim czującym istotom tak długo, dopóki nie osiągną oświecenia. Natomiast według jeszcze innej legendy Tara powstała z łez bodhisattwy Awalokiteśwary⁶⁸. Czenrezig płakał, ponieważ zobaczył, iż pomimo jego niestrudzonego wysiłku liczba istot, które cierpią, nie zmalała. Łzy, które spadały na ziemię utworzyły ogromny staw, pośrodku którego, dzięki błogosławieństwu wszystkich Buddów, wyrósł lotos. Na w pełni rozwiniętym kwiecie pojawiła się Tara, która wypowiedziała następujące słowa: „Nie przelewaj już więcej łez! Pomogę ci uwolnić wszystkie istoty”⁶⁹. Według jeszcze innego podania z łez spływających z prawego oka Awalokiteśwary narodziła się Zielona Tara, a z lewego Biała Tara. Obydwie formy później inkarnowały się jako żony wielkiego, tybetańskiego króla Srong.bcan sgam.po (620–649). Jedną z nich to księżniczka Bhrukuti – córka nepalskiego króla Amszuwarmana, którą Tybetańczycy uznali za emanację Zielonej Tary, druga zaś to Weng Cheng – córka władcy Taizonga – założyciela dynastii Tang, zwana w Tybecie *Gjasa* – chińska żona stała się emanacją Białej Tary. Obie żony skutecznie nawróciły swojego małżonka na buddyzm. Dzięki nim powstały świątynie takie, jak Ramocze, Dżokang i Tradrik, a także 12 świątyń granicznych, które unieruchomiły kończyny podziemnego demona – lokalnego władcy złych mocy⁷⁰. Legenda mówi, że nepalska księżniczka sprowadziła do Lhasy

⁶⁴ R. Barraux, *Dzieje Dalajlamów...*, s. 15.

⁶⁵ G. Wangyal, *The Door of Liberation*, New York 1973, s. 59; J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 137; R. Barraux, *Dzieje Dalajlamów...*, s. 15. Według innej wersji demon, który grozi, że będzie pożerał tysiące istot dziennie aż malpa zgodzi się zaspokoić jej żądze. Za: S. Beyer, *The Cult of Tara...*, s. 7.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 4.

⁶⁷ *Blue Annals* (tłum. G. N. Roerich), Calcutta 1953.

⁶⁸ M. Willson, *In Praise of Tara. Song to the Saviouress*, Boston 1996, s. 123–125.

⁶⁹ *Tibet. Klöster öffnen ihre...*, s. 271.

⁷⁰ J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 144.

piękną rzeźbę Tary z drzewa sandałowego i umieściła ją w wniesionej własnym kosztem świątyni cudów⁷¹, zaś chińska żona przywozła ze sobą wizerunek Buddy Śakjamuniego jako młodego księcia⁷². Został on umieszczony w świątyni „Trulnang”, znanej potem jako Dżokhang⁷³.

Tybetańska tradycja utrzymuje, że bogini Tara przyjęła postać dwóch kobiet, po to, aby król, uważany z kolei za inkarnację bodhisattwy Nieograniczonego Współczucia – Awalokiteśwary, otrzymał odpowiednie partnerki⁷⁴. Tybetańczycy wierzą, że ich ziemia jest miejscem uprzywilejowanym i wybranym właśnie przez Awalokiteśwarę i Tarę. Ponadto istnieje legenda, według której Tara wyłoniła się ze świetlistego promienia Amithaby, stąd na wielu przedstawieniach nad głową bogini jest ukazany ten dhajanibudda. Dużą popularnością cieszy się również podanie o księżniczce Dżnianaciandrze – „Mądrości Księżycy” (*Jñana* – mądrość, *śāndra* – księżyc), która złożyła ślubowanie, że w żeńskiej formie będzie nieść pomoc wszelkim czującym istotom⁷⁵. Przytoczone powyżej mity i legendy utrwaliły wyobrażenie Tar jako ratowniczek przed tzw. ośmioma światowymi dharmami: pochwałą i potępieniem, hańbą i sławą, stratą i zyskiem, przyjemnością i bólem.

Za panowania kolejnego wielkiego, religijnego króla Trisonga Decena (ok. 740–798) uważanego przez Tybetańczyków za wcielenie Mańdziańskiego (ucieleśnienie mądrości wszystkich buddów) zostały przełożone pierwsze rytualne teksty związane z boginią Tarą⁷⁶. Jednakże pierwsze wyraźne oznaki upowszechniania się kultu bogini można odnotować dopiero na przełomie X/XI w. n.e., kiedy do Tybetu przybył Atiśa (982–1054)⁷⁷ – słynny indyjski uczony i mistrz medytacji z uniwersytetu Wikramaśiła w Indiach. Tara była głównym bóstwem medytacyjnym uczonego i pewnego razu ukazała się mu w wizji z posłaniem, aby nauczał buddyzmu w Krajinie Śniegów, co jednak przyczyni się do skrócenia jego życia o 20 lat. Atiśa postąpił według wskazówek bogini i rozpowszechnił jej kult oraz podstawowe nauki mahajany, które zyskały szczególne znaczenie we wszystkich tradycjach tybetańskiej wadźrajany. Ze 117 pism, które uczony pozostawił w Tybecie tylko cztery poświęcone są Tarze, ale właśnie one stanowią podstawę rozwoju późniejszego kultu bogini⁷⁸. Pod koniec XI w. do Tybetu dotarł słynny rytualny tekst opisujący grupę 21 Tar⁷⁹, który do dzisiaj jest uznawany przez większość szkół buddyjskich⁸⁰. Owe 21 manifestacji bogini stało się również popularnym motywem ikonograficznym, spotyka-

⁷¹ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 1186.

⁷² Opis losu tego wizerunku zob. *The Growth of a Legend*, „Asia Minor” 1971, z. 16, s. 174–175.

⁷³ J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 143.

⁷⁴ Więcej na temat zasług obu księżniczek w szerzeniu buddyzmu w Tybecie, w: J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 143–144.

⁷⁵ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 285–508.

⁷⁶ S. Beyer, *The Cult of...*, s. 10.

⁷⁷ Więcej na temat Atiśi, w: J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 156–159.

⁷⁸ *Tibet. Klöster öffnen ihre...*, s. 272.

⁷⁹ Szczegółowe omówienie tekstu, w: M. Willson, *In Praise of Tara...*, s. 105–166.

⁸⁰ S. Beyer, *The Cult of...*, s. 11–13.

nym często na zwojach malowanych. Poszczególne manifestacje Tary uosabiają różne aspekty jej aktywności. Na tankach są przedstawiane w identycznej pozycji ciała, wykonują jednakowe gesty i trzymają te same atrybuty, różnią się od siebie jedynie barwą ciała. Jednak w tybetańskich kompendiach ikonograficznych podkreśla się indywidualne cechy każdej z form bogini. Poniżej zaprezentuję przykładowy opis 21 aspektów Tary, który uwzględni różnice w ich wyglądzie⁸¹.

1. „Tara Prędką i Heroiczną” – zasiada „w centrum przestrzeni” na żółtym lub złotym kwiecie lotosu. Jej ciało jest w kolorze karmazynowym, promieniujące ognistym światłem. Bogini ma jedną twarz, z dwoma szeroko, otwartymi oczami. Górna część ciała jest naga, ozdobiona naszyjnikami. Tara siedzi w pozycji medytacyjnej, delikatne jedwabie okrywają jej nogi. Bogini ma osiem ramion; dwie pierwsze ręce – lewą i prawą, w których trzyma wadżrę i dzwonek, skrzyżowane ma nad głową w tzw. geście „Wielkiej Radości”. W trzech pozostałych prawych rękach trzyma strzałę, koło Dharmy i miecz mądrości, a w trzech lewych rękach: luk, konchę (lub wadżrę) i lasso. Cechą, która wyróżnia tę formę Tary jest charakterystyczny podest tronu – trójkąt skierowany w dół – symbol kobiecości i macierzyństwa.

2. „Tara Miażdżąca Przeciwników” pojawia się w tanecznej pozycji *pratjalidha* – z prawą nogą podkurczoną, a lewą wyciągniętą naprzód. Stoi na żółtym lub oranżowym lotosie i dysku słońca. Ta forma Tary jest czarna, ma gniewny wyraz twarzy. Na nagim ciele ma długi, żółty lub złoty szal zarzucony na ramiona oraz przepaskę na biodrach z lamparciej skóry. Bogini ma cztery ramiona i sterczące ozdobione węzami włosy, z wpiętą weń klejnotową tiarą. Ramiona i nogi Tary są ozdobione bransoletami. W dwóch prawych rękach trzyma koło Dharmy i miecz, zaś w lewej dolnej ręce tuż ponad łonem dzierży sidła-lasso, a górną wykonuje gest odstraszenia – *tarjani*. Rytuał „Tary Miażdżącej Przeciwników” wykonuje się w chwili śmierci, co ma na celu przeniesienie świadomości umierającej istoty do Czystej Krainy.

3. „Tara Zwycięska Nad Trzema Światami” (lub „Tara Zwyciężająca Negatywności”) zasiada na karmazynowym lotosie i dysku słońca (ponieważ uwolniła się od wszelkiego rodzaju złudzeń). Jej ciało jest rubinowe; bogini ma jedną twarz i cztery ramiona. W prawych rękach trzyma miecz i wadżrę. Lewą dolną dłoń ułożoną ma w mudrze groźby, w górnej zaś trzyma sidła-lasso.

4. „Tara Biała Jak Jesienny Księżyc” – ten aspekt bogini ma trzy twarze, które symbolizują Trzy Ciała Buddy⁸²: *Sambhogakaję*, *Nirmanakaję* i *Dharmakaję* oraz 12 ramion – reprezentujących 12 ogniw współzależnego powstawania. Środkowa

⁸¹ Na podstawie *r'že.bcun.ma 'p'ags.ma sgröl.ma'i sgrub.t'abs.ni.šu.rca.ge'ig.pa'i las.kji.jan.lag.dan.bčas. pa mdor.bsdu.s.pa žes.bja.ba* autorstwa *Bris.sku.mt'on.ba.don.lidan*. Tekst ten zyskał bardzo dużą popularność w Mongolii. Różne jego redakcje krążyły zarówno wśród lamów, jak i osób świeckich, za: *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 1187.

⁸² Historycznie, termin *kaya* został użyty podczas próby opisanego Buddy Śakjamuniego. Niektóre szkoły utrzymują, że Budda istniał w dwóch formach, kiedy nauczał w V w. p.n.e., jako rupakaja – ciało foremne, fizycznie przejawiające się istota oraz jako Dharmakaja – ciało prawdy.

20. Tara Prędką
i Heroiczna21. Tara Miazdząca
Przeciwników22. Tara Zwycięska nad Trzema
Światami

twarz jest koloru białego, prawa w kolorze lapis lazuli, natomiast lewa w kolorze złota – ta barwa w tekstach dotyczących opisu Tary jest porównywana do „złota z rzeki Dżambu”. Dwie wewnętrzne ręce bogini są złożone w geście medytacji i usytuowane na wysokości podolka. W pięciu pozostałych prawych rękach trzyma khatwangę, koło Dharmy, klejnot lub miecz mądrości, wadźrę i girlandę kwiatów. W pięciu lewych rękach bogini dzierży naczynie, w którym znajduje się „ciecz zmywająca plamy i splamienia”, kwiat utpala, ghańtę obwieszczającą dźwięk pustki, kuferek ze skarbami i święte teksty w formie małej książki. Bogini stoi na dysku księżyca i lotosowym tronie.

5. „Tara O Złotej Barwie” (lub „Tara Doskonała”). Ta forma Tary ma jedną twarz i dziesięć ramion symbolizujących dziesięć paramit. W pięciu prawych rękach trzyma: na wysokości serca – małą, miecz mądrości, przeszywającą każde splamienie strzałę, wadźrę i niewielką khatwangę. Natomiast w pięciu lewych rękach dzierży jedwabną szarfę, lasso, kwiat lotosu, ghańtę i luk wraz ze strzałą „bezgranicznego współczucia”.

6. „Tara Zwycięska Usznisza Tathagatów”. Bogini w pozycji medytacyjnej siedzi na żółtym kwiecie lotosu, który symbolizuje nieskalaną szlachetność bogini i jej brak przywiązania do czegokolwiek oraz na dysku księżyca. Ciało Tary ma barwę złota, które lśni jak złota góra. W opisach literackich podkreśla się urodę i szlachetność bogini, jak również to, że jej naturą jest bezgraniczne współczucie i miłująca dobroć wobec wszystkich czujących istot. Ta forma Tary ma jedną twarz i cztery ramiona, którymi zwycięża cztery Mary. Prawą dolną dłoń ułożoną ma w geście współczującej szczodrości, obdarzającej najwyższymi siddhi, w prawej górnej ręce trzyma małą, a w dwóch lewych rękach wazę z wonnościami i laskę.

7. „Tara Wydająca Dźwięk HUM” (lub „Tara Przywołująca Trzy Światy”) zasiada na nieskalanym dysku księżyca w pozycji medytacyjnej. Jej ciało jest koloru żółtego lub „oczyszczonego złota”. Bogini ma jedno oblicze i dwoje rąk. Prawą dłoń udziela schronienia, a w lewej trzyma gałązkę złotego lotosu. Siedzi w pozycji wadźry.

23. Tara Biała Jak Jesienny
Księżyc24. Tara o Złotej
Barwie25. Tara Zwycięska Usznisza
Tathagatów

8. „Tara, Która Miażdzy Wszystkie Mary i Obdarza Najwyższymi Mocami” siedzi w pozycji dhjani na czerwonym lub białym lotosie, dysku słońca bądź księżyca oraz na makarze (to zwierzę, kiedy jest ujeżdżane, symbolizuje okiełznanie niegodziwych). Jej ciało jest koloru złotego, ma jedną twarz i cztery ramiona. W teksty zostało zaznaczone, że bogini ma zmarszczone brwi i lśniącą karnację. W prawych rękach trzyma gałąź z drzewa aśoka i klejnot, wykonując gest współczucia i szczodrości. W lewych dłoniach dzierży lotos, ponieważ jest pozbawiona błędów i splamień, a także małe naczynie obdarzające wszystkie czujące istoty najwyższymi mocami.

9. „Tara Obdarzająca Łaskami” (lub „Obracająca Kołem i Spełniająca Wszystkie Pragnienia”) siedzi w pozycji wadźry na czerwonym lotosie i dysku księżyca. Bogini ma rubinowe ciało, jedną twarz i cztery ramiona. Na ciele nosi 13 ozdób bodhisattwy. Dwie ręce, w których trzyma wadźrę i ghańtę ma skrzyżowane na koronie głowy. Takie ułożenie rąk z wymienionymi atrybutami wskazuje na nierozdzielność metod i mądrości. Prawa dolna dłoń jest ułożona w tarjani mudrze, natomiast w lewej dolnej dłoni trzyma gałąź drzewa aśoka wraz z owocem, co symbolizuje, że Tara zsyła na wszystkie istoty deszcz drogocенności. Bogini zrealizowała wszystkie

26. Tara Wydająca Dźwięk
HUM27. Tara, Która Miażdzy
Mary28. Tara Obdarzająca
Łaskami

działania, dlatego jej koronę zdobi wspaniały koń. Rytuał tego aspektu Tary wykonuje się w celu poświęcenia przedmiotu lub miejsca.

10. „Tara Rozpraszaająca Wszelki Smutek z Wdziękiem” spoczywa w pozycji dhjana asana na symbolizującym brak przywiązania czerwonym lotosie i dysku księżyca. Jest piękna, ma rubinowe ciało, jedną twarz i cztery ramiona. Dwie złączone ręce w geście wielkiej radości opiera na koronie głowy. W prawej dolnej trzyma miecz, a w lewej dolnej usytuowanej na wysokości serca gałąź z drzewa aśoka.

11. „Tara Przywołująca Wszystkie Istoty i Rozpraszaająca Całe Nieszczęścia”. Ten aspekt Tary pojawia się w gniewnej formie, stojąc w asanie *pratjalidha* na lotosie i dysku słońca. Bogini ma jedną twarz i dwoje ramion. Jej ciało, jak opisują sadhany, ma barwę ciemności. Prawą ręką, w której trzyma uniesiony magiczny hak przywołuje osiem wielkich planet z czterech głównych i czterech pośrednich kierunków. W lewej trzyma magiczne lustro lub magiczny hak. Jej rytuał praktykuje się w celu powiększenia przyjemności.

12. „Tara Pomyślnego Światła”. Bogini w pozycji wadzry zasiada na lotosie i dysku księżyca. Jej ciało jest koloru złota. Tara ma jedną twarz i osiem ramion. W czterech prawych rękach trzyma trójząb, hak współczucia, wadźrę miażdżącą zastępy Mary oraz miecz mądrości, natomiast w czterech lewych rękach – klejnot usytuowany na wysokości serca w celu zwiększenia przyjemności, hak, laskę i naczynie z kosztownościami. Tę formę Tary wykorzystuje się w rytuale *homma*.



29. Tara Rozpraszaająca Smutek



30. Tara Rozpraszaająca Nieszczęście



31. Tara Dawczyni Pomyślności

13. „Tara Przyspieszająca Dojrzałość” stoi na karmazynowym, w pełni rozwiniętym lotosie i płomiennym dysku słońca w tanecznej pozycji *pratjalidha*. Przedstawiana jest w gniewnej formie. Ma jedną twarz i cztery ramiona, pomarszczone, lekko rozwarte usta, przerażające spojrzenie. Jej niewiarygodne, rubinowe ciało promieniuje spalającym wszystko światłem. W prawych rękach trzyma miecz i przeszywającą splamienia strzałę, a w lewej koło Dharmy i luk. Jej rytuał ma na celu stłumienie wszelkiego rodzaju przeszkód.

14. „Tara Gniewna Przywoływana” (lub „Tara Potrząsająca Zmarszczonymi Brwiami”) pojawia się w pozycji *pratjalidha* na czerwonym lub oranżowym lotosie i dysku księżyca, depcząc swoimi ciężkimi nogami ludzkie zwłoki. Ciało bogini jest

koloru czarnego, z trzema gniewnymi twarzami i z trzema rubinowymi, wściekle spoglądającymi oczami (po troje oczu na każdej twarzy). Frontalne oblicze bogini jest koloru czarnego, prawe białego, zaś lewe czerwonego. Tara nosi naszyjnik z czaszek lub ze świeżo obciętych, ludzkich głów, spódnicę z tygryziej skóry oraz ozdoby z ośmiu mitycznych węży. Bogini ma sześć ramion. W jednej z lewych rąk, usytuowanej na wysokości serca, trzyma kapalę wypełnioną krwią i ludzkimi wnętrznościami. Długim językiem z rozkoszą smakuje tego pokarmu. W dwóch pozostałych lewych rękach trzyma laso i głowę Brahmę. W prawych dłoniach dzierży miecz, hak i małą laskę. Jej rytuał ma na celu ochronę świętego kręgu.

15. „Wielka Łagodna Tara” (lub „Zwycięska Łagodna Tara”) siedzi w pozycji medytacyjnej na białym lotosie i dysku księżyca. Jej ciało jest koloru białego, porównywanego przez Tybetańczyków do jesiennego księżyca lub białego jaśminu. Bogini ma jedną twarz i sześć ramion. W dwóch prawych rękach trzyma małą małą i niewielką laskę, zaś trzecia dłoń jest złożona w mudrze współczującej szczodrości. W trzech lewych rękach trzyma lotos, naczynie i kwiat utpala, na którym leży księga z naukami Dharmy. Jej rytuał stosuje się przy zewnętrznym oczyszczeniu.



32. Tara Przepieszająca
Dojrzałość



33. Tara Groźna
Przywołana



34. Wielka Łagodna
Tara

16. „Tara Niszczycielka Wszelkiego Przywiązania” (lub „Niszczycielka Wrogów”) siedzi w pozycji medytacyjnej na czerwonym lub oranżowym lotosie i dysku słońca. Jej ciało jest koloru karmazynowego. Bogini ma jedną twarz z trzema oczami i dwa ramiona. W prawej ręce, przy sercu, trzyma trójzęb, który przebija ciało wroga, a w lewej – ułożonej w groźnej mudrze tarjani – drzewo z owocami. Jej funkcją jest wzrost umysłu.

17. „Tara, Która Spełnia Wszelką Błogość” (lub „Tara Wyposażona w Błogość”) zasiada na lśniącym, białym lotosie i dysku księżyca. Jej ciało jest w kolorze oranżowym. Ma jedną twarz, dwa ramiona i jest ozdobiona wieloma klejnotami. W obu dłoniach, przy sercu, trzyma dysk księżyca (choć rdzenny tekst powiada, że to następna forma Tary – Tara Zwycięska powinna trzymać dysk księżyca). Jej rytuał ma na celu związanie złodziei.

18. „Tara Zwycięska” (słowo „Sita” pojawia się w celu odróżnienia jej od „Tary Zwycięskiej Nad Trzema Światami”) siedzi na białym lotosie, dysku księżyca i gęsi

z dużymi, rozłożonymi skrzydłami. Jest biała, ma jedną twarz i cztery ramiona. W dwóch skrzyżowanych nad głową w mudrze radości rękach trzyma haki. Prawą dolną rękę ma ułożoną w mudrze współczującej szczodrości. W dolnej lewej ręce trzyma niebieski lotos, na którym leży święta księga. Jej rytuał ma na celu wyleczenie z zsyłanego przez wrogów trądu.



35. Tara Niszczycielka
Wszelkiego Przywiązania



36. Tara, Która Spełnia
Wszelką Błogość



37. Tara Zwycięska

17. „Tara, Która Trawi Wszelkie Cierpienie” siedzi w pozycji *lalitasana* na białym lotosie i dysku księżyca. Bogini ma wdzięczne białe jak jaśmin lub koncha ciało, jedną twarz i dwa ramiona. Sadhany opisują, iż tę formę Tary ozdabia girlanda z białych i czerwonych promieni świetlnych, eliminujących wszystkie splamienia czujących istot. W obu dłoniach na wysokości serca trzyma przedmiot w formie trójkąta, skierowanego ku górze – najprawdopodobniej jest to rytualny przedmiot, w którym symbolicznie spala się cierpienie. Jej rytuał praktykuje się w celu uwolnienia siebie i innych istot od wszelkiego rodzaju więzów.

18. „Tara, Źródło Wszelkich Osiągnięć” zasiada na czerwonym lub białym lotosie i dysku księżyca. Posiada oranżowy lub złoto-miedziany kolor (wskazujący na Rodzinę Karmy), jedną twarz i dwie ręce, w których przy sercu trzyma złote naczynie, ujarzmiające choroby i rozdające wszelkie osiągnięcia. Jej rytuał praktykuje się w celu osiągnięcia niewidzialności.

19. „Tara Doskonałca” siedzi na zrodzonym w cudowny sposób byku, lotosie i dysku księżyca. Jest biała, piękna i lśniąca. Ma jedną twarz o trzech oczach symbolizujących tzw. troje „Drzwi Wyzwolenia”, dwa ramiona i półgniewny wygląd. Bogini na ramionach nosi sztywną, szeroką szarfę, zaś biodra spowija lwia skóra, która symbolizuje oczyszczenie nienawiści. Z niestrudzonym współczuciem w prawej ręce trzyma sznur pereł, a w lewej trójząb przenikający trzy trucizny⁸³ stanowiące przyczynę samsary.

⁸³ Trzema podstawowymi truciznami są: namiętność, agresja i uluda. Pięć trucizn obejmuje trzy powyższe oraz arogancję i zazdrość.



38. Tara, Która Trawi Wszelkie Cierpienie



39. Tara, Źródło Wszelkich Osiągnięć



40. Tara Doskonałaca

20.-21. „Tara z Lasu Khadira o pachnących drzewach” jest najwyraźniej główną formą Zielonej Tary, ale w tybetańskiej tradycji zmieniła kolor i zajęła pozycję dziewiątej spośród 21 form Tary. Bogini siedzi w pozycji *lalitasana* na dysku księżyca i lotosowym tronie. Prawą ręką wykonuje gest przyzwolenia, zaś lewą gest nauczania, trzymając w niej w pełni rozwinięty kwiat lotosu. Na dłoniach rąk i podszwach stóp ma 1000-szprychowe koła Dhamy, będące pierwszym z 32 znamion Oświecenia.



41. Tara z Lasu Khadira

42. Towarzyski Tary
– Marici i Ekadzati43. Towarzyski Tary
– Marici i Ekadzati

Analizę wybranych przedstawień bogini rozpocznę od grupy tanek ukazujących Zieloną Tarę, która uchodzi w buddyjskiej wadźrajanie za pierwotną formę Tary⁸⁴. Tybetańskie imię bogini „Dölma” tłumaczone jako „Wyzwolicielka” oznacza, że Tara jest wolna od oceanu cierpienia, że uzależniła się od samsary. Końcówka imienia „ma” wskazuje, iż bogini jest wolna od stronniczości, pomaga wszystkim czującym istotom, niezależnie od ich pozycji i stanu duchowego. Sylaba „dzie” w imieniu „Dzietsyma” wskazuje, że Tara jest matką, z której narodzili się wszyscy buddowie

⁸⁴ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 471.



44. Zielona Tara

trzech czasów. Przyrostek „tsym” oznacza posiadanie ślubowań *pratimokszy*⁸⁵, *bodhisattwy*⁸⁶ i *samaja*⁸⁷. Obraz (il. barw. VI), który poddam analizie w dalszej części tekstu, łączy dwie najbardziej znane ikonograficzne formy Tary: *Aśtamahabhaja*, chroniąca swoich wyznawców przed ośmioma wielkimi niebezpieczeństwami i *Khadirawani*, zamieszkująca magiczny las *Khadira*⁸⁸. Obydwie formy były bardzo popularne w malarstwie tybetańskim w XI i XII w., do czego przyczyniły się powstające wówczas tłumaczenia z sanskrytu na język tybetański licznych tekstów liturgicznych związanych z boginią⁸⁹.

Znane kompendia ikonograficzne nie opisują tego przedstawienia Tary, ale historycy sztuki sugerują, że obraz przynajmniej częściowo mógł bazować na tekście zatytułowanym *Arja Tara Ashtabhaya Trata Nama Sadhana* (*Sadhana Arja Tary, Strażniczki przed Ośmioma Zagrożeniami*)⁹⁰. Jest to krótki tekst pochodzący z VII w., który szczegółowo opisuje kult Tary. Autorem oryginalnego, sanskryckiego tekstu był *Czandragomin*. Ów tekst przetłumaczył na język tybetański *Atiśia* (982–1054) i jego asystent *Naktszo*. Austriacka uczona *Ewa Allinger* twierdzi, że pomijając kilka pomniejszych niuansów, pięć głównych postaci przedstawionych na tance (il. barw. VIII) wiernie odzwierciedla opisy zawarte w rozprawie *Czandragominiego*. Przedstawienie ukazuje Tarę i jej towarzyszki usytuowane w górskiej jaskini o trójlistnym łuku. Ten motyw został opisany w tekście *Czandragominiego* jako „jezioro ukryte w klejnotowej jaskini”⁹¹. Dwie najbliższe stojące towarzyszki⁹² Tary to

⁸⁵ Tzw. indywidualne wyzwolenie. Termin odnoszący się do klasztornej dyscypliny, która wspomaga indywidualne wyzwolenie mnicha lub mniszki.

⁸⁶ Ślubowanie *bodhisattwy* służyć ma temu, by wyrzec się własnego oświecenia i pracować dla wszystkich czujących istot.

⁸⁷ *Samaja*, termin dosłownie tłumaczony jako obietnica, choć może mieć również inne znaczenia takie, jak porozumienie, zaangażowanie, wskazanie, ograniczenie. W buddyzmie wadżrajany to tajemne wskazania lub ślubowania praktykującego, określające m.in. jego relację z nauczycielem i innymi uczniami.

⁸⁸ Pierwsze dyskusje związane z tym konkretnym przedstawieniem Tary, jej ikonografii, w: P. Pal, *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Thangkas, Eleventh to Nineteenth centuries*, London 1984, *Appendix*; S. L. Huntington, J. C. Huntington, *Leaves from the Bodhi...*, s. 318–20; M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion...*, s. 128–32.

⁸⁹ Omówienie tych tekstów, w: M. Willson, *In Praise of Tara...*

⁹⁰ Jako pierwsza pisze o tym E. Allinger, *The Green Tara in the Ford Collection...*

⁹¹ Tłumaczenie tego fragmentu, w: M. Willson, *In Praise of Tara...*, s. 340.

⁹² W tekście *Czandragominiego* znajduje się następujący opis bogiń: „*Marici* i *Pratisa*, o złotych ciałach, jednej twarzy, dwóch ramionach, ze wspaniałymi ornamentami, w lewej (ręce) trzymają drzewo *asoka* i wadźrę w prawej rękę spełniającą życzenia”, w: M. Willson, *In Praise of Tara...*, 1986, s. 340.

prawdopodobnie bogini Marici – po prawej stronie, trzymająca złotą wadźrę i gałązkę aśioka, zaś po lewej stronie – Pratisara, której atrybutami są klejnot i kwiat lotosu⁹³. Po prawej stronie Marici znajduje się karmazynowa bogini o głowie świni, zaś pod lewym łokciem Tary stoi gniewna bogini Bhruti „o kolorze węgla”, trzymająca kapalę i kartrikę.

Główna postać – bogini Zielona Tara siedzi na lotosowym tronie i dysku księżycy – symbolu oświecenia i współczucia – w pozycji *lalitasana*. Jej lekko zwisająca, prawa noga jest oparta na poduszce w kolorze karmazynowym. Prawą ręką wykonuje z gracją gest nauczania (stąd też ta forma jest często nazywana *Varada-Tara*). W długich palcach lewej ręki trzyma lodygę lotosu. Oliwkowe ciało bogini wpisuje się w literę „S”, sprawia wrażenie omdlewającego. Ciemnozielony kolor skóry kontrastuje z karmazynową barwą dłoni i podeszwami stóp. Nagie ciało Tary zostało ozdobione delikatnymi naszyjnikami i szerokimi bransoletami. Na głowie bogini nosi diadem zbudowany z trzech trójkątnych, skierowanych ku górze, elementów. W wyciągniętych małżowinach usznych ma duże, okrągłe kolczyki. Biodra osłonięte są krótką, oranżową spódniczką, ozdobioną szerokim pasem, który został wypełniony drogocennymi kamieniami. Dekoratywności dodają również zwisające z pasa złote łańcuszki. Ciekawym elementem stroju bogini jest przezroczysty szal, ledwie widoczny, spływający wzdłuż ramion. Ów szal układa się za plecami bogini kuliście, jest wypełniony horyzontalnymi, wąskimi paseczkami w czterech kolorach: karmazynowym, zbrudzonej zieleni, ochry i turkus. Kwiat lotosu, na którym zasiada Tara i jej towarzyski, „usytuowany wysoko ponad stawem”, jest ułożony na mocnej lodydze, z której wyrastają symetrycznie pozostałe pnącza. Dwóch nagów w tanecznej pozycji, o złotych, nagich ciałach, podpira płatki lotosu, na którym siedzi bogini. Artysta w mistrzowski sposób oddał trójwymiarowość bocznych, ornamentalnie pozwijanych pnączy. Zastosował karmazynowy, złoty i niebieski kolor, krzyżując je ze sobą. Owe pędy znajdują się na tle liści w kolorze głębokiej, ożywionej zieleni. Liście tworzą zawily wzór pajęczyny, który z kolei jest usytuowany w ciemnozielono-granatowej przestrzeni.



45. Dolny pas tanki z przedstawieniem lodygi lotosu

⁹³ W tym miejscu na zwoju znajduje się silne przetarcie, dlatego nie można stwierdzić, czy rzeczywiście bogini trzyma lotos.

Na pierwszym planie, po prawej stronie lodygi jest widoczna antylopa i prawdopodobnie pantera. Pierwsze zwierzę odwraca się do tyłu jakby wypatrywało drapieżnika, natomiast drugie, pełne skupienia, bez tchu porusza się do przodu. Po przeciwnej stronie znajdują się dwa słonie. Pomimo wymogu symetrii słonie niezgrabnie manewrują pomiędzy drzewami. Tara w formie Ashtamahabhaya była patronką i przewodniczką podróżujących pielgrzymów i kupców. Na tym malowanym zwoju bogini pojawia się osiem razy, nie licząc centralnej postaci. Wszystkie formy Tary są usytuowane w ośmiu bocznych kwaterach. Każda ma nagie, ochrowe bądź zielone ciało, siedzą w różnych asanach, ale wykonują te same gesty – nauczania Dharmy i ofiarowania pomocy przed ośmioma zagrożeniami, które szczegółowo opisał w swojej rozprawie wspomniany Czandragomin. Za jego życia owe niebezpieczeństwa realnie zagrażały podróżującym. Najpoważniejszymi z niebezpieczeństw były: 1) ataki różnorodnych klas demonów⁹⁴, które wywoływały mniejsze lub większe dolegliwości zdrowotne, a czasami doprowadzały do śmierci; 2) napaści bandytów; 3) strach przed stadami rozszalałych słoni; 4) ataki lwów; 5) ukąszenie przez trujące węże; 6) uwięzienie w płonącym w lesie; 7) strach przed powodzią, bojaźń przed przekraczaniem rzek i strumieni; 8) uwięzienie w obcych krajach. W tradycji buddyjskiej osiem wspomnianych niebezpieczeństw rzeczywiście dotyczyło przede wszystkim wymiaru duchowego, np. lwa utożsamiano z dumą. Niemniej jednak nie ma wątpliwości, że przedstawiona na tej tance piękna i pełna współczucia Tara była ważna dla średniowiecznych pielgrzymów głównie ze względu na praktyczne korzyści. Na zwoju ponad górkami szczytami, które zostały namalowane w formie wertykalnych, ostro zakończonych, wąskich prostokątów, w górnej partii tanki znajduje się tropikalny, pełen różnorodnej roślinności las. Pomiędzy drzewami są widoczne nagie postaci z aureolami. Owe bóstwa zabawiają się ze słoniami i lwami lub składają ofiary. Motyw ten bezpośrednio odsyła do formy Tary Khadirawani – władczyni tajemniczego Lasu Khadira. Ponad głową Tary pojawia się budda Amoghasiddhi, który jest flankowany przez dwóch niezidentyfikowanych męskich bodhisattwów. Dostrzegamy również buddów (od prawej do lewej strony): Ratnasabhawę, Amitabhę, Wajroczanę i Akszobhję. W dolnej partii tanki w elipsoidalnych polach jest usytuowanych pięć sześcioramiennych, żeńskich bóstw. Są to najprawdopodobniej partnerki dhajani buddów: Loczana, Mamaki, Mandżuwadźra, Pandara i Tara. W lewym dolnym rogu znajduje się mnich tybetański ubrany w charakterystyczny strój klasztorny – koszulkę bez rękawów i karmazynową, szeroka szatę. Historycy sztuki wskazują na bardzo duże podobieństwo stylistyczne tego malowidła ze średniowieczną sztuką z Biharu we wschodnich Indiach⁹⁵. Uczeń skłaniają się do sugestii, iż obraz mógł być wykonany przez artystę ze wschodnich Indii na zamówienie

⁹⁴ Więcej na temat różnych klas demonów, w: R. Wojkowitz de Nebesky, *Oracles and Demons...*; J. Grell, *Mahakala. Sześcioreki strażnik...*

⁹⁵ S. L. Huntington, J. C. Huntington, *Leaves from the Bodhi Tree...*, s. 318–20; M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion...*, s. 128–32. Więcej na temat stylu z Biharu w niniejszej pracy na s. 47 i n.

tybetańskiego donatora⁹⁶. Charakterystyczny rysunek twarzy, zmysłowość przedstawionej postaci, a przede wszystkim kolorystyka i kompozycja obrazu pozwalają uznać niniejszą tankę za typowy przykład średniowiecznego malarstwa z północnych Indii. Niektórzy autorzy podkreślają silne paralele z portretem Tary umieszczonym w manuskrypcie Pradžniaparamity powstałym w klasztorze Nalanda w Biharze na przełomie XI i XII w.⁹⁷ Natomiast John Huntington wskazał na podobieństwo z XI-wieczną kamienną Tarą z dystryktu Dhaka w Bangladeszu⁹⁸. Z kolei Robert Fischer wykazał daleko idące zbieżności z brązową rzeźbą Tary w Kurkihar w Biharze⁹⁹. Prapataditya Pal zauważył, że górskie wierzchołki malowane w ten sposób jak na omawianej tance są typowe dla wschodnioindyjskich malowanych manuskryptów¹⁰⁰. Również drugorzędne detale według historyków sztuki sugerują silne zbieżności z kanonem i stylem wschodnioindyjskim. Jednym z takich drugorzędnych elementów są pierścienie na palcach Tary – motyw charakterystyczny dla wschodnich Indii, natomiast bardzo rzadko spotykany w malarstwie tybetańskim. Zauważa się również zbieżności z birmańskimi freskami w świątyni Abeyadana z Bagan, wybudowanej ok. 1090 r., nazwanej imieniem księżniczki – głównej towarzyszkii króla Kjanzittha (1084–1113)¹⁰¹. Freski te były wykonane przez artystów zainspirowanych sztuką wschodnich Indii lub przez samych artystów pochodzących z tego regionu¹⁰². Przy tej okazji badacze tematu przypominają, że wielki tłumacz Atiśa, przebywając w centralnym Tybecie, zamówił obrazy z klasztoru Wikramaśiła. Należy się zastanowić czy ktoś w Reting, idąc za przykładem Atiśi, zlecił wykonanie tego zwoju w jakimś wschodnioindyjskim ośrodku klasztornym.

W Tybecie zachowały się znakomite przykłady XI i XII-wiecznych obrazów, niemniej jednak ta tanka z przedstawieniem Zielonej Tary stanowi obiekt unikato- wy ze względu na zastosowanie wschodnioindyjskiego kanonu w formie i estetyce obrazu. Można powiedzieć, iż to przedstawienie jest próbą zaadoptowania indyjskiego stylu *pata* dla ikonograficznych potrzeb tybetańskiego donatora. Artysta „po tybetańsku” umieścił na tance postaci Atiśi, Dromtona (w centralnym polu, ponad głową Tary z jej prawej i lewej strony) i tybetańskiego mnicha (w dolnym, prawym rogu tanki). Być może istotny jest fakt, że 1057 sprowadzono relikwie Atiśi z klasztoru Njethang (gdzie zmarł w 1054 r.) do klasztoru Reting. Giuseppe Tucci zauważa, że Dromton umieścił szczątki Atiśi w stupie wybudowanej przez indyjskiego

⁹⁶ P. Pal, *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan...*, 1984, *Appendix*; J. C. Singer, *Painting in Central Tibet...*, s. 96–108.

⁹⁷ S. L. Huntington, J. C. Huntington, *Leaves from the Bodhi Tree...*, s. 185–89 i barwna plansza nr 58c.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 320.

⁹⁹ R. Fischer, *Art of Tibet*, London 1997, s. 132–33.

¹⁰⁰ P. Pal, *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan...*, *Appendix*.

¹⁰¹ J. C. Singer, *Painting in Central Tibet...*, s. 107–108; o freskach ze świątyni Abeyadana, w: G. H. Luce, *Old Burma-Early Pagan*, „*Artibus Asiae*”, Supplementum 25, t. 3, New York 1969–1970, s. 207–241.

¹⁰² *Ibidem*, t. 1, s. 321–322.

artystę zwanego Aczarja Manu¹⁰³. Można przypuszczać, że obraz z Zieloną Tarą był zamówiony przez jeden z najważniejszych klasztorów Kadampa.

Kolejna tanka z przedstawieniem Zielonej Tary (il. barw. VII) ucieleśnia a zarazem wykracza poza najbardziej wydatne cechy stylu nepalskiego. Niewielki rozmiar, rozbudowane *torana*¹⁰⁴, drobiazgowo, ale w mistrzowski sposób opracowany, ażurowy ornament z trzema stupami oraz fizjonomia głównej postaci – to cechy, które wskazują bezpośrednio na styl nepalski. Badacze przyjmują, że zwoj został zamówiony przez jednego z hierarchów szkoły Sakja u nepalskiego artysty. Rozbudowana, wielopoziomowa świątynia z pięciolistnym łukiem oraz horyzontalna, prostokątna podstawa z wpisanymi w kwadratowe kwatery głowami lwów i słoni przedstawionymi *en face*, świadczą o wpływach indyjskiego stylu *bengali* w jego tybetańskiej odmianie. Chociaż rysunek przedstawionych postaci na tym zwoju jest bardziej powściągliwy aniżeli na nepalskich dziełach, to jednak zdecydowanie bardziej swobodny i żywy niż rysunek na XIII-wiecznych tybetańskich obrazach. Źródłem oryginalności tego zwoju jest rzadko spotykana fuzja różnych stylów. Oczywiście nie ulega wątpliwości, że w XIII-wiecznym Tybecie wpływ zarówno nepalskiej, jak i indyjskiej tradycji malarskiej na tybetańską estetykę był przemożny, to jednak rzadko dochodziło do ich stopienia. Tego rodzaju przedstawienie rozbudowanej świątyni bengalskiej z wielostopniową podstawą i bogactwem dekoracji trudno odnaleźć w tybetańskim, jak również indyjskim malarstwie. Nepalska tendencja do miniaturyzacji jest zauważalna w wykonaniu bardzo precyzyjnych ornamentów i ozdób pokrywających płaszczyznę świątyni, piedestał czy w końcu biżuterię Tary. We wcześniejszych malowidłach taka obfitość dekoratywnych motywów i przedstawień reliefowych (motyw kobiet pod drzewem na bazie cokołu stupy) nie była znana. Popularny był natomiast motyw zwierząt umieszczanych w poszczególnych kwaterach na bazie tronu głównego bóstwa. W tym wypadku mamy do czynienia z przedstawieniami głów słoni i lwów¹⁰⁵. Zwierzęta zostały rozmieszczone w szeregu, w porządku naprzemiennym. Ich głowy artysta namalował w ujęciu frontalnym, nadając im cechy karykaturalne.

Przestrzeń na obrazie posiada jasność i głębię rzadko spotykaną w malarstwie tybetańskim. Zielona Tara wraz z tronem jest wysunięta do przodu – sprawia wrażenie jakby wylaniała się z głębi świątyni. Budowla jest również lekko przesunięta ku przodowi – artysta ten efekt osiągnął poprzez namalowanie w górnej partii tanki, ponad dachem, gęstwiny drzew różnych gatunków. Roślinność sprawia, iż świątynia została wyraźnie wydobyta z ciemnego tła. Chociaż drzewa i architektura istnieją na obrazie w relatywnie płaskiej przestrzeni, bogini ma trzy wymiary. Zauważa się to przede wszystkim w ułożeniu jej prawej nogi i lewej stopy w stosunku do tronu –

¹⁰³ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 1, s. 89.

¹⁰⁴ W architekturze buddyzmu *torana* to brama o konstrukcji słupowo-belkowej, jedna z czterech prowadzących do stupy.

¹⁰⁵ Często na przedstawieniach malarskich lwy nie przypominają rzeczywistych lwów. To, że są to te zwierzęta świadczą literackie opisy dotyczące ikonografii.

obydwie kończyny wysuwają się do przodu, nie dotykając kwiatu lotosu. Również usytuowanie delikatnego, jedwabnego szala sprawia, iż dostrzegamy głębię. Subtelnie cieniowane, oliwkowe ciało Tary uwydatnia jej eteryczną formę. Tego typu modelunek nie był znany w malarstwie indyjskim, które preferowało hieratyczne, dwuwymiarowe przedstawienia. Niektórzy historycy sztuki przypisują autorstwo tego dzieła Aniko – słynnemu artyście z Nepalu. Aniko zdobył uznanie w młodym wieku. Kiedy miał 17 lat (1260 r.) pojawił się wraz z grupą 86 artystów w klasztorze Sakjapów. Zaproszeni malarze i rzeźbiarze mieli na rozkaz Kubilaja zbudować kommemoratywną stupę poświęconą wielkiemu Sakja Pandicie¹⁰⁶. W 1262 r. Aniko został wezwany przez chana do Kajfengu. Kroniki odnotowują ciekawą historię z życia artysty. W 1265 r. Aniko wykorzystał swoją zręczność i zreperował dla chana skomplikowany medyczny model, z którym nie mogli sobie poradzić nadworni artyści. W podziękę chan w 1273 r. mianował Aniko „Cesarskim Nadzorcą Wszystkich Artystów w Imperium”¹⁰⁷. To stanowisko piastował aż do śmierci (1306). Biografowie artysty twierdzą, że zanim Aniko przybył do Chin, przyswoił sobie podstawowe zasady indyjskiego i nepalskiego malarstwa. Poszlaka ta nie pozwala jednak uzasadnić przekonania, że autorem analizowanego zwoju był rzeczywiście Aniko. Jednak wiadomo, że w 1306 r. artyści z dworu dynastii Yuan zostali posłani do Szalu w Tybecie, aby tam namalować freski. Kiedy porówna się rysunek twarzy bogini Tary z omawianej tanki i rysunek twarzy z fresków z Szalu widać duże podobieństwo¹⁰⁸. Freski odzwierciedlają syntezę dekoracyjności charakterystycznej dla sztuki z dworu Yuan z motywami indyjskimi i nepalskimi. Postaci bodhisattwów są ukazane frontalnie – wpływ stylu nepalskiego oraz z profilu – wpływ stylu indyjskiego. Rysunek „nepalskich” twarzy jest przerysowany, natomiast ciała „indyjsko” wydłużone¹⁰⁹. Motyw siedziska głównego bóstwa jest także charakterystyczny dla sztuki Nepalu. Wydaje się więc, że omówione przedstawienie Zielonej Tary zapowiada cykl fresków z Szalu. Według historyków sztuki istnieje pewne prawdopodobieństwo, że autorem tego dzieła mógłby być Aniko¹¹⁰.

Przedstawienie Zielonej Tary ukazane na XV-wiecznym buddyjskim zwoju malowanym stanowi klasyczny przykład tybetańskiej wersji stylu nepalskiego (il. barw. VIII).

O nepalskiej proveniencji obrazu świadczy z całą pewnością charakterystyczna paleta barw oparta na intensywnych czerwieniach, granatach i zieleniach. Przedstawienie jest podzielone na prostokątne kwatery: sześć w górnej partii tanki i po pięć w bocznych częściach obrazu. Wewnątrz znajdują się postaci towarzyszące Zielonej Tarze. Bogini jest usytuowana w centrum zwoju. Ukazana frontalnie, z ciałem wpi-

¹⁰⁶ P. Pal, *Himalayas. An Aesthetic...*, s. 22, 204.

¹⁰⁷ S. M. Kossak, J. C. Singer, *Sacred Visions. Early...*, s. 146.

¹⁰⁸ P. Pal, *Himalayas. An Aesthetic...*, s. 219.

¹⁰⁹ W przeciwieństwie do wydłużonych indyjskich ciał ukazywanych na obrazach, nepalskie są przysadziste, ciężkie i krępe.

¹¹⁰ S. M. Kossak, J. C. Singer, *Sacred Visions. Early...*, s. 147.



46. Twarz Zielonej Tary



47. Lotos (detal)/Zielona Tara

48. Szaty Zielonej Tary (detal)/
Zielona Tara

sującym się w literę „S”, siedzi w pozycji *lalitasana*. Ciemna, oliwkowa karnacja bogini podkreśla tajemnicze spojrzenie jej przymrużonych, karmazynowych oczu. Głowa jest okrągła, lekko przechylona w prawą stronę. Pełne, rubinowe usta podkreśla gruby, ciemny obrys. Artysta namalował na czole ciemne brwi w formie łuku, ciemną kreską zaznaczył owal brody. Bogini ma duże, wyciągnięte uszy wpisujące się w prostokąt. Kruczoczarne włosy upięte są w kok i ozdobione złotą koroną składającą się z pięciu ażurowych, wysokich elementów. Z dwóch boków na wysokości skroni diadem jest ozdobiony ciemnozielonymi, zgeometryzowanymi kwiatami lotosu. Ciało bogini okrywają delikatne jedwabie w ostrych czerwieniach, obszytych na krawędziach ciemnozieloną taśmą, z drobnymi złotymi wstawkami, które w zestawieniu z wyżej wymienionymi barwami zdają się fosforyzować. Na ramionach Tara nosi krótką pelerynę, zaś dolna część ciała jest przykryta zmarszczonym materiałem, który układa się w fałdy, w kształcie litery „V”. Fałdy na rubinowym *dhoti* zostały podkreślone czarnymi, cienkimi liniami. Obok Tary, z lewej i prawej strony, wyrastają dwa lotosy, które choć przedstawione schematycznie stanowią typowy dla stylu nepalskiego ornament. Kwiaty podobne do wachlarzy mają zgeometryzowany kształt. Bogini wykonuje prawą dłoń, która jest usytuowana na wysokości kolana, dana mudrę – gest spełniania życzeń lub dawania, zaś lewą, która znajduje się na wysokości serca – witarka mudrę – gest zdolności rozumienia, argumentacji i wyjaśnienia nauk. Zielona Tara siedzi wewnątrz budowli – bramy zamkniętej trójlistnym łukiem. Wnętrze zostało wypełnione intensywną czerwienią, na której widnieje roślinny ornament malowany ciemną kreską. Przybiera on formę skręconych w ślimacznice kwiatowych lodyg. W górnym pasie tanki od strony prawej znajdują się buddowie: historyczny budda Śakjamuni, żółty Ratnasambhawa, niebieski Akszobhja, biały Wajroczana, czerwony Amitabha i zielony Amoghasiddhi. Wszyscy siedzą w pozycji medytacyjnej, wykonując przypisane im gesty i trzymając odpowiednie atrybuty. W lewej partii tanki od góry znajdują się: Budda Medycyny o ciele w kolorze granatu, poniżej bodhisattwa Majtreja, który wykonuje mudrę nauczania i siedzi w pozycji bhadrasana, następnie dostrzegamy bodhisattwę mądrości – pomarańczowego

Mańdziuśrego, który w jednej ręce, podniesionej, trzyma miecz, zaś w drugiej kwiat utpala. Poniżej znajduje się bodhisattwa nieograniczonego współczucia, biały Saka-sari awalokiteśwara, z czterema rękami. Poniżej widzimy siedzącą postać męską – być może fundatora i patrona tejże tanki. Po przeciwnej stronie od góry znajduje się niebieski Wadźradhara, z rękami skrzyżowanymi na wysokości serca. Poniżej widzimy nauczyciela buddyjskiego w szatach mnichich i charakterystycznym kapeluszu na głowie, to prawdopodobnie Padmasambhawa. W prawej ręce, usytuowanej na wysokości serca, trzyma wadźrę, zaś lewą dłoń ma na podolku. Na dole tanki, tuż przy jej krawędzi znajduje się tekst w sanskrycie, który w wolnym tłumaczeniu brzmi: „Hold Buddzie Amitabhie. Niechaj grzechy Potanga (imię osoby, która zleciła wykonanie tanki), będą wybaczone”. Ciekawym zabiegiem jest wykorzystanie rysunku w opracowaniu lotosowego tronu. Płatki są pojedyncze, ale występują w dwóch rzędach. Każdy górny ma swoje lustrzane odbicie w dolnym. Niektóre z płatków są namalowane bardzo oszczędnie; czarną kreską mają zaznaczony kontur i są wypełnione kolorem. Niektóre zaś mają formę rozbudowaną. Przy krawędziach wywijają się na zewnątrz, tworząc ornamentalne zakończenia.

W dalszej części pracy analizie zostaną poddane przykłady tanek ukazujących Białą Tarę. Biała Tara jest uznawana za formę pochodną prototypowej Zielonej Tary, ale mimo to przysługuje jej niezwykle wysoka ranga w panteonie bóstw tantrycznych¹¹¹. W wadźrajanie traktuje się ją jako matkę wszystkich Buddów, ponieważ reprezentuje macierzyński aspekt współczucia. W folklorystycznej wykładni przyjmuje się, że bogini została powołana do leczenia chorych i stoi na straży długowieczności swoich wyznawców. W zaawansowanych praktykach tantrycznych ta bogini pełni rolę jidama, jest partnerką Amoghasiddhiego – jednego z pięciu Tathagatów, zaś jako bodhisattwa symbolizuje nieograniczoną mądrość i miłość¹¹². W tradycyjnym przekazie wymienia się zazwyczaj osiem uspakajających aktywności bogini:

- uspokojenie strachu przed lwem, czyli unicestwienie dumy
- uspokojenie strachu przed słoniem, czyli unicestwienie niewiedzy
- uspokojenie strachu przed ogniem, czyli unicestwienie gniewu
- uspokojenie strachu przed wężem, czyli unicestwienie zazdrości
- uspokojenie strachu przed rozbójnikami, czyli unicestwienie błędnych poglądów
- uspokojenie strachu przed powodzią, czyli unicestwienie przywiązania do ego
- uspokojenie strachu przed demonami, czyli unicestwienie wątpliwości¹¹³.

Kult Drolmy był szeroko praktykowany w rozmaitych pudżach¹¹⁴ i medytacyjnych rytuałach, ponieważ modlitwy skierowane do Tary przynosiły ulgę w cierpie-

¹¹¹ Jej wysoka pozycja uwidacznia się wyraźnie w chińskiej wadźrajanie, gdzie nazywa się ją *Peh-kieu-tu-fuh-mu*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza „Biała [bogini] przynosząca matce Buddę”.

¹¹² M. Willson, *In Praise of the Tara...*, s. 19; S. Beyer, *The Cult of Tara...*, s. 34.

¹¹³ *Ibidem*, s. 65.

¹¹⁴ Pudża – to śpiewana medytacja.

niu i leczyły choroby¹¹⁵. Dzięki tej zdolności uznano ją za jedno z trzech bóstw długowieczności. Z tego powodu wizerunek bogini pojawiał się na portretach uczonych bądź mistrzów medytacji, co miało sprzyjać długiemu życiu lamy, a przede wszystkim umacniać jego wysiłki w praktykowaniu i nauczaniu nauk buddyjskich.

Biała Tara w ikonografii tybetańskiej posiada wygląd 16-letniej, pięknej dziewczyny¹¹⁶. Jej typowa postać ma naturalny wygląd: jedną twarz, dwoje rąk oraz dwie nogi. Bogini posiada siedem oczu – troje na twarzy i po jednym wewnątrz dłoni i na podeszwach stóp. Siedmioma jasnovidzącymi oczami patrzy ze współczuciem na cierpiące istoty¹¹⁷. Prawa dłoń wykonująca mudrę najwyższej szczodrości spoczywa na kolanie, w lewej zaś na wysokości serca bogini trzyma łodygę białego lotosu. Kwiaty lotosu są ukazane na obrazie w trzech stadiach rozwoju: rozwinięty duży kwiat usytuowany na wysokości lewego ucha bogini symbolizuje historycznego Buddę – Śakjamuniego, pączek – Buddę przyszłości Majtreję, zaś owoc – Buddę przeszłości Kaśjapę. W sadhanach Tara jest opisywana jako bogini pełna spokoju i łagodności. Jej kruczoczarne włosy upięte są wysoko, zaś dwa długie, sfalowane kosmyki opadają symetrycznie na ramiona. Na głowie ma kwietną koronę. Ciało bogini jest ozdobione długimi i krótkimi naszyjnikami, które stanowią dekorację sambhogakaji oraz jedwabnymi, kolorowymi szatami. Biała Tara zawsze siedzi w pozycji medytacyjnej na dysku księżycy i lotosowym tronie, otoczona przez barwne nimby, które z kolei są obramowane różowymi lotosami. Nogi przykryte ma jedwabnym dhoti, które składa się z dwóch warstw materiału: błękitnego i czerwonego oraz z jedwabnych powiewających wstęg i pasa w kolorze czerwieni, żółci i zieleni.

Prezentację wybranych przedstawień Białej Tary rozpocznę od zwoju malarzkiego z drugiej połowy XVIII w. (il. barw. IX). Obraz znajduje się obecnie w Muzeum Sztuki Tybetańskiej w Lhasie. Namalowany w dojrzałym stylu Menri-Serma ukazuje piękną, pełną spokoju i wdzięku postać Białej Tary. Bogini siedzi na dysku księżycy i lotosowym tronie otoczona przez wielobarwne nimby przystrojone różowymi, cieniowanymi kwiatami lotosu z drobnymi listkami. Subtelne, precyzyjnie oddane motywy dekoracyjne nadają obrazowi elegancji i wskazują na kunsztowność wykonania. Należy zwrócić uwagę chociażby na takie elementy, jak ażurowe, ogniste nimby, które otaczają gniewne bóstwa, opracowanie ozdób i atrybutów noszonych przez postaci, obłoki o „surrealistycznych” formach, czy w końcu krajobraz znajdujący się w dolnej partii tanki. Twarz Tary jest okrągła, z delikatnie zaznaczoną linią nosa, karminowymi ustami, wąskimi trzema oczami i łukowatymi brwiami malowanymi znacznie grubszą kreską. Przedstawienie bogini dokładnie zgadza się z zamiesz-

¹¹⁵ S. Beyer, *The Cult of Tara...*, s. 75.

¹¹⁶ Według tradycji indyjskiej bogini Tara ma wygląd „kobiety w wieku, który pozwala jej wyjść za mąż”.

¹¹⁷ Opisy ikonograficzne bogini Tary wg G. H. Mullin, *Female Buddhas. Women of...*, s. 54–97; M. Willson, M. Brauen, *Deities of Tibetan Buddhism. The Zürich Paintings of the Icons Worthwhile to See (bris sku mthong ba don ldan)*, Boston 2000, s. 271–275; *Wörterbuch der Mythologie*, s. 469–472.

czonym powyżej opisem ikonograficznym, dlatego też z większą uwagą przyjrzyć się bóstwom z orszaku Tary.

W górnej partii tanki w centrum ponad głowę Tary siedzi na kwiecie lotosu i dysku księżycy karmazynowy Budda Amitajus „Niezmierzony”, „Pan Długiego Życia”. Z prawej strony Amitajusa jest usytuowana bogini Uszniszawidżaja, zaś z lewej Biała Tara. Te trzy postaci należą do grupy „Trzech Bóstw Długowieczności” i symbolizują Trzy Ciała Buddy: Amitajus – Dharmakaję, Uszniszawidżaja – Sambhogakaję, Tara – Nirmanakaję. W prawym górnym rogu tanki znajduje się Awalokiteśwara w formie *Simhanada*, którą Tybetańczycy nazywają „Rykiem Lwa”. Bodhisattwa „Nieograniczonego Współczucia” siedzi w pozycji ardhaparyanka, ujeżdżając śnieżnego lwa z długą turkusową grzywą. Awalokiteśwara ma jedną głowę, dwie ręce i dwie nogi. Prawą ręką wykonuje gest szczodrości, dotykając wnętrzem dłoni tył lba swojego *vahana*. Kruczoczarne włosy Czenreziga są wysoko upięte i ozdobione koroną z klejnotami. Ciało okrywają jedwabne szaty, „święty pas” oraz na lewym ramieniu skóra gazeli (antylopy) – atrybut ascetów. Intrygującym motywem na tym przedstawieniu jest trzymany w prawym ręku drzewiec o trzech ostrzach, po którym wije się wąż. Po jego lewej stronie wyrasta kwiat lotosu, na którym spoczywa biała, wypełniona kwiatami, czaszka¹¹⁸. *Simhanada* uchodzi za niszczyciela wszystkich chorób. Niektórzy badacze łączą tridandę z berłem Eskulapa i wywodzą ten atrybut z Grecji¹¹⁹. W prawym górnym rogu stoi w postawie *prattjalidhasana* gniewny, ciemnobłękitny Wadźrapani – „Ten, który w ręku dzierży waderę”. W swojej prawej ręce trzyma pięciokolcową wadżrę, lewą zaś wykonuje gest groźby i odstraszenia. Jego głowa ze sterczącymi ku górze włosami jest ozdobiona diademem z pięciu, wysuszonych ludzkich czaszek. Tuż nad jego głową, wplątany w potargane włosy, znajduje się mityczny stwór – Garuda¹²⁰. Ciało Wadźrapaniego jest udekorowane klejnotami, jedwabnymi szalami i ośmioma potężnymi Nagami, a biodra przepasane tygrysią skórą¹²¹. Bodhisattwa Wadźrapani należy do grupy władców „Trzech Rodzin”: Mańdziuśri włada aspektem mądrości buddy, Awalokiteśwara – aspektem współczucia buddy, a Wadźrapani – aspektem aktywności buddy. W dolnej partii zwoju znajdują się „Trzy Czerwone Bóstwa”. W centrum – bogini Kurukulla flankowana przez Maharakta Ganapati i Rakta Kamara-dżę. Owa grupa bóstw należy do cyklu sadhan zwanego *Trzynastoma Złotymi Naukami*¹²². W środku tańczy Kurukulla, która uchodzi w tybetańskiej tradycji za emanację Tary. Bogini w pozycji napiętego łuku¹²³ stoi na lotosie, dysku księżycy

¹¹⁸ M. Willson, M. Brauen, *Deities of Tibetan Buddhism...*, s. 270 i 388.

¹¹⁹ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 461.

¹²⁰ Więcej na temat Garudy, w: R. Beer, *The Encyclopedia of Tibetan...*, s. 65–68; *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 76.

¹²¹ Więcej na temat ikonografii Wadźrapaniego można znaleźć, w: M. Willson, M. Brauen, *Deities of Tibetan Buddhism...*, s. 275–279; A. Jha, *Tathagata Akshobhya and the Vajra Kula*, Delhi 1993, s. 28–30; *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 485–487.

¹²² Ten zbiór należy do tradycji szkoły Sakja.

¹²³ W tekstach sadhan taką postawę nazywa się *ardhaparyanka* – „pozycja taneczna”, za: M. Will-

i męskich zwłokach. Należy do „Rodziny Lotosu” i odpowiada za aktywność przyciągania, która odnosi się do osób, przedmiotów i jakości. Kurukulla jest przedstawiana jako 16-letnia dziewczyna promieniująca młodością¹²⁴. Rubinowa bogini nosi przydomek „Tej, która tworzy wiedzę”. Według tego wyobrażenia Kurukulla ma sterczące włosy ozdobione diademem z pięciu ludzkich czaszek, na twarzy troje oczu, rozwarłe usta, w których są widoczne ostre kły i język. Nosi bogato zdobioną biżuterię i długie korale ze świeżo ściętych ludzkich głów. Spódnica z tygryziej skóry i ozdoby z kości okrywają jej biodra. Bogini ma cztery ręce, w których trzyma luk, strzałę, haki sidła. Wszystkie te atrybuty wykonane są z kwiatów¹²⁵. W prawym dolnym rogu w aureoli buchającego ognia i dymu tańczy rubinowy Maharakta Ganapati. Bóstwo przewodniczy orszakowi Śiwy i jest tożsamy z indyjskim bogiem Ganeśą czczonym zarówno w hinduizmie, jak i buddyzmie¹²⁶. W wadźrajanie pełni funkcje bóstwa ochronnego Czakrasamwary i strażnika mandali władczyni dakiń potężnej Wadźrawarahi. Według tekstów dotyczących opisu ikonograficznego Maharakti Ganapati powinien stać na lotosie, dysku słońca i niebieskiej manguście wypływającej klejnoty. Bóstwo ma głowę słonia z trojgiem oczu i białymi, ostrymi kłami. Posiada 12 ramion i dwie nogi ułożone w asanie „napiętego luku”. W swoich prawych rękach trzyma topór, strzałę, kij z hakiem, miecz, włócznie i wadźrę. W lewych zaś ubijak, luk, kapalę wypełnioną ludzkim mięsem, khatwangę, włócznie z chorągwią i kapalę z krwią. Na wysokości serca Maharakti Ganapati dzierży wadźrę i kapalę. Ciało bóstwa jest ozdobione klejnotami i jedwabiami. W lewym dolnym rogu stoi krwistoczerwony Rakta Kamaradża – „Król Zmysłowych Żądź” zwany również Takkiraja. Bóstwo jest ukazane w zjednoczeniu seksualnym ze swoją partnerką Sukha-Wardhani. Oboje stoją na kwiecie lotosu i dysku słońca w pozycji *pratjalidhasana*, z tymże Śakti obejmuje go na wysokości bioder swoją prawą nogą. Bóstwa mają jedną głowę, troje gniewnie spoglądających oczu, rozwarłe usta, którymi dotykają się wzajemnie. Rakta Kamaradża w rękach trzyma przypisane mu odpowiednie atrybuty: w lewej podniesionej ma hak, zaś prawą wykonuje gest groźby, dzierżąc jednocześnie sidła. Owa ręka jest usytuowana na wysokości serca. Jego Śakti w swojej prawej ręce trzyma hak, a lewą podaje partnerowi kapalę wypełnioną nektarem nieśmiertelności. Rakta Kamaradża nosi piękny diadem wykonany z pięciu ludzkich czaszek, girlandę ze ściętych głów w różnym stadium rozkładu¹²⁷. Biodra ma osłonięte trójkątną skórą tygrysa, zaś Sukha Wardhani jest całkowicie naga, ozdobiona jedynie krótką spódnicą wykonaną z kości. Obydwa bóstwa są

son, M. Brauen, *Deities of Tibetan Buddhism...*, s. 241.

¹²⁴ K. K. Das Gupta, *A unique image of the Buddhist goddess Kurukulla*, „Proceedings of the Indian History Congress 23” 1960 (1961), s. 84–86.

¹²⁵ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 397–399; B. Bhattacharyya, *The Indian Buddhist iconography. Mainly based on The Sadhanamala and Cognate Tantric Texts of Rituals*, Calcuta 1987, s. 147, 152.

¹²⁶ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 73–75.

¹²⁷ Wskazują na to różne kolory głów: zielone, niebieskie i różowe.

otoczone aureolą płomieni mądrości¹²⁸. Odwrocie zwoju zostało pokryte sylabami, inskrypcjami, pieczęciami i odciskami dłoni w kolorze ochry. Kiedy artysta skończy malować tankę powinna ona być poddana specjalnej ceremonii zwanej *rab.gnas*. Podczas tego rytuału obraz zostaje „obudzony” przez wykwalifikowanego lamę. Nauczyciel przywołuje bóstwo lub bóstwa, które występują na tance. W sylabach są umieszczone moce i błogosławieństwo bóstwa. Właściciel zwoju może wzmocnić zamknięte w obrazie siły, kiedy poprosi duchownego o pozostawienie na odwrocie obrazu odcisku kciuka, dłoni lub stóp. W górnej partii tanki na odwrocie znajdują się święte sylaby: OM, AH, HUM. Zostały one napisane prostopadle w pięciu kolumnach. Te sanskryckie sylaby są tutaj transliterowane na czerwone, tybetańskie litery drukarskie. Każda z sylab jest umieszczona na wysokości czoła, gardła i serca pięciu bóstw usytuowanych w górnym pasie zwoju. Zgłoski te, reprezentują rdzenne sylaby umysłu, mowy i ciała wszystkich buddów. Malarze starają się możliwie dokładnie pisać te sylaby na wysokości odpowiednich części ciała bóstwa, ponieważ podczas rytuału inicjacyjnego właśnie przez te święte litery przenika do obrazu mistyczna moc bóstw. Również w dolnej partii tanki na odwrocie znajdują się w trzech miejscach sylaby OM, AH, HUM pisane w taki sam sposób jak zgłoski powyżej. Usytuowane są na ciałach „Trzech Czerwonych Bóstw”. Na wysokości czoła, gardła, serca, pępka i łona bogini Tary – centralnej formy zapisano wertykalnie sylaby: OM, AH, HUM, TAM, HRI. Po prawej i lewej stronie tych sylab są widoczne odciski dłoni niezidentyfikowanego lamy. Poniżej znajduje się wierszowana dedykacja i ślad pieczęci. Prawdopodobnie pochodzą od tego samego nauczyciela, który zostawił odciski. Treść dedykacji brzmi: „Cześć Tarze, która udziela szczęśliwym istotom siły nieśmiertelnego życia. Niech dzisiaj nagromadzone jakości długowieczności, zasługi, sławy, bogactwa i mocy mnożą się”. Poniżej znajduje się w czerwonym tybetańskim piśmie drukowanym transliterowane sanskryckie *dharani* – „Esencja Współzależnego Powstawania”¹²⁹.

Późniejszy XIX-wieczny zwój (il. barw. X) z wizerunkiem Bogini Długiego Życia reprezentuje styl Karma-Gadri. Jej postawa, atrybuty i gesty dokładnie odpowiadają opisom ikonograficznym. Biała Tara ma okrągłą, pełną twarz, troje finezyjnie wykrojonych, wąskich oczu, szeroki nos oraz pełne karminowe usta. Ciemniejszą kreską artysta zaznaczył brwi w formie łuku. Ciekawym elementem na twarzy bogini jest okrągła broda, wydobyta poprzez skonstrastowanie bieli i różu. Ten zabieg pozwala artyście na ukazanie głębi, na ożywienie oblicza bogini. Ciało Tary jest subtelne, delikatne, w ten sam sposób potraktowane kolorystycznie, co twarz. Jej duże, okrągłe piersi są odsłonięte, kibić wyraźnie zaznaczona. Biała Tara ma wysoko upięte w kok kruczoczarne włosy, ozdobione koroną z klejnotów i rozwiniętych, ciem-

¹²⁸ Więcej na temat Rakty Kamaradży i ewentualnie Takkiraji, w: M. Willson, M. Brauen, *Deities of Tibetan...*, s. 241–242.

¹²⁹ Dharani (dosłownie „to, co utrzymuje”) – w buddyzmie i hinduizmie rodzaj duchowego werse- tu lub długiej mantry, posiada jednak w odróżnieniu od niej określony sens. Zawiera głębokie znaczenie i obdarza mocą tych, którzy praktykują jej śpiew.



49. Biała Tara (detal)



50. Jezioro (detal)/Biała Tara



51. Lotos (detal)/Biała Tara

noróżowych kwiatów lotosu. Bogini Długiego Życia na swoim nagim ciele ma tzw. 13 ozdób sambhogakaji¹³⁰, na które składają się m.in. wspaniałe, duży naszyjnik wypełniony klejnotami i drogocennymi kamieniami, okrągłe kolczyki zakończone na końcach trójkątnym motywem, bransolety na rękach i nogach. Misternie oddanej biżuterii nie ustępują namalowane z wirtuozerią szaty Tary. Bogini jest odziana w różnokolorowe jedwabie; ramiona okrywa turkusowy szal, który wiję się wokół rąk. Jego zewnętrzna strona została ozdobiona trzema pionowymi pasami, wypełnionymi złotymi ornamentami w formie kuleczek, półokręgów i okręgów. Te z kolei są udekorowane motywem kratownicy. Nogi bogini zasłania jedwabne *dhoti* w kontrastujących ze sobą kolorach: złotem, błękitem, indygo i ceglana czerwienią. Na materiale widnieje wzór utworzony z kropek i zgeometryzowanych kwiatów lotosu. Dookoła głowy Białej Tary znajduje się nimb uzupełniony ciemną, soczystą zielenią oraz wąski okrąg wypełniony tonowanym różem. Cała postać bogini jest usytuowana na tle aureoli, która składa się z kilku okręgów, m.in. wewnętrznego w kolorze indygo, wypełnionego złotymi, falistymi promieniami. Poza nimbem artysta namalował w pełni rozwinięte kwiaty lotosu. Głównym ornamentem na omawianym zwoju są kwiaty – środkowa i górna partia obrazu jest wręcz przesycona lotosami. Kwiaty są malowane z niesłychaną starannością i wyczuciem estetycznym. Dostrzegamy kwiaty w różnych stadiach rozwoju, wielobarwne. Najczęściej składają się

¹³⁰ Do tych 13 ozdób samboghakaji zalicza się: pięć ozdób z jedwabiu i osiem z klejnotów. Ozdoby jedwabne to: *czī-pen* – trójkątne chustki zawieszane na podkówkach umocowanych na klejnotach, szal na ramionach, krótka peleryna niezakrywająca piersi oraz krótki w kolorze czerwieni i długi w kolorze indygo *szian-tap*. Osiem klejnotów wykonanych ze złota i pochodzących z wód „Kontynentu Różanej Jabłoni” (Dżambudwipa – w buddyjskiej kosmologii kontynent leżący na południe od góry Meru, zamieszkały przez istoty, które posiadają możliwość zrozumienia nauk Buddy. Kontynent utożsamiany zwykle z Indiami lub nawet całą ziemią) to: kolczyki, krótki naszyjnik sięgający gardła, średni naszyjnik dosięgający serca oraz długi naszyjnik do pępka, złoty pas, bransolety na ramionach, nadgarstkach i kostkach. Tych 13 ozdób oznacza 13 właściwości stanu Buddy.

z trzech barw, płynnie przechodzących w kolejne kolory: biel (kolor krawędzi lotosu) zmienia się w róż (środek płaska lotosu), zaś róż w czerwień (środek kwiatu). Kwiaty wyrastają z mocnych, finezyjnie powyginanych łodyg ozdobionych podłużnymi liśćmi w soczystych zieleniach, których środek i krawędzie są zaznaczone delikatną seledynową linią. Ponad głową centralnej bogini znajduje się biały Amitabha trzymający wazę wypełnioną nektarem długiego życia. Z prawej strony stoi czerwony Amitajus z miseczką żebracza, ubrany w jedwabie i klejnoty. Z lewej strony dostrzegamy trójgłową Uszniszawidżę. W dolnej partii tanki w centrum pod nogami Białej Tary znajduje się postać Zielonej Tary. Bogini jest ukazana w pozycji *lalitasana* na dysku księżyca i lotosie w ujęciu $\frac{3}{4}$. Ręce złożone ma na wysokości serca, z prawej i lewej strony jest flankowana przez dwa niebieskie kwiaty lotosu, które rozkwitają na wysokości jej uszu. Jej prawa stopa opiera się na małym lotosie, którego środek jest znacznie uwypuklony i przypomina małą poduszkę. Z prawej strony Zielonej Tary znajduje się łagodna Marici – „Promień Światła”. Dakini ta jest uznawana w Tybecie za bóstwo zapewniające ochronę przed ziemskimi niebezpieczeństwami, czczona we wszystkich tradycjach buddyizmu tantrycznego jako jidam i dakini. Marici pojawiła się w buddyjskim panteonie stosunkowo późno, około V w. n.e. i jest prawdopodobnie wynikiem syntezy rozmaitych bóstw starożytnych Indii. Jako bogini porannej jutrzemki wykazuje wiele ikonograficznych zbieżności z hinduistycznym bogiem słońca Surja¹³¹. Pojazd Surji był ciągnięty przez siedem koni, a Marici przez siedem świń. Marici łączy się również z gwiazdą polarną i siedmioma gwiazdami północnego wielkiego wozu. Bogini stoi w pozycji *tribhanga*¹³² na kwiecie lotosu i dysku księżyca. W zgięciu prawej ręki trzyma chorągiew z powiewającym białym ogonem jaka. Lewą dłonią umieszczoną na wysokości pępka wykonuje gest odstraszania – tarjani mudrę. W lewym rogu tanki jest ukazana półgniewna bogini Ekađzati o trzech oczach i oranżowych, sterczących włosach. Ekađzati stanowi „lustrzane odbicie” Zielonej Tary, trzymając ten sam atrybut i wykonując te same gesty. Bogini Biała Tara uchodzi za w pełni oświeconego, żeńskiego buddę. Według jednej z legend obiecała, że będzie zawsze pojawiać się w formie żeńskiego bodhisattwy, by pomagać i ochraniać wszystkie czujące istoty od ośmiu niebezpieczeństw. Interesującym motywem malarskim o wyraźnie chińskiej proveniencji jest umieszczony w dolnej partii obrazu krajobraz. W jego skład wchodzi: ciemna, w kolorze indygo, tafla wzburzonego jeziora, po środku którego wyrasta ukwiecona łodyga lotosu. Fale namalowano delikatną, wijącą się białą kreską, zaś grzbiety fal tworzą małe wypukle,

¹³¹ Marici wraz Surja są przywoływani za pomocą tej samej mantry: *Om aditya marici svaha*. Aditya jest synonimem Surya. Według V. Moeller, *Die Mythologie der vedischen Religion und der Hinduismus*, w: *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 30–32; D. A. Hall, *Marishiten. Buddhism and the Warrior Goddess*, Berkeley 1990, s. 50.

¹³² Pozycja zwana *tribhanga* – „potrójny ułkon” w wypadku Marici i Ekađzati – bogiń, które są przedstawione na tej tance – do końca nie jest tą pozycją, ponieważ stopy w *tribhandze* są ułożone w taki sposób, że prawa jest ukazana z boku i skierowana w prawą stronę, lewa zaś ułożona prosto. W tym wypadku stopy bogiń są pokazane frontalnie.

okrągłe formy o nieco grubszym konturze. Po spienionej tafli pływa dzika kaczka. Jezioro jest otoczone pojedynczymi górami, których kształt wpisuje się w trójkąt. Powierzchnię gór artysta wypełnił jasną zielenią. Należy również zwrócić uwagę na ornamentalne potraktowanie chmur. W najbardziej ozdobnych partiach obłoków przedstawiono delikatny wzór trzech ślimacznic, każda skierowana w inną stronę. Chmury są białe z delikatnymi odcieniami chłodnych błękitów i zieleni.

Niezwykła popularność kultu Tary we wszystkich tradycjach buddyzmu tybetańskiego przyczyniła się do tego, że należy ona do najczęściej malowanych bogiń panteonu tantrycznego. Omówione powyżej przedstawienia bogini Tary ukazują fragment ewolucji stylistycznej malarstwa tybetańskiego, które na przestrzeni stuleci wykształciło własny, niepowtarzalny „język wyrazu”. Pierwsza grupa zanalizowanych obrazów zawiera tanki z wizerunkami Zielonej Tary – najciekawszym przedstawieniem wydaje się być tanka z XI w. namalowana w stylu biharskim, kolejne dwa przedstawienia pokazują tanki inspirowane stylem nepalskim. Na ich przykładzie zobaczyliśmy, w jaki sposób tybetańscy artyści wyzwali się spod obcych wpływów, kładąc nacisk na ekspresję oraz zwiększając dynamikę kompozycji. Grupę zamyka XVIII-wieczne przedstawienie zmultiplikowanej Tary, tzw. Drolma Jangku – forma ikonograficzna popularna zwłaszcza w późniejszym malarstwie tybetańskim. Tanki ukazujące Białą Tarę pochodzą z XVIII i XIX w. Pierwsza prezentuje bujnie rozwijający się wówczas styl Menri-Serma. Styl ten do pewnego stopnia zdominował późne malarstwo, choć należy pamiętać, że w jego skład wchodziło wiele regionalnych tradycji modyfikujących główny nurt. Ostatnia tanka stanowi reprezentatywny przykład XIX-wiecznej wersji stylu Karma-Gadri.

2.3. Pradžniaparamita – Matka Mądrości Oświecenia

Imię bogini jest złożeniem słów *prajna* – „mądrość” oraz *paramita* – „doskonałość”, a dosłownie „drugi brzeg”, (*para* w bierniku oznacza na drugi brzeg, *ita* – docierać, osiągać, końcówka – *ta* – służy do tworzenia abstrakcyjnych pojęć). Całość oznacza, zatem „doskonałość mądrości” bądź, w swobodniejszym tłumaczeniu, „mądrość, która przeprowadza na drugi brzeg”¹³³. W tradycji mahajany Pradžniaparamita jest uznawana za najważniejszą z sześciu cnót, które charakteryzują duchową ścieżkę bodhisattwy, często traktowana również jako synonim pustki. Bogini personifikująca ostateczną mądrość symbolizuje buddyjskie sutry¹³⁴, uchodzi za inkarnację mowy Buddy i symbol urzeczywistnienia najwyższego poznania. W *Sutrze serca*

¹³³ Szczegółowa analiza, w: Har Dayal, *The Bodhisattva Doctrine in Buddhist Sanskrit Literature*, London 1932, s. 165–168; Pradžniaparamitę nazywa się również „Sześcioma Transcendentalnymi Doskonałościami”.

¹³⁴ Sutra oznacza „połączenie”, „nić” – jest to wykład Mistrza lub dialog Mistrza z uczniem. W tradycji buddyjskiej jest to najczęściej rozmowa Buddy Śakjamuniego z uczniem Anandą, Mahamati, Subhuti.

nazywa się Pradžniaparamitę „Najwyższą Matką” – „Matką wszystkich Buddów”¹³⁵. Pradžniaparamita należy do grupy sześciu wyzwajających aktywności, które musi rozwinąć bodhisattwa, aby urzeczywistnić naturę umysłu. W ich skład wchodzi zazwyczaj następujące cnoty: 1) paramita dawania, szczodrości, 2) paramita wskazań, dyscypliny, właściwego postępowania, 3) paramita cierpliwości, 4) paramita zapалу, odwagi, zdecydowanego wysiłku, 5) paramita medytacji, koncentracji, 6) paramita mądrości¹³⁶. Pięć pierwszych paramit porównuje się zazwyczaj do pięciu ślepców na pustyni, a paramitę mądrości do przewodnika, który prowadzi wędrowców do celu.

Postać bogini Pradžniaparamity w buddyźmie tybetańskim uosabia najwyższą mądrość, którą w najkrótszej postaci zdaje się wyrażać cytat pochodzący z *Sutry Doskonalej Mądrości*¹³⁷:

*Forma jest pustką
pustka jest formą,
forma nie różni się od pustki,
a pustka od formy.*

Pełne rozwinięcie i uzasadnienie tej formuły stało się celem filozoficznych wysiłków jednego z najwybitniejszych filozofów buddyjskich – Nagardżuny oraz założonej przez niego szkoły – madhjamaki. Nie wchodząc w interpretacyjne niuanse, zasadniczy sens zacytowanego fragmentu byłby następujący: pierwsza teza mówiąca „forma jest pustką” oznacza, że wszystkie zjawiska są pozbawione samoistnej natury, nie posiadają żadnej trwałej charakterystyki. Druga teza: „pustka jest formą” znaczy, że wszystkie z natury „puste” (pozbawione samoistnej natury) zjawiska przejawiają się w rozmaitych postaciach. Trzecia: „forma nie różni się od pustki” oznacza, że występowanie zjawisk w polu doświadczenia jest tożsame z manifestacją ich pustki. Czwarta teza: „pustka nie różni się od formy” znaczy, że nie można mówić o pustce w oderwaniu od zjawisk. Tak rozumiana koncepcja pustki stała się rdzeniem filozoficznego przesłania mahajany. Pradžniaparamita symbolizująca ostateczną mądrość, zwana również „Matką Cnot” jest przedstawiana jako żeński aspekt Buddy¹³⁸. Bez wątplenia można ją uznać za najbardziej filozoficzne bóstwo w panteonie wadżrajany. Źródła kultu bogini zbiegają się z powstaniem obszernej literatury Pradžniaparamity, która pojawiła się na południu Indii w królestwie Andhara i została napisana w tamtejszym narzeczu. Z tego też powodu do czasu wystąpienia Nagardżuny, który rozwinął i rozpropagował zawarte w niej idee, była znana tylko na niewielkim obszarze Indii. Najstarszą z nich jest *Sutra Ośmiu Tysięcy Wierszy*, stanowiąca kanwę dla pozostałych, które są jej rozszerzeniem lub streszczeniem, jak np. *Sutra Serca*.

¹³⁵ Tibet. *Klöster öffnen ihre...*, s. 228; P. Pal, *Himalayas. An Aesthetic...*, s. 188.

¹³⁶ W buddyźmie tybetańskim wyróżnia się również dziesięć paramit: 1. szczodrość, 2. dyscyplina moralna, 3. cierpliwość, 4. determinacja, 5. kontemplacja, 6. moc, 7. współczucie, 8. modlitwa, 9. metoda, 10. mądrość.

¹³⁷ Cyt. za: Geshe Rabten, *Echoes of Voidness*, London 1983, s. 18.

¹³⁸ W sadhanach podkreśla się, że Pradžniaparamita jest partnerką buddy Wadżradhary.



52. Manuskrypt Pradžniaparamity-Sutry na liściu palmowym

Według tantrycznych legend odkrywcą tej literatury był Nagardżuna – niekiedy utożsamiany z filozofem o tym samym imieniu¹³⁹. Na początku naszej ery buddyjski mistrz odbył podróż do podziemnego świata nagów¹⁴⁰, posiadających władzę nad mocą wody i płodności. Królowe i królowie nagów przekazali Nagardżunie *Sutrę Pradžniaparamity w stu tysiącach wersów*, którą zabrał do świata ludzi. Otrzymane nauki upowszechnił pośród swoich uczniów i na ich podstawie zbudował system filozoficzny zwany madhjamiką. Sama Doskonałość Mądrości – Pradžniaparamita została utożsamiona z pierwotną ogólnindyjską Wielką Boginią. Pradžniaparamitę uznano za matkę wszystkich Buddów trzech czasów: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, gdyż to właśnie dzięki niej kolejni buddowie uzyskują pełne oświecenie. W ten sposób tradycja mahajany przywróciła wysoką religijną rangę kobiecości i położyła nacisk na żeńską stronę oświecenia, którą najpełniej uosabia postać Pradžniaparamity.

Kult Bogini Mądrości rozprzestrzenił się w większości regionów opanowanych przez buddyzm mahajany. Obok sanskryckiego imienia spotyka się jego odpowiedniki w innych językach, np.: japońskie – „Haramitsu”, „Hannja Bosatsu”, „Dai Han-nya”, a w języku tybetańskim „*Ses.rab.p'a.rol.p'jin*”, po mongolsku – „Bilig-un Chinadu Kichaghar-a Kürük-sen”. Bogini Mądrości zdobyła szczególne znaczenie już w najstarszych buddyjskich krajach południowo-wschodniej Azji – w królestwie Khmerów Angkor (dzisiaj Kambodża) oraz na Jawie w okresie rządów dynastii Sailendra (mniej więcej w latach 760–860)¹⁴¹. Pradžniaparamita była również czczona we wczesnej Therawadzie, na całym subkontynencie indyjskim. Pochodzenie tej bo-

¹³⁹ Keith Dowman, *Żywoty 84 mahasiddhów*, Kraków 1987, s. 70–78.

¹⁴⁰ Istoty zamieszkujące wody i światy podziemne. Przedstawiane są w formie człowieka (od pasa w górę) i węża (od pasa w dół). Dzielą się na męskie i żeńskie – naginie mają wąską kibić i duże, jędrne piersi. Pełnią funkcję strażników podziemnych bogactw i duchowych skarbów – tekstów Sutry Pradžniaparamity i term. Nagowie i naginie mogą sprzyjać ludziom, ale również, kiedy są rozdrażnione, potrafią wyrządzić wielką krzywdę. Rozloszczone np. zanieczyszczeniem wód, regulacją rzek czy dymem z palenia niektórych roślin, wywołują choroby takie, jak nowotwory, choroby skóry i nerek, trąd. Istoty te dzielą się na pięć grup według modelu hinduskiego. Więcej na temat nagów, w: R. Beer, *The Encyclopedia of Tibetan...*, s. 70–72.

¹⁴¹ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 446.

gini nie zostało jeszcze jednak dokładnie zbadane, wielu badaczy przyjmuje, że ta postać jest tworem mitologii rdzenia buddyjskiej.

Podobnie jak wiele innych bogiń również Pradžniaparamita posiada swój odpowiednik w tradycji bonu w postaci bogini Dziajmy – dosłownie „Kochająca Matka”, głównej manifestacji Satrig Ersang. Imię to pochodzi od tybetańskiego *bjams* – „kochać czule”, do którego jest dodany żeński przyrostek *ma* – matka¹⁴². Często pojawia się również nazwa Szierab Dziajma, czyli „Kochająca Pani Mądrości”. W tradycji bon istnieje pięć klas literatury Pradžniaparamity, dokładnie 360 tomów zgrupowanych w pięciu sekcjach. Większość tekstów została rzekomo znaleziona przez sławnego tertona¹⁴³ Szenczena Luga (996–1035) w Driksam



53. Szierab Dziajmo

Takar w prowincji Tsang. Tantrę poświęconą Szierab Dziajmie odkrył natomiast Trotsan Drugla (956-1077). W panteonie bonu Szierab Dziajma jest klasyfikowana jako pokojowa forma, jedna z tzw. Świętej Czwórcy, czyli czterech głównych Sugatów lub Buddów, którzy stymulują i nadzorują duchową ewolucję rodzaju ludzkiego, znani są również jako „Cztery Łagodne Bóstwa”¹⁴⁴. Zarówno Pradžniaparamita, jak i Szierab Dziajma stanowią personifikację ostatecznej wiedzy, przywodząc na myśl Hagia Sophia – Świętą Mądrość w mistycznej tradycji Zachodu. W tekstach sadhan „Miłująca Pani Mądrości” jest opisywana jako piękna i bogato przystrojona postać. Podobnie jak Satrig Ersang ma złote ciało i siedzi na tronie wspieranym przez lwy lub inne zwierzęta. Jej atrybuty są jednak inne: w swej prawej ręce trzyma złotą wagę, a w lewej lustro. Na reprodukcji tanki widzimy tradycyjne przedstawienie Szierab Dziajmo. Prosta kompozycja, brak zdobień i rozbudowanego ornamentu wskazują, że omawiana tanka była przeznaczona do prywatnego użytku, prawdopodobnie w domowej kaplicy. Młodzieńcza bogini siedzi na lotosie i księżycu spoczywających na czerwono-błękitnym tronie, który wspiera osiem *tarkin* – antylopopodobne zwierzęta żyjące na wyżynie tybetańskiej¹⁴⁵. Jej ciało promieniuje czerwono-złotawym światłem. Ozdobiona złotą tiarą, bransoletami, obrączkami i złotym

¹⁴² W ten sposób jej imię stanowi żeńską wersję imienia Dziajpa, buddyjskiego bodhisattwy Maitreji, z którym nie dzieli jednak żadnych atrybutów.

¹⁴³ Lama, który odnalazł terminy – przedmioty, teksty i nauki buddyzmu tybetańskiego głęboko ukryte w celu ich znalezienia przez przyszłe pokolenia.

¹⁴⁴ Do tych bóstw należą: 1. Sierab Dziajma, która jest Pradžniaparamitą lub Doskonałością Mądrości; 2. Szenla Ykar – Budda Sambhogakaji lub Bóg Mądrości; 3. Sangpo Bumtri – Boski Stwórca lub Sipa; 4. Szenrab Miło – Budda Nirmanakaji lub Nauczyciel Świata. Na tankach i świątynnych freskach są oni często przedstawiani razem, jako grupa.

¹⁴⁵ Na tankach pochodzących z bonu często pojawiają się dzikie lub zgoła fantastyczne zwierzęta, inaczej niż w malarstwie buddyjskim, które kopiowało zwierzęta z subkontynentu indyjskiego.

sznurem ze 108 koralików uosabia boskie piękno, które powinno przyciągać wyznawców. Jej ramiona otacza ciemnozielony szal rozwinięty na bokach. Dolną część ciała okrywa czerwona spódnica przewiązana niebieską szarfą. W lewej ręce, na poziomie serca, trzyma złotą wazę z nektarem współczucia oraz lodygę lotosu o białych kwiatach rozkwitających nad ramieniem; prawą rękę opiera na prawym kolanie magiczne lustro ze złotą swastyką – symbolem wieczności. Głowę bogini otacza czerwona aureola oraz niebiesko-złoty nimb promieniującego światła. W rogach obrazu znajdują się cztery towarzyszkę (czerwona, zielona, biała i niebieska), które reprezentują aktywności Szerab Dżiammo (poskramiającą, pomnażającą, uspokajającą, niszczącą). Wszystkie mają po cztery ręce, siedzą na dyskach księżycy, lotosowych tronach otoczone kręgami światła. Drugi plan tanki wypełnia jednolite brunatne tło. W dolnej partii obrazu znajduje się karmazynowe naczynie z ofiarami dla „Miłującej Pani Mądrości” (drogocenne klejnoty, czerwone korale, słoniowe kły i złote ornamenty). Omawiana forma Szerab Dżiammo wykazuje znaczne podobieństwa do Pradźniaparamity na płaszczyźnie symbolicznej, pod względem ikonograficznym odbiega jednak od swojej buddyjskiej odpowiedniczki.

Pradźniaparamita jest przedstawiana w tantrycznej ikonografii jako dwu i czteroręka bogini. Siedzi w pozycji medytacyjnej bądź stoi na dysku księżycy i lotosowym tronie. Dwuramienna forma ma ręce ułożone na wysokości piersi w geście nauczania, trzymając w nich lodygi białych lotosów, których kwiaty są usytuowane symetrycznie nad ramionami, na wysokości uszu. Najważniejszym atrybutem Pradźniaparamity jest zdobiona księga zawierająca *Sutrę Doskonałej Mądrości*. Księga spoczywa na kwiatach *utpala*. Bogini jest naga powyżej pasa, zaś od pasa w dół okryta sarongiem¹⁴⁶ i przepasana ozdobnym pasem. W Tybecie jej wizerunek różni się nieco od przedstawień indyjskich. Otóż ciało bogini w kolorze białym lub złotozłotym okrywają szaty bodhisattwy. W czteroramiennych formach dwie wewnętrzne ręce są ułożone na wysokości serca w geście *dharmacakra mudra* (gest nauczania), niekiedy gest ten wykonuje wyłącznie lewa ręka, prawa dłoń spoczywa wówczas na podolku, trzymając wazę z nektarem długowieczności. W zewnętrznej prawej dłoni bogini ma skierowany ostrzem ku górze miecz, zaś otwartą lewą dłonią podtrzymuje *Sutrę Mądrości*. Atrybutem Pradźniaparamity jest również mala – różaniec oraz wizerunek Buddy Akszobhji wpięty w trójczęściową tiarę, która ozdabia jej głowę. Ponadto istnieje tantryczna forma Pradźniaparamity o 11 głowach i 22 ramionach. Japońskie wizerunki ukazują boginię z dwoma lub czterema rękami, przy czym prawa ręka wykonuje *abhaya-mudra* – gest pokoju, dobrobytu i ochrony.

Wydawać by się mogło, że bogini uosabiająca kwintesencję nauk Buddy stanie się częstym motywem wykorzystywanym przez buddyjskich artystów, jednakże jej przedstawienia w malarstwie tybetańskim należą do rzadkości. Z tego powodu dla zilustrowania charakterystycznych typów ikonograficznych oraz ewolucji stylistycznej wizerunku bogini posłużę się nie tylko przykładami tanek, lecz również przed-

¹⁴⁶ Sarong – rodzaj spódnicy upiętej z jednego płata tkaniny.

54. Pradžniaparamita – fragment strony z manuskryptu Pradžniaparamita-Sutry



stawieniami zawartymi w manuskryptach. Ten zabieg tłumaczy ścisły związek Pradžniaparamity z literaturą mahajanistyczną, jednym z najważniejszych atrybutów bogini jest przecież ozdoba księga.

Nasz przegląd otwiera bardzo interesujący manuskrypt wykonany na liściach palmowych. Liście palmowe jako materiał piśmienny były stosowane w Indiach już w I w. p.n.e. W trakcie IV Soboru Buddyjskiego¹⁴⁷ 500 recytatorów i skrybów spisało w języku pali na liściach palmowych przekazywane dotąd ustnie nauki Buddy. Do wyrobu manuskryptów używano dużych liści palmy występującej na Śri Lance (łac. *coryphia umbraculifera*): najpierw gładzono powierzchnię liści piaskiem, następnie metalowym rylcem kreślono litery, a na koniec dla utrwalenia znaków wcierano sadzę lub kurkumę. Wiele zachowanych manuskryptów, które dotarły z Indii do klasztorów w Nepalu i Tybecie pochodzi z okresu rządów władców Pala (VIII–XII w. n.e.) panujących w Bengalu i królestwie Magadha. Spisano je w alfabecie Gaudi (lub Gaudiya) uznawanym za protobengali. Pismo to rozmieszczone na stronie w trzech blokach czyta się od lewej strony do prawej. Od XI w. zaczęto ozdabiać manuskrypty miniaturami, zazwyczaj na początkowych i końcowych stronach. Niekiedy na końcach rozdziałów dołączano rysunki z motywami roślinnymi i zwierzęcymi. Później umieszczano na tych stronach wizerunki bóstw, najczęściej przedstawienia bogini Pradžniaparamity. Na il. 54 znajduje się przykład miniatury z palmowego manuskryptu, namalowanej w klasycznym stylu *pala*. W centrum przedstawienia jest widoczna bogini Transcendentalnej Mądrości w dwurękowej formie. Ręce Pradžniaparamity są ułożone na wysokości serca w geście nauczania, który w tradycji buddyjskiej symbolizuje zdolność przekazu nauk, a zarazem ich cel - urzeczywistnienie natury umysłu. Bogini siedzi w pozycji medytacyjnej na dysku słońca i lotosowym tronie, górna część ciała silnie przechylona w prawą stronę, prawe ramię znacznie wyżej usytuowane niż lewe. Ułożenie tułowia wpisuje się w literę 'S'. Głowa jest silnie odchylona w lewą stronę. Łagodna twarz bogini została ukazana *en face*. Bogini ma troje migdałowych oczu, trzecie oko – na czole – jest zamknięte. Artysta

¹⁴⁷ M. Mejer, *Buddyzm. Zarys Historii buddyzmu w Indiach*, Warszawa 2001, s. 168–170.

zaznaczył ciemne brwi delikatną, finezyjnie układającą się kreską. Pradžniaparamita ma przymknięte usta w lekkim uśmiechu. Z długich, prostokątnych uszu zwisają duże, okrągłe kolczyki. Czarne włosy bogini, gładko zaczesane do tyłu, są ozdobione pięcioklejnotową koroną, a reszta ciała – subtelną, ażurową biżuterią. Powyżej talii Pradžniaparamita jest naga, artysta wyraźnie zaznaczył duże piersi – ten motyw jednoznacznie przywołuje artystyczne przedstawienia hinduistycznych jakszyń, tancerek i bogiń. Nogi Pradžniaparamity zostały okryte delikatnym, jedwabnym *dhoti* z powtarzającym się poziomym wzorem. Wnętrza dłoni i stóp bogini są zabarwione cynobrem na modłę hinduistyczną. Bogini siedzi w mandorli z pięcioma półokrągłymi wypustkami, która znajduje się wewnątrz budowli o czterospadowym dachu. Każdy następny dach (kierując się ku górze) jest krótszy od poprzedniego. Szczyt został ozdobiony dwoma symetrycznie ułożonymi lwami, które opracowano ornamentalnie. Na samym dole dachu, po prawej i lewej stronie, artysta namalował dwie czerwone, wijące się wstęgi przewieszane przez złote obręcze. Na przedstawieniu zwraca również uwagę wkomponowanie motywów roślinnych: Pradžniaparamita jest flankowana przez dwa rozwinięte kwiaty lotosu z ornamentalnie opracowanymi lodygami; na budowlu znajdują się pęki liści cyprysów, w których są widoczne czerwone, bulwiaste owoce. Ta statyczna akcja rozgrywa się na tle nieba w pięknym kolorze indygo. Ukazana tutaj bogini nie trzyma jeszcze przypisanych jej przez późniejszą tradycję atrybutów: książki i mali. Jedynym motywem, który łączy ją z późniejszymi przedstawieniami i na stałe wnuknie w kanon ikonograficzny Bogini Mądrości jest gest nauczania.

Przegląd tanek ukazujących postać Pradžniaparamity rozpoczniemy od zwoju powstałego we wschodnim Tybecie w XVIII w. (il. barw. XI). Czteroramienna bogini jest usytuowana w centrum obrazu, jak na większości przedstawień. Jej twarz jest okrągła, z półprzymkniętymi oczami, małymi, ale pełnymi, karminowymi ustami, lukowatymi brwiami, pomiędzy którymi znajduje się okrągła wypukłość. Spięte wysoko, kruczoczarne włosy są ozdobione delikatną koroną przypominającą formy roślinne. W swojej zewnętrznej dłoni trzyma tekst *Sutry Mądrości*, w lewej zaś małą, obie ręce złożone w mudrze nauczania. Ręce wewnętrzne są ułożone na podolku w geście medytacji; trzyma w nich wazę z eliksirem długowieczności. Pradžniaparamita jest odziana w rozwiane szale z delikatnego jedwabiu, które finezyjnie się wyginają. Dolna partia ciała jest okryta cynobrowo-błękitnym *dhoti*, wypełnionym kwiatowym wzorem w kolorze oranżu. Pradžniaparamita siedzi na tronie z kwiatów lotosu, których pojedyncze płatki są skierowane ku górze, a także na prostokątnym tronie bogato udekorowanym klejnotami, drogimi kamieniami i drogocennymi muszlami. W górnej części zwoju są usytuowani dwaj buddowie: po prawej stronie Ratna-sambhawa, zaś po lewej Wajroczana. Obaj siedzą w pozycji medytacyjnej na lotosowych tronach, w wielobarwnych aureolach. Ratnasambhawa wykonuje gest spełniania życzeń, zaś w drugiej ręce trzyma klejnot zwykły lub klejnot spełniający życzenia. Wajroczana swoimi dwiema rękami ułożonymi na wysokości serca wykonuje gest kazania, kręcenia kołem nauki. W dolnej partii tanki dostrzegamy Karmapę – głowę linii Kagju, który trzyma święte

teksty – być może Sutrę Pradžniaparamity. Karmapa jest flankowany przez dwóch lamów, którzy w postawie stojącej ze złożonymi rękami oddają cześć swojemu nauczycielowi. W tym przedstawieniu uderza przede wszystkim ozdobność i finezja w oddaniu poszczególnych elementów. Obloki, na których siedzą dhjani buddowie, przypominają raczej jakieś mityczne stwory – smoki z długimi ogonami. Zwróćmy również uwagę na aureolę otaczającą Pradžniaparamitę: zewnętrzny pas został wypełniony delikatnymi, poziomymi, białymi kreskami, które lekko wyginają się i namalowano je na różnych tłach (oranż, indygo, czerwień, zieleń). Tworzy to efekt trójwymiarowości i ruchu. Bogini jest otoczona przez dwa gatunki w pełni rozwiniętych kwiatów: różowe, białe i czerwone peonie i lotosy. Ich finezyjnie wygięte lodygi i pięknie uformowane, mięsiste liście w kolorze głębokiej zieleni przydają obrazowi elegancji i pokazują precyzję artysty w oddaniu szczegółów. Tło w środkowej i dolnej partii zwoju stanowią zielone pagórki o nieregularnych krawędziach. Artysta wprowadził również do krajobrazu element wody: po obu stronach tanki jest widoczny wodospad nad jeziorem znajdującym się w centrum obrazu. Stylistyka tego przedstawienia wskazuje na wschodni Tybet, szkołę Karma-Gadri. Należy również zwrócić uwagę na obszycie tej tanki – na karminowym pasie są namalowane wijące obłoki w formie szerokich wstęg w kolorze oranżowym, następnie na żółtym pasie powtórzenie motywu chmur w kolorze o ton jaśniejszym od tła, na którym się znajdują. W granatowy pas wszyto skrawek materiału również w kolorze indygo, wypełniony regularnym, prostokątnym motywem kwiatowym.

Dobrym przykładem ewolucji stylu Karma-Gadri w XIX w. jest tanka ukazująca Pradžniaparamitę na tle rozbudowanego pejzażu (il. barw. XII) Wyeksponowanie różnorodnych planów krajobrazu: doliny, jeziora, masywy górskie w tle oraz zaskakująca przestrzenność nieba świadczą o wzmożeniu wpływów chińskich na tybetańskich malarzy działających we wschodnim Tybecie. W centrum tanki jest widoczna postać czterorękiej Pradžniaparamity w pozycji medytacyjnej. Atrybutami bogini są książka w jej prawej zewnętrznej dłoni oraz różaniec w lewej ręce, który układa się w formę liczby osiem. Prawa wewnętrzna dłoń ułożona na wysokości serca wykonuje gest nauczania, lewa zaś spoczywa na podolku, w mudrze dhjana. Bogini ma okrągłą twarz, skośne, usytuowane blisko siebie oczy, szeroki nos, małe, ale pełne usta. Jej żółta skóra mieni się w odcieniach czerwieni. Na górnej odsłoniętej części ciała bogini są widoczne delikatnie zaznaczone ciemniejszą kreską okrągłe piersi, jej ramiona okrywa złota peleryna oraz długi szal w kolorze indygo. Dolna część ciała (oprócz stóp) jest osłonięta przez trójkolorowe (czerwień, fiolet i turkus) *dhoti*. Ciało bogini jest ozdobione biżuterią, tzw. 13 ozdobami sambhogakaji. Pradžniaparamita siedzi na dysku księżycy i lotosowym tronie. Różnokolorowe płatki lotosu są skierowane ku górze, jak również odgięte ku dołowi. Całość lotosowego tronu spoczywa na prostokątnym, wysokim piedestale, który jest udekorowany w centrum symbolicznym przedstawieniem Siedmiu Insygniów Królewskiej Władzy¹⁴⁸. Są to: 1. Dro-

¹⁴⁸ Dagarin Rinpoche, *Buddhist Symbols in Tibetan Culture*, Boston 1995, s. 65–83.



55. Pradźniaparamita (detal)

56. Pierwotny Budda (detal)/
Pradźniaparamita57. Jezioro (detal)/
Pradźniaparamita

gocenne Koło, 2. Drogocenny Klejnot, 3. Drogocenna Królowa, 4. Drogocenny Minister, 5. Drogocenny Słoń, 6. Drogocenny Koń, 7. Drogocenny General lub Właściciel. Po lewej i prawej stronie przedstawienia „Siedmiu Insigniów Królewskiej Władzy” znajdują się dwa symetrycznie usytuowane białe lwy z granatowymi grzywami, a obok nich, przy rogach cokołu siedzą dwie boginie: Biała i Zielona Tara. Ponad głową bogini Pradźniaparamity znajduje się czerwony Amitabha, którego otaczają Biała Tara (z prawej strony) i Uszniszawidżaja (z lewej strony). Cała trójca bóstw siedzi pod dużym, czerwonym parasolem, pośród żółto-białych obłoków, na wysokich tronach przystrojonych kwiatami lotosu. W górnych rogach tanki zostali przedstawieni mistrzowie medytacji. Dolny pas tanki został wypełniony przez dwóch mnichów, którzy w dłoniach trzymają dary: jeden z nich święte teksty, drugi stupe, a także mężczyznę ujarzmiającego tygrysa oraz trzy bóstwa: białą Tseringmę, która ujeżdża lwa górskiego, czerwonego Wirupakszę – strażnika zachodu oraz Wajśrawanę – w kolorze żółtym – strażnika północy. W środkowym pasie tanki po obu stronach Pradźniaparamity dostrzegamy jezioro, którego tafla mieni się kilkoma odcieniami lapis lazuli, po prawej stronie są widoczne dzikie gęsi, które szybują w przestworzach oraz unoszą się nad jeziorem. Również zachwyca zróżnicowana roślinność. Przede wszystkim piękne, różnokolorowe lotosy, w różnych stadiach rozwoju, o mięsistych liściach w głębokich zieleniach. Również drzewa, prawdopodobnie cyprysy, których detale takie jak liście czy pnie zostały potraktowane przez artystę ornamentalnie i ze szczególną precyzją. Kompozycja omawianej tanki jest wyważona: centralna postać stanowi swoisty „punkt ciężenia” dla pozostałych elementów obrazu. Mieniająca się różnymi odcieniami zieleni dolina w dolnej partii harmonijnie przechodzi w górski pejzaż i jeziora, które z kolei płynnie przeistaczają się w rozległe niebo w górnej partii przedstawienia. W przeciwieństwie do tanek malowanych w stylu Menri-Serma nie dostrzegamy tutaj barokowej ornamentyki i nad-

miaru kontrastowych barw. Opisane powyżej elementy krajobrazu, bogata, utrzymana w ciepłej tonacji gama kolorystyczna, lekkość rysunku świadczą o zbliżaniu się późnego stylu Karma-Gadri do estetyki chińskiej.

Na zakończenie przeglądu tanek ukazujących Boginię Mądrości omówię zwój malowany znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (il. barw. XIII). Tanka z przedstawieniem Pradžniaparamity stanowi przykład stylu *pala*, który odnowił się w XVII w. w Chinach i powoli docierał do wschodniego Tybetu (aż do późnego XIX wieku)¹⁴⁹. Malowidło skupia w sobie najbardziej charakterystyczne elementy stylistyczno-formalne stylu *pala*¹⁵⁰. Bogini znacznie większa od pozostałych manifestacji siedzi wewnątrz prostokątnej budowli przykrytej dwuspadowym dachem z wyraźnie wystającymi okapami zakończonymi płonącymi klejnotami, które są usytuowane symetrycznie z obu stron dachu. Szczyt został zwieńczony florystycznym motywem ornamentalnym, układającym się w formy ślimacznic. Te zdobienia to ogony makar, które zastosowane w architekturze pełniły funkcję rzygaczy, ale i elementu zdobniczego. Na samym szczycie dachu, pośród półokrągłej aureoli finezyjnych języków ognia znajduje się mityczny ptak Garuda, u którego stóp klęczą dwie, żeńskie białe postaci ukazane do połowy i z profilu. Po bokach świątyni znajdują się różne fantastyczne stwory: hybrydy lwów z czerwonymi, sterczącymi grzywami, smoki – jeden o głowie jastrzębia i drugi o głowie kozła, a także dwoje nagów – żeńską pełną erotyzmu nagini po prawej stronie tanki oraz męskiego, wężowego stwora po stronie lewej. Oboje podtrzymują wystające belkowanie. Całość świątyni spoczywa na wysokiej bazie zbudowanej z trzech leżących prostokątów, dwa węższe prostokąty są znacznie dłuższe i węższe od środkowego. Na bocznych pasach znajdują się silnie zgeometryzowane kwiatowe ornamenty. Kunsztowność formy tego ornamentu podkreśla zestawienie złotych linii z rubinowym tłem. Środkowa część bazy jest wypełniona symetrycznie usytuowanymi względem siebie lwami. Ich łby z rozwianymi grzywami w kolorze seledynowym są skierowane ku sobie. Zwierzęta zostały wpisane w prostokątną, ciemną wnękę, której boki są zakończone trójlistnymi lukami. Całość zamykają, z prawej i lewej strony, skrzycone smoki. W centrum, na całej wysokości piedestału wisi materiał w intensywnym kolorze indygo, ozdobiony delikatnym ornamentem. Na jego tle stoi czerwony, prostokątny stolik, na którym są umieszczone ofiary przeznaczone dla Bogini Mądrości. Przed ołtarzem jest dwóch mnichów w ujęciu $\frac{3}{4}$, (z tym, że ten po prawej stronie zwoju jest ukazany od przodu, zaś ten z lewej – od tyłu). Odziani są w klasztorne ceglano-czerwone szaty, w swoich obu rękach, ułożonych na wysokości serca, niosą dary dla Pradžniaparamity. Czteroręka bogini Pradžniaparamita siedzi na wypukłym dysku księżycy i lotosie, który leży na piedestale, opisanym powyżej. Płatki lotosu mają formę prostokąta, silnie zwężającego się na końcu. Płatki są skierowane w dół, ale szczyt każdego z nich silnie odgina się w górę. Płatki składają się z czterech części: mocnego,

¹⁴⁹ *Les Peintures du Bouddhisme...*, s. 63–71.

¹⁵⁰ Więcej na temat estetyki *pala* na s. 43 i n.

jasnozielonego konturu, następnie płaszczyzny wypełnionej granatowym lub ciemnozielonym kolorem, środka – w jasnym lub ciemnym różu oraz dwukolorowego szczytu: różowo-czerwonego lub biało-różowego. Za plecami bogini dostrzegamy duży fragment materiału, który jest zawieszony na belkowaniu i spływa aż za dysk księżycy, na jego jasno-zielonej lamówce widnieją bogate, florystyczne ornamenty. Bogini Pradžniaparamita ma wysoko upięte kruczoczarne włosy. Cała głowa, łącznie z kokiem, jest ozdobiona ażurową, złotą koroną i drogocennymi kamieniami i klejnotami. Na szyi Pradžniaparamita nosi krótki, ale bogato zdobiony naszyjnik, w opracowaniu formy identyczny z koroną oraz drugi długi i delikatny. Nadgarstki, przedramiona oraz kostki nóg są udekorowane bransoletami. Na biodrach bogini ma bogato zdobiony pas, składający się pojedynczych, dużych półokręgów, w które zostały wpisane mniejsze, ozdobione turkusami. Górna część ciała została osłonięta krótką, zakrywającą piersi pelerynką i szalem, który układa się koncentrycznie. Na wysokości bioder dostrzegamy dwie symetrycznie rozwiane wstęgi, które są częścią szala. Szaty zostały oddane w barwie jasnej zieleni, przeplatanej złotym ornamentem w formie delikatnych kwiatków. Nogi Pradžniaparamity okrywa dwukolorowe *dhoti*; krótsze w kolorze ciemnej zieleni, obszyte jaśniejszą lamówką oraz długie, czerwone. Obie warstwy jedwabiu są ozdobione delikatnymi, pojedynczymi kwiatkami, ułożonymi w szeregi. Jednakże taśma wykańczająca długie *dhoti* została wypełniona znacznie gęstszym wzorem floralnym. Długie *dhoti* subtelnie przylega do ciała bogini, podkreślając jej skrzyżowane nogi. Na obrazie zdaje się panować *horror vacui* – cała przestrzeń została szczelnie wypełniona bóstwami (w znacznie mniejszych proporcjach niż główna postać), bujną roślinnością i krajobrazem, na który składają się skały i jezioro. Chociaż na zwoju występuje wiele różnorodnych elementów, kompozycja sprawia wrażenie uporządkowanej. Każda z przedstawionych form ma po przeciwnej stronie swoje lustrzane odbicie. W górnej partii tanki od strony prawej dostrzegamy bodhisattwę – czteroramiennego Awalokiteśwarę, obok ciemnoniebieskiego Wadžradharę, po przeciwnej stronie jest usytuowany Budda Śakjamuni w otoczeniu dwóch stojących, ukazanych frontalnie akolitów. Następnie po prawej stronie widzimy bodhisattwę mądrości – Mańdziuśrego o ciele w kolorze oranżu, a tuż pod nim występuje bogini Zielona Tara. Analogicznie po stronie lewej znajduje się bogini Biała Tara, a pod nią bogini Uszniszawidżaja. Na wysokości horyzontalnej belki po prawej i lewej stronie przedstawiono w ujęciu $\frac{3}{4}$ dwóch mahasiddhów¹⁵¹: Tilopę w pozycji *sattvasana*, którego atrybutem jest ryba, symbolizująca zmysły i ich kontrolę (to znaczy całkowity brak przywiązania do przedmiotów zmysłów), zaś po przeciwnej stronie prawdopodobnie wielkiego Naropę. Nieco dalej dostrzegamy dwóch stojących, niezidentyfikowanych bodhisattwów, trzymających w dłoniach w pełni rozwinięte kwiaty lotosu. Obaj okryci są powłóczystymi, wielokolorowymi

¹⁵¹ Inaczej *siddha* – „spełniony” – mistrz tradycji tantrycznej, posiadający specjalne magiczne zdolności, które umożliwiają mu wpływanie na świat zjawisk, takie jak zdolność czytania w umysłach innych lub uzdrawiające moce (tzw. *siddhi* zwyczajne) lub zdolność zmieniania czyjejs karmy czy pamiętanie wszystkich poprzednich odrodzeń (tzw. *siddhi* absolutne, które pojawia się wraz z oświeceniem).

jedwabiami, a na głowach noszą korony podobne do diademu Pradžniaparamity. Przedstawieni w ujęciu $\frac{3}{4}$ stoją na wypukłym dysku księżyca, który spoczywa na kwiatach lotosu. Ich powykręcane łodygi, z dużymi, mięsistymi liśćmi wypełniają przestrzeń na całej wysokości boków piedestału tronu Pradžniaparamity. W dolnej partii tanki znajdują się strażnicy: w centrum sześcioręki Mahakala, flankowany z prawej strony przez Wadżrapaniego, z lewej – przy Mahakali stoi Palden Lhamo. Cała trójka protektorów jest w tanecznej pozycji – *pratjalidhasana* na dysku słońca i lotosowych tronach. „Wielki Czarny” został otoczony aureolą języków ognia i dymu. W prawym dolnym rogu w pozycji medytacyjnej siedzi Żółta Tara, po przeciwnej stronie „Pan Bogactwa” – Wajśrawana, trzymający mangustę wypluwającą klejnoty. Pod bazą piedestału głównego tronu znajduje się jezioro zajmujące całą szerokość obrazu. Na jego błękitnej powierzchni wylaniają się koncentryczne fale, zaznaczone przez malarza białymi, falującymi liniami. Z tafli jeziora wystają skały, które sprawiają wrażenie odwróconych szczytami do góry. Ich strukturę tworzą ściany skalne o ostrych krawędziach namalowanych w złoto-zielono-szarych odcieniach.

Zanalizowane powyżej przedstawienia Pradžniaparamity reprezentują rozmaite techniki i style malarskie. Dwa pierwsze pochodzą z wczesnych manuskryptów – najstarszy, sporządzony z liści palmowych jest datowany na XII w., drugi zaś na XIII w. Miniatury ukazujące boginię mądrości charakteryzują się oszczędnością wyrazu i uproszczoną kompozycją. Najstarsze przedstawienie wykazuje cechy klasycznego stylu *pala*, a późniejsze łączy w sobie wpływy kaszmirskie i nepalskie. Bogini symbolizuje mądrość, ale i wiedzę zgromadzoną w sutrach Mahajany nazwanych jej imieniem. W XII i XIII w., kiedy powstały omawiane wizerunki Pradžniaparamity, w północnych Indiach i Tybecie drukowano znaczne ilości manuskryptów z ilustracjami, które stanowią bezcenne źródło dla historyka sztuki. Na podstawie miniatur zdobiących księgi można odtworzyć cechy stylu charakterystyczne również dla tanek, które powstawały w tym samym czasie, ale się nie zachowały. Oprócz miniatur zostały omówione trzy tanki – dwie namalowane w stylu Karma-Gadri z XVIII i XIX w., trzecia w stylu *pala*. Najbardziej interesująca pod względem stylistycznym wydaje się być ostatnia tanka, pochodząca ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Malowidło, powstałe w II poł. XIX w. we wschodnim Tybecie, stanowi niepowtarzalne połączenie rewitalizowanego wówczas indyjskiego stylu *pala* z elementami chińskimi.

2.4. Uszniszawidżaja – Matka Oświecenia

Uszniszawidżaja lub Usznisza Widżaja – jest jedną z najbardziej popularnych bogiń w Nepalu i Tybecie. Jej sanskryckie imię można przetłumaczyć jako „Zwycięska Pani Turbanu”¹⁵². Pierwszy człon nazwy wskazuje funkcję, którą bogini pełni

¹⁵² *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 478.

w panteonie bóstw tantrycznych. Według tradycji mahajany Uszniszawidżaja zamieszkuje wypukłość czaszki Buddy, która stanowi oznakę jego oświecenia. Z tego powodu bogini uchodzi za strażniczkę mądrości wszystkich Buddów i zwana jest „Królową – Matką Oświecenia”. Ponadto zalicza się ją do grupy trzech bóstw długowieczności¹⁵³. Uszniszawidżaja powstaje z białej, rdzennej sylaby *BHRUM* i stanowi emanację Wajroczały¹⁵⁴. W kanonie ikonograficznym Uszniszawidżaja jest przedstawiana w pozycji medytacyjnej, z trzema twarzami w różnych kolorach (białą – centralną – zawsze łagodną, piękną twarzą 16-letniej dziewczyny, żółtą – po stronie prawej i granatową – po lewej)¹⁵⁵. Na większości przedstawień te dwa boczne oblicza posiadają półgniewny wyraz i są pokazane albo z profilu, albo w ujęciu $\frac{3}{4}$. Trzy twarze symbolizują jedność trzech ciał¹⁵⁶. Na każdym obliczu widnieje troje oczu – trzecie usytuowane na czole pomiędzy brwiami. Bogini ma osiem rąk, w których trzyma przynależne jej atrybuty, wykonując również odpowiednie mudry. W prawych rękach, począwszy od góry, trzyma: rozkwitły kwiat lotosu, na którym spoczywa figurka Buddy Amitabhy (czasami zamiast kwiatu pojawia się lotosowy tron), wiśrawadżrę (na wysokości serca), strzałę skierowaną grotem ku górze, dolna czwarta ręka spoczywająca na prawym kolanie bogini nie ma żadnego przedmiotu, ale wykonuje gest spełniania życzeń. Górna lewa dłoń wykonuje mudrę dodawania otuchy, w następnej dłoni, tym razem skierowanej ku dołowi, dzierży luk, zaś w środkowej ułożonej na piersi – lasso-sidla. Ostatnią dłonią, spoczywającą na podolku wykonuje gest medytacji, często podtrzymuje ozdobną wazę, w której znajduje się nektar nieśmiertelności i źdźbło trawy *aśoka*. Uszniszawidżaja siedzi w pozycji medytacyjnej na dysku księżycy i lotosowym tronie we wnętrzu stupy¹⁵⁷. Tułów okrywają długie jedwabne szale, dolna część ciała jest osłonięta obszernym, wielobarwnym *dhoti*, które układa się w fałdy o różnych formach. Śnieżnobiałe ciało bogini jest ozdobione złotą biżuterią, kunsztownie zdobioną drogimi kamieniami. Kruczoczarne włosy, spięte w wysoki kok¹⁵⁸, są ozdobione bogatą koroną. We włosach Uszniszawidżaji często pojawia się wizerunek buddy Wajroczały. Na przedstawieniach ukazujących boginię w mandali towarzyszą jej: Lokeśwara (z prawej strony) i Wadźrapani (z lewej). Czterech kardynalnych kierunków strzegą: Aczala, Takkiraja, Niladanda i Mahabala¹⁵⁹. Kiedy występuje jako towarzyszka Wadźra Tary, stoi w zenicie, ma białe ciało, trzyma wadżrę i wykonuje tarjani mudrę skierowaną przeciwko wrogom Dharmy. W tej postaci zalicza się ją do rodziny Ratnasmbhaw¹⁶⁰.

¹⁵³ Dwa pozostałe bóstwa to: Biała Tara i Amitajus.

¹⁵⁴ A. Keilhauer, *Ladakh und Zaskar. Lamaistische...*, s. 169.

¹⁵⁵ *Sadhanamala*, red. B. Bhattacharyya, „Gaekwad's Oriental Series”, t. 2, Baroda 1925–1928, s. 394, 417; B. Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography*, Calcutta 1968, s. 153.

¹⁵⁶ S. M. Kossak, J. C. Singer, *Sacred Visions. Early...*, s. 64.

¹⁵⁷ Więcej na temat stupy i jej symboliki, w: *Tibet. Klöster öffnen ihre...*, s. 197–215.

¹⁵⁸ Takie uczesanie pojawia się tylko na centralnej głowie.

¹⁵⁹ *Sadhanamala...*, s. 48.

¹⁶⁰ *Ibidem*, t. 1, s. 198 i n., 229.

Niekiedy jest żółta i trzyma koło (jak Ugra-Tara)¹⁶¹. D. C. Bhattacharya w swojej pracy *Tantric Buddhist sources*¹⁶² wymienia formę Uszniszawidżaji o jednej twarzy i sześciu ramionach, w których trzyma następujące atrybuty: w pierwszej parze skrzyżowanych rąk, usytuowanych na wysokości serca bogini trzyma wadźrę i ghańtę, w drugiej figurki Buddy, zaś w trzeciej strzałę i lotos. Günter Grönbold, bazując na źródłowych sanskryckich tekstach, interpretuje Uszniszawidżaję jako personifikację Dharani¹⁶³.

Prezentację przedstawień ukazujących Uszniszawidżaję rozpocznę od XV-wiecznej tanki namalowanej w stylu nepalskim (il. 56). Autor tego zwoju bez wątplenia posiadał wielkie wyczucie estetyczne oraz doskonały warsztat. W oparciu o analizę stylistyczną nie można jednak stwierdzić pochodzenia malarza – przypuszczalnie był on Tybetańczykiem pobierającym nauki u nepalskiego mistrza. Najprawdopodobniej obraz został zamówiony na użytek jednego z klasztorów szkoły Gelug. Pomimo przemożnych wpływów sztuki nepalskiej tanka wykazuje pewien rys tybetański, który uwidacznia się w wymiarze ekspresji. Dominujące na przedstawieniu głębokie, ciemne kolory (zieleń, czerwień, złoto) nadają mu niespotykaną wcześniej aurę tajemniczości. Zagadkową atmosferę tworzy zwłaszcza zestawienie złotego ciała Uszniszawidżaji z mrocznym tłem, które spowijają ciemne czerwień (od purpury i karmazynu do czerwieni ceglanej). Charakterystyczną cechą kompozycji obrazu jest ponadto obfitość postaci wypełniających drugi plan. Centralną figurą na tym zwoju jest bogini o ciele w kolorze „[...] przypominającym blask jesiennego księżycą”. Z uwagi na wysoką pozycję w panteonie tantrycznym jej postać jest znacznie większa od pozostałych bóstw. Pełne spokoju oblicze Uszniszawidżaji rozświetla dyskretny, boski uśmiech. Kontemplacyjne opanowanie i spokój, wyrażone w twarzy bogini, kontrastują z ekspresją rąk, którymi wykonuje ona pełne gracji gesty. W trzech lewych i trzech prawych rękach trzyma przypisane jej atrybuty: czerwoną figurkę Amitabhy, wiśrawadźrę, strzałę, sidła, luk, wazę z wodą życia. Dwoma pozostałymi (zarówno prawą, jak i lewą) wykonuje mudry. Zgodnie z kanonem ikonograficznym „Pani Długiego Życia” ma trzy lekko przechylone w prawą stronę oblicza: białe, żółte i niebieskie. Frontalna twarz spogląda na widza trojgiem przenikliwych, finezyjnie wykrojonych oczu. Artysta z dużym wyczuciem oddał również kontur pełnych ust i zarys nosa bogini. Rysunek twarzy, a zwłaszcza okrągły podbródek i brwi układające się w regularne luki, przypominają fizjonomie spotykane na nepalskich przedstawieniach. Włosy Uszniszawidżaji tuż przy linii czoła są uformowane w małe, pojedyncze kuleczki – motyw często spotykany w malarstwie nepalskim tego okresu. Na kruczoczarnych, wysoko upiętych włosach bogini nosi koronę zdobioną pięćcioma klejnotami. Drogocenne kamienie tkwią w złotej, ażurowej oprawie. Trzy głowy bogini otacza koncentryczna aureola wypełniona ciemną, tonowaną zielenią. Jej ze-

¹⁶¹ *Ibidem*, t. 1, s. 185, 191.

¹⁶² D. C. Bhattacharya, *Tantric Buddhist sources*, Delhi 1974, s. 36.

¹⁶³ *Wörterbuch der Mythologie*, s. 348, 478.



58. Uszniszawidżaja



59. Tron (detal)/Uszniszawidżaja

wnętrzna partia jest zbudowana z roślinnych, drobnych elementów, których kontur zaznaczono ciemną kreską, zaś środek wypełniono złotym kolorem. Owe motywy przybierają na krawędziach aureoli formę ślimacznic. Tego rodzaju ozdobna struktura nimbu ożywiona ciemnozielonymi i karmazynowymi klejnotami, pojawia się wyłącznie na przedstawieniach nepalskich artystów. Podobne opracowanie aureoli widzimy również na mandorli za plecami Uszniszawidżaji. Wnętrze tego nietypowego oparcia w kształcie elipsy wypełnia smolista czerń uwydatniająca złote, fosforyzujące ciało bogini, ozdobione pełną przepychu biżuterią. Silne kontrasty przenikające całe przedstawienie, a zwłaszcza obszar wokół głównej postaci, przyciągają uwagę widza niemal od pierwszego spojrzenia. Bogini nosi w wydłużonych małżowinach usznych złote, okrągłe kolczyki, zakończone trzema piramidalnymi ślimacznicami. Na przedramionach i nadgarstkach Uszniszawidżaja ma złote bransolety, które składają się z dość szerokiej obręczy i pojedynczego wertykalnego motywu w formie tormy – u podstawy znajdują się dwie ułożone symetrycznie względem siebie ślimacznice, na których jest umieszczone koło ozdobione linią. Obręcz została zwieńczona trzema mniejszymi, ułożonymi piramidalnie ślimacznicami. Bogaty orna-

ment jest widoczny również na szatach bogini. Ich głębokie, zestawione kontrastowo kolory oraz zróżnicowana faktura materiału – miejscami układającego się w ciekawe wzorzyste fałdy, innym razem zupełnie gładkiego – świadczą o niezwykle wyczućciu detalu oraz wysokim kunszcie artystycznym nepalskiego artysty. Usytuowana w centrum kompozycji Uszniszawidżaja siedzi wewnątrz stupy – w tzw. wazie, której poszczególne części symbolizują kolejne etapy oświecenia Buddy Śakjamuniego¹⁶⁴. Poniżej „wazy” znajdują się trzy złote stopnie¹⁶⁵ inkrustowane drogocennymi kamieniami i ozdobione ornamentem w formie kratownicy. Stopnie w kształcie wą-

¹⁶⁴ Kolejne etapy Oświecenia Buddy Sakjamuniego to: 1) zrozumienie, że wszystkie rzeczy w obrębie cyklicznej egzystencji są powiązane wzajemnie przyczynowymi węzłami, 2) rozwinięcie trzech mocy Buddy: moc stwarzania cudownych manifestacji, moc jasnowidzenia i zdolność poznawania cudzych myśli, 3) osiągnięcie trzech rodzajów wiedzy: poznanie wszystkich swoich poprzednich inkarnacji, zrozumienie, że istoty transmigrują stosownie do swojej karmy, uświadomienie sobie „Czterech Szlachetnych Prawd”, 4) osiągnięcie pełnej świadomości i stanie się Buddą – kimś, kto usunął nawet najsubtelniejsze ślady niewiedzy, rozwinął wszechwiedzę i spontaniczne, doskonale współczucie.

¹⁶⁵ W opisie dotyczących symboliki stupy są cztery stopnie.

skich, prostokątnych sztab są ułożone z kolei na wysokiej również prostokątnej podstawie, zwanej „Lwim Tronem”, który symbolizuje panowanie nad całym Wszechświatem. Ów „Lwi Tron” jest podzielony na cztery kwatery wypełnione purpurową czerwienią, na której artysta delikatną, ciemną kreską zaznaczył subtelny, florystyczny ornament. Te półokrągłe wnęki są oddzielone od siebie złotymi kolumnami. Wewnątrz kwater stoi najważniejszy strażnik nauk buddyjskich – dwuręki, czarny Mahakala. Jego wizerunek został powtórzony w identyczny sposób cztery razy. Dharmapala stoi w pozycji *pratjalidhasana*, w jednej podniesionej ręce trzyma miecz, a w drugiej, na wysokości serca, dzierży naczynie z czaszki. Baza stupy, zwana „Tą, która trzyma się Ziemi”, symbolizuje dziesięć szlachetnych działań: Ciała, Mowy i Umysłu¹⁶⁶. Na bazie dostrzegamy bogato zdobiony fryz, którego ornament składa się z drobnych, pojedynczych płatków lotosu odgiętych w górę i w dół oraz z szerokiego pasa wypełnionego wielobarwnymi kwadratami i piramidalnie ułożonymi klejnotami. Całość bazy spoczywa na dziewięciu nóżkach wystylizowanych na płatki lotosu. Cztery z nich są koloru rubinowego, zaś pozostałe mają jedynie kontury zaznaczone fosforyzującą zielenią. Kontur w niektórych miejscach jest świadomie urywany, co dodaje kwiatom delikatności i elegancji. Postać Uszniszawidżaji wypełnia większą część stupy. Bogini jest otoczona przez dwie postaci, które są ukazane w ujęciu $\frac{3}{4}$. Z prawej strony bogini widzimy Awalokiteśwarę. Jego ciało jest koloru białego. „Pan Nieograniczonego Współczucia” w jednej ze swoich rąk trzyma lotos, zaś w drugiej drzewiec, na którego szczycie powiewa mały ogon jaka. Takie przedstawienie bodhisattwy jest niezwykle rzadkie w malarstwie tybetańskim. Po przeciwnej stronie dostrzegamy Wadźrapaniego o ciele koloru głębokiego granatu. „Bodhisattwa Mocy” w lewej ręce trzyma kwiat lotosu, na którym pionowo stoi złota półwadźra. Ponad głowami bodhisattwów, z kłębów ornamentalnie opracowanych obłoków, wylaniają się dwie żeńskie postaci. Dakini stojąca po stronie prawej ma ciało w kolorze ciemnego oranżu, siedzi ze skrzyżowanymi nogami; tułów i nogi są ukazane frontalnie, zaś głowa w ujęciu $\frac{3}{4}$ skierowana w lewą stronę. Analogicznie przedstawiono dakinię po przeciwnej stronie, tyle że dolną część jej ciała osłaniają chmury. Obie podniebne tancerki trzymają odpowiadające im atrybuty: łąso i wazę z wodą. Tych pięć postaci, umieszczonych w karmazynowej przestrzeni stupy, charakteryzuje się elegancją i ogromnym przepychem. Zwróćmy uwagę na pięknie udrapowane szaty, które przybierają regularne, dekoracyjnie opracowane fałdy, szczególnie widoczne w stroju Awalokiteśwary i Wadźrapaniego oraz w materiale zwisającym z obu stron aureoli Uszniszawidżaji. Każda z tych wertykalnych fałd jest zakreślona wyraźnym, czarnym konturem. Te formy nie są równej długości, każda następna jest nieco krótsza od poprzedniej. Również *dhoti* głównej postaci układa się w literę V – cecha charakterystyczna dla malowideł i rzeźby w Nepalu. Poza stupą, która zde-

¹⁶⁶ Dziesięć szlachetnych działań Ciała to: 1) ochraniać wszelkie życie, 2) szczodrość, 3) właściwe prowadzenie się (etyka seksualna); Mowy – 4) mówić prawdę, 5) szerzyć zgodę, 6) łagodna mowa, 7) mówić tylko wtedy, gdy jest to konieczne; Umysłu – 8) być zadowolonym ze swojego losu, 9) współczucie dla wszystkich czujących istot, 10) ufność (we właściwe poglądy), które stanowią podstawę Oświecenia.

cydowanie wyznacza granicę pomiędzy partią środkową, a partiami bocznymi, na zwoju przedstawionych jest wiele bóstw z panteonu buddyjskiego. Każda z manifestacji zajmuje dla siebie wyznaczoną przestrzeń. Są to regularne okręgi, zbudowane z wijącej się, nie mającej początku ani końca, lodygi. Postaci umieszczone w tych koncentrycznych aureolach są malowane dość schematycznie, aczkolwiek z dużą subtelnością i elegancją wykonują mudry; na ciałach noszą bogato zdobioną biżuterię i są odziane w kolorowe szaty. Na obrazie, chociaż panuje *horror vacui*, to jednak kompozycja jest uporządkowana i harmonijna. Każda postać ma swoje lustrzane odbicie. W pierwszym górnym rzędzie, od strony prawej widzimy Zieloną Tarę, następnie Buddę Medycyny, Ratnasambhawę, Akszobhję, Amitabhę, Amoghasiddhiego, Nirmanakaję Akszobhję i Białą Tarę. Nad głową Uszniszawidźaji, w kopule czortenu, na tle pięciolukowej wnęki siedzi Budda Wajrocana, ukazany frontalnie. Kierując się ku dołowi tanki, dostrzegamy z prawej i lewej strony siedzące w różnych asanach boginie Pancza Raksza¹⁶⁷, strażnika z głową konia – Hajagriwę i boginię Parnaśawari oraz strażników czterech kierunków świata. Baza tronu Uszniszawidźaji jest flankowana przez cztery gniewne bóstwa, usytuowane w prostokątnych, ułożonych jedna na drugiej, kwaterach. Z prawej strony znajduje się Shadbhujja Mahakala, a pod nim Śri Dewi - w formie Magzor Gjalmo. Natomiast z lewej Pan Śmierci Jama Dharmaradża, a poniżej Pandżara Mahakala. Omówiony zwój malowany skupia w sobie cechy charakterystyczne stylu nepalskiego, choć ujawnia również pewne elementy zapowiadające późniejszą ewolucję malarstwa tybetańskiego. Z jednej strony dostrzegamy w nim hieratycznie przedstawione postaci, a z drugiej duży ładunek ekspresji widoczny zwłaszcza w drugim planie. Paleta barwna ograniczona do czerwieni, złota i ciemnej zieleni potęguje tajemniczość obrazu. Późniejsze tanki, ukazujące Uszniszawidźaję, wzbogacają paletę barwną i dynamizują kompozycję.

Dobrym przykładem tej zmiany jest malowidło pochodzące z drugiej połowy XVIII w. (il. barw. XV). Tanka reprezentuje dojrzały styl Menri-Serma z silnymi wpływami chińskimi. Bogatsza kolorystyka, zdynamizowana kompozycja, elementy krajobrazu i obecność scenek rodzajowych w tle decydują o specyfice obrazu, zrywającej z dziedzictwem malarstwa indo-nepalskiego. Twórca malowidła wyraźnie odchodzi od klasycznych kanonów proporcji. Centralna bogini nie różni się już wielkością od towarzyszących jej akolitów. Również stupa, w której zasiada Uszniszawidźaja wydaje się być znacznie mniejsza niż na wczesnych XIII–XV-wiecznych przedstawieniach. Poszczególne elementy architektoniczne centralnej stupy zostały oddane w dość realistyczny sposób. Podstawą świątyni są kwiaty lotosu, których pojedyncze płatki zostały ułożone w dwóch rzędach: jeden – odginający się ku górze, drugi – skierowany ku dołowi. Dla wzmocnienia efektu dekoratywności płatków artysta użył wielu kontrastujących ze sobą kolorów. Ozdobił je złoto-zielonym kontu-

¹⁶⁷ Istoty te należą do świata półbogów. Rakszasy mają przedbuddyjski, tybetański rodowód, później utożsamiane z indyjskimi rakszasami. Według tybetańskich podań zostały ujarzmione przez Padmasambhawę. Więcej na ten temat, w: R. Nebesky-Wojtkowicz, *Oracles and Demons of...*, s. 14 i n.

rem w formie trzech łodyg z liśćmi. Wewnątrz płatków jest widoczny roślinny, nieco uproszczony motyw, który przypomina wspaniałe ogony makar z nepalskich obrazów czy rzeźby.

Pod lotosowym siedziskiem bogini widzimy trzy stopnie namalowane w kolorze ciepłego oranżu, ozdobione ornamentem, który układa się w ślimacznice, a także różnobarwne klejnoty o kształtach okręgów i rombów. Na kolejnym poziomie stupy pojawiają się rubinowe, elipsoidalne kwatery, w których stoją cztery identyczne manifestacje Mahakali¹⁶⁸. Strażnik stoi w pozycji *pratjalidhasana*, trzymając w prawej podniesionej ręce pałkę zakończoną czaszką, zaś lewą wykonuje tarjani mudrę. Jego ciemno-granatowe ciało jest nagie, jedynie na biodrach nosi przepaskę ze skóry tygrysa. Ten motyw odpowiada w porządku architektonicznym stupy tzw. Trzem Stopniami, które symbolizują „trzy obiekty schronienia”: Buddę, Dhamę i Sanghę. Powyżej został przedstawiony został w formie leżącego prostokąta. Artysta umieścił na nim dwie płyciny, w których znajdują się mityczne białe lwy z zielonymi grzywami, brwiami i ogonami. Zwierzęta są usytuowane względem siebie symetrycznie z łbami podniesionymi ku górze. „Lwi Tron” jest ozdobiony również delikatnym motywem kwiatowym i trzema kolumnami (dwie umieszczone na narożach, trzecia zaś w centrum). Powyżej „Lwiego Tronu” znajdują się trzy schody. Pierwszy, najszerszy stopień symbolizuje cztery podstawy uważności¹⁶⁹, drugi – cztery doskonałe wysiłki¹⁷⁰, natomiast trzeci – cztery cudowne podstawy¹⁷¹. W rzeczywistej stupie jest jeszcze jeden stopień, który oznacza pięć duchowych zdolności¹⁷². Schody ukazane na zwoju są



60. Oblicze Uszniszawidżaji

61. Wadźrapani (detal)/
Uszniszawidżaja

¹⁶⁸ Mogą to być również cztery bóstwa kierunków kardynalnych: Achala – wschód, Takkiraja – południe, Niladanda – zachód, i Mahabala – północ.

¹⁶⁹ Cztery podstawy uważności to: 1) nietrwałość ciała, 2) nietrwałość zmysłów, 3) niesubstancjalność myśli, 4) nietrwałość form egzystencji – dharm.

¹⁷⁰ Cztery doskonałe wysiłki to: 1) dążenie do zachowania sprzyjających warunków już istniejących, 2) dążenie do wytworzenia takich warunków, jeśli jeszcze nie istnieją, 3) dążenie do usunięcia istniejących niesprzyjających warunków, 4) dążenie, aby takie warunki nie mogły zaistnieć.

¹⁷¹ Cztery cudowne podstawy to: 1) modlitwa, 2) myśl, 3) wytrwałość, 4) działanie.

¹⁷² Pięć cudownych zdolności to: 1) zdolność wiary, 2) zdolność wysiłku, 3) zdolność uwagi, 4) zdolność koncentracji, 5) zdolność poznania.

ozdobione szerokim ornamentem zbudowanym z elementów florystycznych, w których znajdują się drogocenne kamienia. Ów ornament jest usytuowany w centrum schodów oraz na ich narożach. Szczyt schodów został zwieńczony kwiatem lotosu z pojedynczymi, odginającymi się ku dołowi płatkami w trzech silnie cieniowanych kolorach (oranż, róż i granat). Na tym lotosowym tronie i dysku księżycy, wewnątrz złotej wazy siedzi Uszniszawidżaja. Kształt wazy wpisuje się w trapez o zaokrąglonych bokach. Fosforyzująco białe ciało bogini wyraźnie odbija się od tła wewnątrz wazy w kolorach indygo, oranżu i karmazynu. Postać bogini została przedstawiona zgodnie z tybetańskim kanonem ikonograficznym. Należy jednak zwrócić uwagę, iż tylko jedno boczne oblicze w kolorze indygo (lewa strona) ma wyraz gniewny. Złota twarz po prawej stronie jest tak samo łagodna, co centralna. Na większości obrazów z wizerunkiem Uszniszawidżaji oba oblicza boczne są gniewne. Na łagodnych twarzach widnieje troje wąskich, przymkniętych oczu, natomiast na gniewnej twarzy oczy są okrągłe i wytrzeszczone, ponad którymi znajdują się płomienne brwi. Mimo ewidentnej dominacji wpływów chińskich w niektórych partiach obrazu dostrzegamy motywy nawiązujące do stylu nepalskiego. Dotyczy to m.in. długiego szala bogini, który na wysokości ramion i szyi układa się w formę koła. Inaczej niż na innych obrazach nie leży on na ciele Uszniszawidżaji, lecz unosi się w przestrzeni. Dolną część ciała bogini okrywa trójbarwne *dhoti* pokryte ornamentem w formie drobnych kółek. Na zewnętrznych taśmach obszywających *dhoti* znajduje się zdobienie w formie sinusoidalnych, cienkich linii. „Waza” jest zwieńczona schodkowym elementem architektonicznym oraz jego odwróceniem – obydwa elementy symbolizują Szlachetną Ośmioraką Ścieżkę¹⁷³. Na nich znajduje się kwiat lotosu przedstawiony w ten sam sposób, co lotosowy tron Uszniszawidżaji, z tą różnicą, że płatki skierowane ma ku górze. Powyżej widzimy tzw. Drzewo Życia, które oznacza dziesięć rodzajów poznania¹⁷⁴. „Drzewo Życia” zawiera się w „Trzynastu Obręczach”, które na obrazie artysta zaznaczył złotymi, horyzontalnie ułożonymi belkami, zmniejszającymi się ku górze. Całość jest zwieńczona trójbarwnym parasolem, który symbolizuje stan Zwycięzcy. Zwisające elementy parasola oznaczają ozdoby „Najwyższych Właściwości”. Na parasolu znajduje się sierp księżycy, symbolizujący usunięcie wszelkiego cierpienia, a na nim ustawiony wertykalnie dysk słońca – symbol nieograniczonego współczucia. Szczytowy klejnot jest odpowiedzialny za spełnienie wszystkich życzeń. Stupa została wzbogacona kwiatowymi girlandami i rozwianymi, finezyjnie powykręcanymi wstęgami. Nieomal całe przedstawienie, poza centralną stupą, przenika *horror vacui*. Przestrzeń wokół czortenu szczelnie wypełniają unoszące się pośród obłoków

¹⁷³ Szlachetna Ośmioraka Ścieżka to: 1) właściwe poglądy, 2) właściwe rozumienie, 3) właściwa mowa, 4) właściwe działanie, 5) właściwy sposób bycia, 6) właściwy wysilek, 7) właściwa uwaga, 8) właściwa koncentracja.

¹⁷⁴ Dziesięć rodzajów Poznania to: 1) poznanie zjawisk, 2) poznanie umysłu, 3) poznanie uwarunkowań, 4) poznanie, czym jest iluzja, 5) poznanie, czym jest cierpienie, 6) poznanie przyczyny cierpienia, 7) zniweczenie cierpienia, 8) poznanie ścieżki prowadzącej do ustania cierpienia, 9) poznanie rozpadu, 10) poznanie nieprzejawiania się i dziesięciu transcendentalnych rodzajów poznania.

bóstwa. Efekt organiczności został jeszcze bardziej wzmocniony poprzez zastosowanie różowego i różowo-białego koloru. W górnej partii tanki na obłokach siedzą Buddowie – po pięciu z każdej strony, uformowani w charakterystyczne grupy – najprawdopodobniej są to Dhajani-Buddowie (każdy w innym kolorze). Środkowa partia obrazu została zdominowana przez dwóch stojących bodhisattwów.

Ich tułowia i nogi są ukazane frontalnie, zaś głowa w ujęciu $\frac{3}{4}$. Bodhisattwa po prawej stronie Uszniszawidźaji to Awalokiteśwara w dwuramiennej formie, stojący na dysku księżyca. Ciemnogranatowa postać po przeciwnej stronie to Wadźrapani, który depcze dysk słoneczny. Bodhisattwowie trzymają przynależne im atrybuty i wykonują odpowiednie mudry. Obaj mają wyraźny rysunek twarzy – ciemna, cienka kreska wyznacza długi, wąski nos, pełne usta, półprzymknięte, skośne oczy z ciemnymi źrenicami oraz brwi wychodzące poza kontur twarzy. Górne powieki są obwiedzione znacznie grubszą, lekko sfalowaną kreską. Ciała bodhisattwów okrywają bogato zdobione i zróżnicowane kolorystycznie szaty. Awalokiteśwara nosi rubinową przewiązaną na lewym ramieniu szarfę, długi, zachodzący aż za dysk księżyca, złoty szal oraz trójwarstwową spódnicę w trzech kolorach: ceglany, ciemnozielony i ciemnoróżowy. Na każdej z falban spódnicy są widoczne ciekawe ornamenty przybierające formę miniaturowych złotych krzyżyków. Materiał układa się w regularne, kaskadowe fałdy. Strój Wadźrapaniego wygląda tak samo jak ubiór Awalokiteśwary. Ciała bodhisattwów są ozdobione bogatą biżuterią, na ich głowach tkwią złote korony z wypustkami w formie płonącego klejnotu. Również środkowy pas tanki został wypełniony sześcioma bóstwami – po troje z każdej strony. Wszystkie zasiadają w pozycji wadźry, są otoczone okrągłą aureolą i nimbem. Rozmieszczone w układzie wertykalnym – jedna postać nad drugą, spoczywają na powyginanej łodydze lotosu, ustrojonej liśćmi i kwiatami. W dolnej partii zwoju znajduje się pięciu nauczycieli odzianych w monastyczne szaty, siedzących w czterołukowych kwaterach. Dostrzegamy również żeńską postać z długimi, kruczoczarnymi włosami, ubraną w białą suknię, klęczącą przed ołtarzem z ofiarami. Na tym zwoju bardzo ciekawym elementem wydaje się być krajobraz komponowany przez dwa, symetrycznie ułożone względem siebie drzewa w środkowej partii tanki (są to cyprysy o małych, gęsto ustawionych i zachodzących na siebie ciemnozielonych liściach) oraz bujną roślinność, skały w formie prostokątów, przechylonych, ostro postrzępionych na krawędziach oraz wodospady i jezioro. W porównaniu z wcześniejszym przedstawieniem paleta barwna na tym zwoju jest o wiele bardziej zróżnicowana, pełna skontrastowanych kolorów. Bazą dla wszystkich odcieni jest ciemna zieleń tła, na które artysta nakładał różę, biele, oranże, zielenie oraz indygo i czerni. Kolorystyka, motywy dekoracyjne i krajobraz nawiązują do malarstwa chińskiego, jednak sama kompozycja obrazu, wertykalne rozmieszczenie postaci i pewne części ubioru stanowią wyraz syntezy indyjskiej i tybetańskiej estetyki.

Omówione w niniejszym rozdziale przykłady archetypu Wielkiej Matki ukazują jego łagodny aspekt. Tara uosabia macierzyństwo, rodząco-wskrzyszający pierwiastek kobiecości, Pradźniaparamita reprezentuje czysto duchowy obraz kobiety

– mądrość przekraczającą władzę rozumu, z kolei bogini Uszniszawidżaja stanowi swoistą syntezę mądrości i macierzyństwa. Własności związane z buddyjską wersją archetypu *Magna Mater* to matczyna troskliwość i współczucie, magiczna moc kobiety, mądrość i duchowa sublimacja, życzliwość, wsparcie i ochrona przed niebezpieczeństwami. Wszystkie trzy boginie kryją w sobie niewyczerpany potencjał kreatywności. Moc płodzenia mieści się w nich jak napój nieśmiertelności w mistycznym naczyniu, które jest odpowiednikiem wypełnionej wodami płodowymi i nowym życiem macicy. Bez trudu odnajdujemy tutaj nawiązanie do idei Tathagatagarbhy. Według buddyzmu Mahajany (szczególnie doktryny Jogaczara-Madhjamiaka) Tathagatagarbha, dosłownie „macica oświecenia”, jest esencją umysłu, absolutną naturą wszystkiego, co istnieje. Innymi słowy, „macica oświecenia” to potencjał stanu buddy, który pozwala wszystkim czującym istotom osiągnąć oświecenie, podobnie jak obecność rudy żelaza w mineralu pozwala otrzymać z niego czyste żelazo. Symboliczny ciąg analogii ukazany na malarskich wizerunkach bogiń łączy w jednym szeregu kobietę, brzemiennie ciało, naczynie, stupę i świat utożsamiony z wielką macicą. Uszniszawidżaja rezyduje w stupie kształtem przypominającym macicę, a zarazem sama wyobraża naczynie, w którym rodzą się buddowie. Pradźniaparamita uosabia najczystsza postać płodności – matkę duchowego oświecenia. Macierzyństwo najwyraźniej uwidacznia się jednak w przedstawieniach Tary, szczególnie w motywie pełnych piersi oraz charakterystycznym ułożeniu nóg. Bogini siedzi w pozycji *lalitasana* z prawą nogą skierowaną ku dołowi, jak gdyby miała właśnie zejść ze swojego tronu (symboliczne łono Wielkiej Matki) do świata ludzi, by obdarzyć ich matczyną miłością.

Archetyp *Magna Mater* ucieleśniony w postaciach Tary, Pradźniaparamity i Uszniszawidżaji posiada również mroczną, chtoniczną stronę, o której będzie traktować następny rozdział.

Archetyp strażniczki na przykładzie bogini Palden Lhamo

3.1. Strażniczki w buddyzmie tybetańskim

Kolejnym obok Wielkiej Matki archetypem kobiecości, który skodyfikowała sztuka buddyjskiej tantry jest strażniczka. Forma ta znalazła odzwierciedlenie w niezwykłym bogactwie przedstawień przyporządkowanych rozmaitym klasom i wariantom ikonograficznym. Wspólną cechą wszystkich manifestacji archetypu strażniczki jest ich gniewny lub półgniewny charakter. Dawni zachodni uczeni i podróżnicy zmyleni upiornym wyglądem strażniczek brali je często za demony. W istocie te bóstwa reprezentują groźny aspekt oświeconej energii, która niszczy chwiejność ego. Malowane zwoje ukazujące tego rodzaju formy ikonograficzne nie stanowią obiektów estetycznych, lecz traktowane są jako święte wzory dla świeckich i duchownych praktykujących specjalne medytacje. Obraz staje się bowiem dla tantryka rodzajem optycznej matrycy, która tworzy podstawę dla wizualizacji.

Identyfikacja z wyobrażoną postacią strażniczki, wzmocniona przez recytację mantry, odpowiednią postawę ciała, ślubowania i motywację, służyć ma oczyszczeniu umysłu z negatywnych nawyków: egocentrycznych pragnień, lęków i chaotycznych myśli. Celem owej jogicznej *katharsis* jest wzbudzenie właściwej intencji, tzw. bodhicitty, czyli pragnienia osiągnięcia oświecenia dla dobra wszystkich czujących istot. Strażniczki są uznawane w wadźrajanie za bóstwa ochronne medytujących tantryków, lamów, uczonych, ale i świętyń, a nawet całych kompleksów klasztornych. Ich gniewna natura służy do usuwania bądź odstraszenia zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych wrogów nauk i praktyk duchowych: zakłócających emocji, niekorzystnych okoliczności, chorób i demonów gęsto zamieszkujących krainę wiecznych śniegów. W panteonie tantrycznym zarówno strażnicy, jak i strażniczki należą do trzeciego korzenia schronienia, tj. korzenia aktywności. Na przedstawieniach mitologicznego drzewa schronienia znajdują się na dolnym konarze, ochraniając buddyjską sanghę przed wrogimi wpływami. Terminem ogólnym, który określa wszystkich strażników jest *čos skjonj*. W języku tybetańskim używa się również innych nazw:

bstan.sruñ.ma – strażnicy nauk, *sruñ.ma* – strażnicy¹ oraz *dam.can* – związani przysięgą. Ostatnie pojęcie stosuje się głównie w odniesieniu do lokalnych bóstw, które zostały włączone do buddyjskiego panteonu przez tybetańskich mistrzów. W literaturze tybetańskiej, zwłaszcza hagio- i biograficznej można znaleźć wiele barwnych legend o poskramianiu demonów². Kult strażników nieoświeconych i nienawróconych występuje tylko w buddyzmie ludowym i ma na ogół niewielki zasięg. Niekiedy sansaryczni strażnicy Dharmy są zwani „zewnątrznymi strażnikami nauk”, niesansaryczni zaś „wewnętrzni strażnikami nauk” bądź „tajemnymi strażnikami nauk”. Niekiedy zarówno sansarycznych nawróconych strażników, jak i strażników oświeconych określa się wspólną nazwą – „strażnicy białych kierunków” i przeciwstawia się wówczas demonom tzw. czarnych kierunków – przedbuddyjskim bóstwom religii bon. Wśród strażników można wyróżnić jeszcze osobistych strażników danego nauczyciela. Do większości strażników jest możliwe zastosowanie epitetu *dregpa* – śmiały, hardy.

Wielu uczonych uważa, że dharmapalowie są pochodzenia hinduskiego. Np. Robert Duquenne stwierdza, że literatura Therawady obfitowała w opisy perypetii zarówno bóstw brahmińskich, jak i ludowych demonów. Ich gniewna, negatywna osobowość w miarę upływu czasu uległa metamorfozie³. Kontakt z naukami buddyjskimi sprawiał, że budzące grozę demony stawały się ostatecznie obrońcami nauk Śakjamuniego. Praktyka integrowania lokalnych bóstw z systemem panującej religii występowała w buddyzmie i hinduizmie, jednakże przynosiła odmienne skutki. W hinduistycznym panteonie włączano rozmaite demony do orszaku głównego bóstwa, przypisując im drugorzędną rolę, natomiast w tradycji buddyjskiej bardzo często uznawano je później za samoistne formy kultu. Doskonałym przykładem jest grupa Pięciu Sióstr Długiego Życia⁴.

Charakterystyczny dla wadźrajany motyw znoszenia archetypów religii niebuddyjskich i sytuowania ich na „wyższym” poziomie można dostrzec również w tradycji mahajany. W najstarszych tekstach mahajanistycznych, począwszy od I w., istnieje wiele opisów dotyczących poskramiania gniewnych, nieposłusznych doktrynie buddyjskiej bóstw. Te metafory literackie tłumaczą asymilowanie przez buddyzm coraz to większej liczby bóstw obcego pochodzenia. Dotyczy to zwłaszcza hinduistycznych bogów łączonych często w całości archetypowe, jak np. Jambhala-Kubera (strażnicy odpowiadający za bogactwo). Również w biografii Buddy Śakjamuniego zatytułowanej *Lalitavistara* napotykaemy opisy duchowej przemiany duchów

¹ Jak zauważa Rene de Nebesky-Wojkowitz, ten temin jest używany w języku potocznym również w odniesieniu do szkodliwych, niebuddyjskich duchów, w: R. Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of...*, s. 3.

² Zob. np. biografie Padmasambhawy, Milarepy czy Drugpa Kunleja. Warto dodać, iż koncepcję podporządkowywania i nawracania lokalnych sił na własną doktrynę sporykamy już w przedbuddyjskim bonie – zob. Shardza Rinpoche Trashi Gyentsen, *Legshed Rinpoché Dzöd*, w: Samten G. Karmay, *The Treasury of Good Sayings: A Tibetan History of Bon*, London 1972, s. 30.

³ G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme...*, s. 257.

⁴ Więcej na temat bogiń, w: *Ibidem*, s. 272.

lokalnych, demonów i drugorzędnych bóstw⁵. Schemat legend wyjaśniających takie metamorfozy jest identyczny ze schematem występującym w najpóźniejszych tekstach: istota demoniczna niszczy cały świat lub jego część; następuje interwencja Buddy Śakjamuniego lub bodhisattwy. Ich działanie prowadzi do duchowej przemiany demona, który staje się obrońcą wiary buddyjskiej.

Począwszy od VII w. buddyści tantryczni rozwinęli i usystematyzowali jeszcze bardziej ten proces zwłaszcza w odniesieniu do postaci z panteonu sziwaickiego. Jak podkreśla Eliade, w tym okresie doszło w północnych Indiach do ostatecznej syntezy między elementami tantryzmu wadźrajanistycznego i śiwaickiego, magii, alchemii oraz hatahajogi⁶. Wydaje się ponadto, że istotną rolę na progu tej ewolucji odegrali mnisi kaszmirscy, którzy stykali się z różnymi postaciami tantryzmu hinduskiego. Natomiast koła ezoteryczne skupione w wielkim buddyjskim uniwersytecie w Nalandzie (w Biharze) rozwijały podbudowane filozoficznie rytuały Mahawairoczany uznawanego za najwyższe bóstwo. Utworzenie Uniwersytetu Wikramaśiła przez króla Dharmapala ok. 800 r. przyczyniło się do zunifikowania różnych tendencji w obrębie buddyzmu indyjskiego i ogólnego podniesienia poziomu kultury. Niestety zachowane teksty sanskryckie, mówiące o strażnikach, są rzadkie i niewiele z nich wydaje się mieć związek z późniejszą ikonografią. Wyjątek stanowi najpotężniejszy strażnik – uznany we wszystkich czterech tradycjach tybetańskich – Mahakala. Wprowadzenie buddyzmu do Tybetu spowodowało znaczącą transformację kultu bóstw-strażników. Istnieje bardzo wiele legend opowiadających o ujarzmianiu tych mitologicznych istot przez wielkich nauczycieli i nawracaniu ich na strażników Dharmy. Na skutek włączenia do panteonu wadźrajanu niezliczonych bóstw autochtonicznych i *deus loci* nastąpił niezwykle rozwój ceremonii i liturgii poświęconych strażnikom. Procesowi temu towarzyszył rozkwit sztuki sakralnej, a w szczególności malarstwa tanek. Należy przy tym pamiętać, że zaledwie niewielka grupa strażników znalazła swoje miejsce na malarskich przedstawieniach. Najbardziej popularnym demonem prezentowanym w sztuce tantrycznej jest Pe-har – strażnik najstarszego klasztoru tybetańskiego w Samje. Strażnicy, pochodzący z lokalnych religii, są ukazywani na tankach w miejscowych strojach, co odróżnia ich od strażników pochodzenia indyjskiego. Pierwsze tanki przedstawiające strażników umieszczano w najważniejszych kompleksach klasztornych. Do dzisiaj stałym elementem architektonicznym tybetańskich klasztorów jest specjalna kaplica przeznaczona dla strażników – zaciemnione, budzące bojaźń wśród mnichów pomieszczenie z ołtarzem, rzeźbami i zwojami malowanymi ochronnych bóstw. Jego usytuowanie w kompleksie klasztornym zależy od reguł geomancyjnych, których współcześni badacze nie są w stanie precyzyjnie określić. W regionie Ladakhu preferuje się szczyt góry, która dominuje nad klasztorem, zaś w Tybecie południowym kaplice są umieszczone w tzw. salach zgromadzeń, ale wychodzą bezpośrednio na zewnątrz. W Tybecie

⁵ G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme...*, s. 258.

⁶ M. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i wolność...*, s. 315.

Wschodnim i Mongolii Środkowej kaplice dla strażników były budowane zazwyczaj wzdłuż głównej świątyni, a w wewnętrznej Mongolii usytuowane poza ogrodzeniem klasztornym. Niezależnie od położenia geograficznego można napotkać je na wyższych piętach budynków klasztornych. Podczas studiów religijnych mnich oddaje się w opiekę konkretnemu strażnikowi, który został wyznaczony przez jego nauczyciela i zostaje wtajemniczony w cykle liturgiczne i rytuały związane z procesem medytacyjnym personifikowanym przez bóstwo. Niezwykle dużą liczbę form strażników uzasadnia nauka o wcieleniach głównych dharmapali oraz bóstw z ich orszaku. Kolejne inkarnacje strażników tworzą praktycznie niezliczone wariacje ikonograficzne oraz odpowiadające im znaczenia ikonologiczne i symboliczne, które do tej pory nie zostały zbadane. Wygląd i formy kultu danego strażnika różnią się w zależności od szkoły, w której jest czczony. Zgodnie z ogólnymi normami kanonu tybetańskiego ciała strażników powinny być przysadziste, krótkie o grubych i mocnych członkach – dotyczy to również żeńskich manifestacji. Kolor twarzy porównuje się z odcieniem różnych rodzajów chmur, drogocennych kamieni itd. W tantrycznych sadhanach można napotkać metaforyczne opisy kolorów ciał strażników. Np. o czerni gniewnych bóstw powiada się, że jest jak barwa chmur, które pojawiają się na końcu eonu. Błękit porównuje się do szlachetnego szmaragdu, biel do górskiego kryształu, żółcień do czystego złota, a czerwień do odcienia światła, które powstaje, gdy promienie wschodzącego słońca odbijają się od rubinowej góry. Teksty tantryczne wspominają, że ciała strażników są pokryte popiołem ze stosów pogrzebowych, sezamowym olejem, ludzkim tłuszczem lub krwią. Groźne formy są ukazywane zazwyczaj w trzech postawach (asanach): *pratjalidha*, *alidha* lub *ardhapyanka*. W pierwszej asanie bóstwa stoją z szeroko rozstawionymi nogami – prawa noga lekko zgięta w kolanie, a wyprostowana lewa jest wysunięta do przodu. W drugiej pozycji prawa noga jest wyprostowana, zaś lewa zgięta w kolanie. Trzecia postawa ukazuje figurę rytualnego tańca: postać opiera się na lewej, lekko wygiętej nodze, podczas gdy prawa uniesiona do góry noga przylega do podudzia tak, że jej pięta dotyka krocza bóstwa.

Strażnicy i strażniczki prawie zawsze posiadają gniewny wygląd. Ich twarze powinny budzić przerażenie: usta malowane w grymasie złości bądź wykrzywione w złowieszczym uśmiechu, z kąców ust sterczą kły (niekiedy żelazne lub miedzia-



62. Pratjalidha asana



63. Alidha asana



64. Ardhaparyanka asana

ne), czasami górne zęby przygryzają dolne wargi. Najgroźniejsze bóstwa miażdżą kłami ludzkie zwłoki. Istotnym motywem są nabiegłe krwιά, wytrzeszczone ze złości oczy. Strażnicy oświeceni posiadają dodatkowe trzecie pionowe oko usytuowane między brwiami. Włosy dharmapali zazwyczaj są płomienne, w ognistych kolorach oranżu lub czerwieni. Głowa jest ozdobiona koroną z pięciu ludzkich, białych czaszek. W ikonografii tybetańskiej strażnicy są nadzy, przyodziani w krótkie spódniczki wykonane z tygryziej skóry, ich plecy są osłonięte ludzką lub zwierzęcą skórą. Zdarza się, że niektórzy z dharmapalów noszą zbroję, a na głowach – hełmy oraz kapelusze w różnych fasonach. Podobnie jak inne bóstwa panteonu tantrycznego mają dwie, cztery, osiem lub więcej rąk, w których trzymają odpowiednie atrybuty. Należy podkreślić ścisły ikonograficzny związek pomiędzy demonami i ich pogromcami, którzy są przedstawiani w jeszcze bardziej gniewnych formach niż demony. Np. Jama – Pan Śmierci jest ukazywany podobnie jak jego pogromca Jamantaka z głową byka, ale ikonograficznie jest o wiele mniej złożony. W większości wypadków demony są przedstawiane u stóp swoich pogromców, co ma demonstrować wyższość buddyzmu tantrycznego nad religią indyjską. Czasami gniewne bóstwa, zwłaszcza kobiece, tańczą na trupach, ukazując w ten sposób nietrwałość ludzkiej egzystencji oraz iluzję samoistnego „ja”, którą należy usunąć, aby osiągnąć oświecenie. Samodzielni strażnicy są otoczeni orszakiem, na który składają się postaci ucieleśniające poszczególne właściwości centralnego bóstwa. Gilles Béguin podkreśla, że opisy ikonograficzne zawarte w tekstach tybetańskich zawierają o wiele więcej detali bóstw gniewnych aniżeli łagodnych⁷. Ta szczególna cecha tłumaczy konserwyzm przedstawień strażników – jak pokażą szczegółowe analizy – ewoluują one wolniej niż schematy ikonograficzne pozostałych bóstw, co w znacznej mierze utrudnia ich precyzyjne datowanie. Najbardziej popularną kategorią tej klasy bóstw jest grupa ośmiu strażników zwanych dharmapalami, po tybetańsku zwanych *Dragčed*. Symbolika ósemki często stosowana w mahajanie i tantryzmie została spopularyzowana dopiero w XVI/XVII w. Najstarsze zachowane cykle przedstawiające ten rodzaj strażników Dharmy należą do malowideł ściennych klasztoru Alchi (XI/XII w.) i przedstawiają tylko jednego lub dwóch dharmapalów⁸. Późniejsze przedstawienia ukazują sześciu lub siedmiu strażników. Kiedy zaczęto malować całą grupę, pojawiła się niejasność odnośnie tego, która postać ma reprezentować ósmego strażnika. Problem ten rozwiązywano, włączając do grupy Palden Lhamo, a niekiedy Pehara lub duplikując jednego ze strażników. W ostatnim przypadku malowano różne aspekty tego samego dharmapali (najczęściej Mahakali i Dżambali, rzadziej Jamy). Istnieją różne spekulacje dotyczące pozycji danego strażnika w grupie ośmiu strażników. W zależności od tradycji zmienia się ich układ i wzajemne relacje. Np. w tradycji Gelug najważniejszym strażnikiem spośród tej grupy jest bogini Palden Lhamo⁹.

⁷ G. Béguin, *Les peintures du bouddhisme...*, s. 259.

⁸ R. Goepfer, *Alchi. Ladakh's Hidden Buddhist sanctuary. The Sumtsek*, London 1996.

⁹ R. Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of...*, s. 23.

Ośmiu strażników podporządkowuje się określonej rodzinie Dhjani Buddów. I tak Mahakala jest hipostazą buddy Akszobhji; Hajagriwa łączy się z cyklem bodhisattwy Awalokiteśwary, ale czasami również z bodhisattwą Wadźrapanim; Jamantaka zaś jest wcieleniem gniewnej formy bodhisattwy Mańdziuśrego. W zależności od kontekstu liturgicznego i rytualnego te bóstwa mogą manifestować się w łagodnej, wścieklej lub gniewnej formie¹⁰.

3.2. Główne strażniczki w panteonie buddyzmu wadźrajany

3.2.1. Ekađżati

Ekađżati zalicza się do jednej z najważniejszych żeńskich strażniczek zarówno w starej szkole Ningma, jak i nowej – Sarma (Sakja, Kagju, Gelug). W Ningmie uznaje się ją ponadto za główne bóstwo ochronne tradycji term – hermetycznych nauk ukrytych przez Padmasambhawę dla przyszłych pokoleń. W tej tradycji dużą popularność zyskała czerwona forma Ekađżati, pochodząca z linii Longchen Njintig założonej przez Jigme Lingpa. Na tankach jest przedstawiana z wysoko upiętymi włosami, jednym okiem, zębem i nogą.

W szkołach tradycji Sarma, Ekađżati uznaje się za matkę Palden Lhamo i przedstawia w bardziej konwencjonalny sposób: jako boginię o jednej twarzy, trojgu oczu, dwóch piersiach. Owa półgniewna manifestacja strażniczki nosi zawsze jeden kok, stąd jej nazwa. Tę formę opisują powstałe jeszcze w Indiach tantry Mahakali, należące do klasy anuttarajogatantry. Ekađżati pojawia się także w tekstach niższej krijja tantry, ale jako postać z orszaku Tary, stojąca po jej lewej stronie. Według tekstów tantrycznych sadhan najważniejszymi formami strażniczki są:

1. *lHa mo ekajati* – bogini, o której pisze się, że pochodzi z samego środka „morza krwi” otoczonego przez rubinowe góry. Strażniczka siedzi na dysku słońca i lotosie, otoczona przez wściekle buchające płomienie. Jej ciało jest koloru ciemnobrązowego, zaplecione włosy opadają na lewą stronę, bogini ma jedną twarz i dwoje rąk. W prawej dłoni trzyma trójząb, w lewej zaś – serce i sidła. Na biodrach ma przepaskę z tygryziej skóry, na ramionach zaś zarzuconą ludzką skórę. Jej ozdobami są węże oraz ludzkie głowy. Posłańcami bogini są samice wilków.

2. *bKa' sruj čen.mo rdo.rže k'ro goŋ.ma* – przybiera ludzką formę w kolorze ciemnobrązowym. Jej atrybutami są trójząb i kapala. Stoi na słońcu, księżycu i kwiecie lotosu tkwiącym na górze zwłok pokonanych wrogów i *vighnas*.

3. *Ral.gčig.ma* „Pojedynczy Kosmyk Włosów” – zamieszkuje ciemnobrązową płonąca mandalę, która przybiera formę trójkąta skierowanego w dół; w starej tradycji jest władczynią *ma.mo*; uznawana za formę Samantabhadri – żeńskiej zasady Buddy.

¹⁰ *Ibidem*, s. 23.

4. *sNags srny* – „strażniczka mantr” – chroni tajemne mantry i dba o to, by ich moc nie uległa degeneracji¹¹. Modlitwa do Ekadźati niszczy wszelkie przeszkody, przynosi zmysłowe szczęście i kontemplacyjny błogostan. Ekadźati nazywana „Jednoczubatą” ma wiele form, zazwyczaj jednak jest przedstawiana z jednym okiem, zębem, nogą i obwisłą piersią – taki wygląd symbolizuje niedualność ostatecznej wiedzy¹² oraz to, iż jedynym celem Ekadźati jest oddanie i służenie Dharmie. Ekadźati należy do grupy Ma Za Dor Sum – trzech strażników nauk tzw. Wielkiej Doskonałości. W Ningmie często jest nazywana *dgra.lha rgjal.mo* – „królową *dgra.lha*”. Tybetańczycy często utożsamiają Ekadźati z boginią cmentarzy o imieniu *Dur.k'rod lha.mo*¹³. Według jeszcze innego opisu bogini swoim jednym okiem widzi przeszłość, terażniejszość i przyszłość; swoim jednym zębem niszczy życie wrogów buddyzmu¹⁴. Jej ciało jest koloru ciemnoniebieskiego; ma turkusowy kok. Jej prawa ręka w mocnym uścisku trzyma świeżo wyrwane ludzkie serce, w lewej zaś dzierży również w mocnym uścisku turkusowego sokoła; dwiema nogami stoi na piedestale Ziemi. Z jej ciała emanuje sto tysięcy nepalskich demonów, emanacją jej mowy są dakinie, a emanacją jej umysłu – czarne demonice z kraju *Mon*. Utożsamiona z jedną z manifestacji gniewnej, czarnej Ugra-Tary przejmując funkcję jidama. Często pojawia się w orszaku Zielonej Tary, przejmując jej moc: przezwyciężania strachu i pokonywania przeszkód na drodze do oświecenia.

W najbardziej typowej formie Ekadźati ma ciemnoniebieskie ciało, czerwony upięty do góry kok, jedną twarz i dwie ręce, chociaż, jak już wspomniano, może posiadać wiele głów i ramion – istnieją dwunasto a nawet osiemnastogłowe manifestacje o 24 ramionach, które trzymają takie atrybuty, jak khatwangę, dri gug, błękitny lotosowy miecz, wadźrę, dandę (często z nadzianymi zwłokami ludzkimi), kapalę. Na szczycie głowy strażniczki występuje niekiedy bodhisattwa Akszobhja. Ekadźati rozdeptuje zwłoki symbolizujące iluzję ego. Jej upiorny śmiech odsłania rozszczepiony język oraz pojedynczy, ostro zakończony ząb. Strażniczka jest odziana w łańcuch z czaszek oraz narzutę z tygryziej i ludzkiej skóry. Na jej czole widnieje jedno wertykalnie usytuowane oko mądrości. Ekadźati występuje sporadycznie w łagodnej dwuramiennej formie, trzyma wówczas kapalę i dri gug, siedzi w pozycji medytacyjnej na lotosie otoczona płomieniami oczyszczającej mądrości. Jej ciało zdobią insygnia bodhisattwy i co najbardziej charakterystyczne dla tej formy, posiada troje oczu – trzecie oko mądrości jest usytuowane jest, jak w pozostałych manifestacjach. W malarstwie tanek najczęściej występują dwie formy Ekadźati:

1. *Mamo Ekajati*, zwana też Nakrung Ralcigma – matka o jednym koku jest najważniejszym strażnikiem nauk Dzogczen w tradycji Ningma, gdzie uchodzi za matkę Mahakali i Palden Lhamo. Tę formę łączy się z naukami Dzogczen, a zwłaszcza z ideą niedualności, której symbolem jest pojedynczy kosmyk włosów, jedno oko,

¹¹ M. Eliade, *Joga i nieśmiertelność...*, s. 228.

¹² Ostateczna wiedza znosi dualizm podmiotu i przedmiotu poznania.

¹³ R. Nebesky-Wojtkowitz, *Oracles and Demons of...*, s. 40.

¹⁴ *Ibidem*, s. 34.



65. Mamo Ekażati

zab i pierś. W Tybecie istnieje legenda mówiąca, że Ekażati narodziła się z duszącego, czarnego dymu, który powstał na końcu świata poprzedniego eonu.

2. Palnak Dzirungma – strażniczka tajemnych mantr. Ta forma jest utożsamiana z Matką wszystkich buddów, ponieważ reprezentuje ostateczną jedność. Strażniczka tajemnych mantr była głównym bóstwem ochronnym pierwszego Karmapy – założyciela tradycji Karma-Kagju.

Niżej przedstawiona tanka ukazuje Mamo Ekażati (il. 65, il. barw. XVI) Zwój ten należy do wspaniałych przykładów malarstwa *nag t'ay* z wykorzystaniem złota. Namalowany w XVIII w. pochodzi najprawdopodobniej z najstarszej szkoły Ningma. Obraz charakteryzuje się elegancją i wyrafinowaniem typowym dla tego gatunku. Przy użyciu złotej kreski artysta finezyjnie opracował wygięte kłęby dymu oraz chmury znajdujące się w górnej partii tanki. Centralną postacią jest królowa mantr – Ekażati. Bogini stoi w mandorli płomieni i ognia na dysku słońca oraz tronie wykonanym z pojedynczych płatków lotosu. Jej twarz jest pełna gniewu i wściekłości. W podniesionej lewej ręce trzyma karbowany kij i pałkę zakończoną złotą, małą wadźrą, w prawej zaś worek ze skóry i siła. Swoimi dwiema ciężkimi nogami przygniata dwoje nagich ludzi. Ciekawym elementem jest podwójny, skierowany w dół trójkąt – symbol płodności. Boginię otacza orszak czterech władczyń kierunków świata, ujeżdżających przynależne im zwierzę oraz osiem Keurima – tybetańskich, starożytnych żeńskich bóstw. Te dakinie mądrości reprezentujące osiem stanów świadomości zostały przedstawione jako dziko płaszące tancerki, otoczone kłębami dymu. *Tybetańska Księga Umarłych* podaje, że czerwone Keurima powstają z płomieni gniewu, który oczyszcza świadomość zmarłego. Wszystkie trzymają w rękach przynależne im atrybuty: zwłoki, kapalę, napięty łuk, strzałę, chorągiew zwycięstwa, wadźrę, wnętrzości, głowę i serce. Ponieważ Keurima są dakiniami oświeconymi, posiadają trzecie oko mądrości. Tancerki są nagie, jedynie na biodrach noszą przepaskę z lamparciej skóry. Górna partia tanki charakteryzuje się większą przestrzennością w przeciwieństwie do silnie zagęszczonej dolnej partii. W centrum ponad głową Ekażati pośród promieni i pięknej roślinności siedzi Budda w pozycji *lalitasana*. W jednej ręce trzyma kapalę wypełnioną ziołami, drugą zaś wykonuje abhaja mudrę – gest ochrony, uwalniania od lęku. Nosi charakterystyczną szarfę ułatwiającą długie siedzenie podczas medytacji. Budda jest flankowany przez mistrzów z tradycji Ningma, którzy zostali przedstawieni w pozycji $\frac{3}{4}$. Nauczyciel z lewej strony tanki trzyma święte teksty, drugą dłonią wykonuje gest argumentacji. Lama po prawej stronie jedną dłonią wykonuje abhaja mudrę, drugą zaś – bhumiśparśa mudrę – gest przywoływania Ziemi na świadka zwycięstwa nad Marą.

3.2.2. Pięć Sióstr Długiego Życia

Grupa Pięciu Sióstr należy do klasy bóstw górskich czczonych w przedbuddyjskiej tradycji bon. Po wprowadzeniu buddyzmu te bóstwa zostały ujarzmione i nawrócone. Pierwszym misjonarzem zaproszonym przez tybetańskiego króla Trisong Decena (ok. 740–798) był indyjski uczone Śantaraksita, który napotkał opór ze strony lokalnych demonów i poprosił o pomoc tantrycznego mistrza Padmasambhawę. Ten przybył do Tybetu w 786 r. i po spektakularnych magicznych pojedynkach nawrócił na buddyzm większość lokalnych demonów i bóstw, niestety nie zachował się żaden pisemny przekaz dotyczący ujarzmienia Pięciu Sióstr. Dostępny jest jedynie przekaz ustny utrzymywany w Ningmie.

Odbitki ksylograficzne ukazujące Pięć Sióstr Długiego Życia¹⁵:



66. Taszi Tseringma

67. Teka Dro



68. Mijo Lob Zangma

69. Tingi Sziel Zangma

70. Ciöpen Drin Zangma

¹⁵ *Lalitavajra's manual of buddhist iconography*, red. S. Sushama Lohia, New Dheli 1994, s. 211–218.

Najważniejszym dharmapałą w tej grupie jest Taszi Tseringma. Tybetańczycy uznają ją za strażniczkę Himalajów. Tseringma wspólnie ze swoimi czterema siostrami reprezentuje porażającą moc najwyższego łańcucha górskiego na świecie. Według podań tybetańskich strażniczki zostały poskromione, a następnie nawrócone na buddyzm przez Padmasambhawę w VIII w. Potem powędrowały do Indii, gdzie na wielkim polu kremacyjnym spotkały nauczyciela Lobpon Czodzi Göcza i mahasiddhę Kanha, od których otrzymały instrukcje do tantrycznych praktyk. Trzy stulecia później doszło do kolejnej konfrontacji, tym razem ze słynnym tybetańskim jogiem Milarepą (1040–1123). Po przyjęciu ślubowań od Padmasambhawy Pięć Sióstr Długiego Życia zaczęło stopniowo oddalać się od Dharmy. Kiedy do Tybetu przybył Milarepa, boginie postanowiły sprawdzić jego moce i zaczęły go nawiedzać, przybierając demoniczną postać. Ten w odpowiedzi ofiarował własne ciało, aby mogły zaspokoić głód. W ten sposób przekonał je o swojej uczciwości i skłonił do odnowienia ślubowania ochrony nauk buddyjskich. Przekazał im ponadto nauki o bardo. Keith Dowman wzmiankuje o innym spotkaniu Milarepy z Pięcioma Siostrami, które stały przed nim z nieba, przewodząc armii demonów: „Jedna z nich przypominała potworną demonicę o wyglądzie kościotrupa. Druga o twarzy szakala posiadała szkaradne ciało, z którego otworów tryskała krew. Trzecia wyglądała jak Pan Śmierci Jama i grała na cymbałach z księżycą i słońca. Czwarta miała czarną skórę i rzuciła na ziemię planety i gwiazdy krzycząc bij na śmierć. Ostatnia zaś ukazała mu się w formie pięknej kusicielki. Żadna z nich nie była zdolna, zakłócić jego medytacji i ostatecznie boginie postanowiły uznać go za mistrza. Przyjmując postać pięknych kobiet przyniosły mu dary długowieczności, pożywienie, ozdoby z klejnotów i bydło. Następnie ofiarowały mu kadzidła, kwiaty, potrawy i napoje, w zamian mistrz wprowadził je do mandali dwóch żeńskich bóstw tantrycznych – Drölma i Kurukulli. Kiedy przewodniczka sióstr Taszi Tseringma zachorowała z powodu niehigienicznych warunków, Milarepa zatroszczył się o nią w swoim srebrnym namiocie rozbitym na wysokich zboczach. Ostatecznie uzdrowił ją i uczynił partnerką swoich medytacji”¹⁶. Dowman pisze również o innym miejscu pobytu Pięciu Sióstr, które łączy ze strefą wpływów górskiego boga Manczen Porma zamieszkującego Amnje Maczen (prowincja Amdo). Strażniczki miałyby należeć do orszaku owego boga: „Ponad Gotsonna na południu znajduje się górski pałac Tsering Czenga, pałac Pięciu Bogiń Długiego Życia, które zwane są też Abur Barlung. Na górze siostry wykonują wraz z orszakiem dakiń rytuał ganaczakry – tantrycznej uczy”¹⁷.

Na wielu tankach *nag-t'ay* dostrzegamy pełną energii Tseringmę trzymającą wadźrę i wazę z eliksirem nieśmiertelności. Strażniczka pędzi na błękitnookim lwie, którego grzywa i ogon zostały pokryte czerwono-złotą farbą. Bogini unosi się nad chmurami i szczytami gór, górną część jej ciała otacza mandorla z liniami przypominającymi promienie. Nad nią pojawia się Padmasambhawa, w środku Milarepa i tań-

¹⁶ K. Dowman, *Geheimes, heiliges Tibet*, München 2000, s. 121.

¹⁷ *Ibidem*, s. 127.

cząca Wadźrajogini, poniżej – cztery siostry Taszi Tseringmy, które dosiadają różne wahana i trzymają w rękach ofiary dla Milarepy. W jednej z sadhan przypisanych Padmasambhawie czytamy: „Tseringma jest Panią wszystkich istot, boską matką. Jej ciało ma barwę złotej dziewicy, promieniuje światłem, które wydaje się pochodzić z głębi magicznego jeziora. Ta, która zapewnia nam wszelkie dobra, spełnia wszelkie życzenia jest najwyższą Tseringmą. Twarz boskiej matki lśni jak księżyc blask księżycy w jesiennej noc [...]”¹⁸. Najważniejszą i przewodzącą boginią w grupie Pięciu Sióstr jest Taszi Tseringma – zwana również Dordże Kunsangma – „Matka Wadźry Wiecznego Dobra”. Bogini jest określana jeszcze jednym epitetem: „Bogini Długiego Życia”. Na większości przedstawień malarskich Taszi Tseringma jest biała. W lewej ręce na wysokości serca bogini trzyma



71. Taszi Tseringma

wazę z amritą, natomiast w prawej złotą wadźrę. Jej wahana to śnieżnobiały górski lew, który bezwysilkowo przesywa chmury i przeskakuje górskie szczyty. Taszi Tseringma w aspekcie *Žo.mo.lha.ri* ma łagodną twarz, zielono-niebieskie ciało, dwie ręce, w których trzyma takie same atrybuty jak tradycyjna forma Taszi Tseringmy. Okryta jest jedwabnymi szatami. Ujeżdża dzikiego osła. Przewodniczka Pięciu Sióstr odpowiada za szczęśliwe życie i rozdaje szczęśliwość. Bogini jest patronką podróżujących, którym jawi się jako łagodna lub gniewna wróżka w zależności od tego, czy przestrzegają, czy też nie nauk Buddy. Pierwszych uszczęśliwia, zaś tych, którzy łamią ślubowanie bezlitośnie karze. Tybetańczycy wierzą, że Tseringma rezyduje na górach Gauriśankar (7145 m) i *Žo.mo.lha.ri* (7327 m). Wierni bardzo często przywołują ją podczas rytuałów wróżebnych. Szczególny kult Taszi Tseringmy rozwinął się w społeczności szerpów zamieszkałych pierwotnie w prowincji Kham. Szerpowie – dosłownie ludzie ze wschodu – praktykowali niegdyś tantrę starej szkoły Ningma i po wprowadzeniu przez rządzących wówczas Sakjapów¹⁹ reformowanego obrządku (XIII w.) postanowili poszukać nowego miejsca zamieszkania. Pewnego razu przywódca ludu miał wizję, w której pojawiła się potężna bogini Taszi Tseringma, wskazując im cel wędrówki²⁰. Opalizującą złotym światłem Tseringmę otaczają na omawianej tance cztery siostry. Od dołu, zgodnie z kierunkiem ruchu wskazówek zegara, dostrzegamy:

¹⁸ *Ibidem*, s. 46.

¹⁹ J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu...*, s. 159–162.

²⁰ Według jednej z legend strażniczka gór przyczyniła się do wprowadzenia i rozpowszechnienia nauk Śakjamuniego w Bhutanie, kierując działaniami wielkiego nauczyciela szkoły Kagju – Töndrub Gjaltsena.

Więcej na ten temat, w: A. Gruschke, *Mythen und Legenden der Tibeter*, München 1996, s. 39.

Tingi Sziel Zangma, czyli strażniczka urodzona jako druga, ma ciało w kolorze błękitnego jadeitu. Jej zadanie polega na kontroli prorocत्व. Ujeżdża dzikiego osła o szafirowo-błękitnej grzywie i śnieżnobiałym pysku, w rękach trzyma magiczne zwierciadło oraz lancę z proporcami.

Mijo Lob Zangma uznawana za strażniczkę jakszów. Urodzona jako trzecia, jest najpopularniejszą obok Taszi Tseringmy Siostrą Długiego Życia. Żółta Mijo Lab Zangma ujeżdża tygrysa o złotej grzywie, a niekiedy mangustę. W rękach trzyma atrybuty bogactwa: w prawej wazę z owocami bądź mąką jęczmienną, w lewej wazę z symbolami szczęścia. Bogini rezyduje na Mount Evereście. Również pozostałe siostry rezydują na najwyższych szczytach Himalajów i reprezentują ich majestatyczną i budzącą lęk naturę. Według starej tybetańskiej legendy w krainie wiecznych śniegów powstało niegdyś ogromne jezioro, na którego bujnie porośniętych brzegach żyły w pokoju i dostatku rozmaite zwierzęta. Pewnego razu z dna jeziora wypłynął trujący pięciogłowy smok, który zmałił życiodajne wody i zniszczył roślinność. Zwierzęta wyczuly zagrożenie i postanowiły uciec, ale nie znalazły żadnego schronienia. Niespodziewanie nad wodami jeziora pojawiło się pięć kolorowych chmur, które zamieniły się w pięć bogiń i pokonały smoka. Zwierzęta ukloniły się z wdzięczności i poprosiły o ochronę. Boginie wyraziły zgodę, a wówczas wody jeziora uspokoiły się i powstały lasy, pola, łąki i ogrody.

Ciöpen Drin Zangma jest strażniczką skarbów. Bogini o ciele barwy rubinu trzyma w prawej ręce mieczyk z różnymi rodzajami klejnotów, a w lewej – płonący rubin, ujeżdża lanię o koralowo-czerwonej sierści. Niekiedy unosi w obydwu rękach węża i porusza się na smoku.

Teka Dro Zangma urodzona jako piąta, najmłodsza strażniczka posiada ciało o jasnozielonej bądź turkusowej barwie. Bogini ujeżdża smoka, w jednym ręku trzyma zioła lecznicze i kłosy, a w drugim wężową pętlę. Atrybuty wskazują, że strażniczka odpowiada za urodzaj i deszcz, dlatego cieszy się szczególną popularnością w społeczności wiejskiej.

Boginie Długiego Życia są spokrewnione są z 12 Tenmami i obok wielu innych bóstw ochronnych należą do świty Palden Lhamo. W Tybecie uznaje się je za bóstwa ochronne joginów, ascetów medytujących w górskich odstępach, a przede wszystkim za strażniczki najwyższych szczytów Himalajów.

Opisy i nazwy Sióstr Długiego Życia różnią się nieznacznie w poszczególnych tradycjach buddyźmu tybetańskiego. Przedstawione powyżej boginie są czczone powszechnie w całym Tybecie. Rene de Nebesky-Wojkowitz przytacza również inną listę Pięciu Sióstr Długiego Życia, pochodzącą ze szkoły Ningma. Przewodzi im sMan.bcun bKra.šis.c'ė.rij.ma – koloru białego, jest młoda, o pięknym wyglądzie. W prawej ręce trzyma klejnot spełniający życzenia, w lewej podniesioną wróżebną strzałę. Do trzonka strzały jest przyczepiona kostka do gry wykonana z muszli i lustro, które „ukazuje wszystkie zdarzenia w trzech światach”. Ubrana jest w suknię z białego jedwabiu i pelerynę z pawich piór; na głowie ma jedwabny turban. Następnie – mT'ij.gi.żal.bzan.ma, która trzyma wróżebne lustro; Čod.pan.mgrin.bzan.ma

dzierży wazę skarbów wypełnioną klejnotami; Mi.g.jo.blo.bzan.ma jest ubrana w perlerynę z pawich piór, trzyma płaska miskę wypełnioną klejnotami, natomiast gTar.dkar.gro.bzan.ma trzyma chochlę wypełnioną mlekiem. Wszystkie cztery towarzyski sMan.bcun bKra.šis.ć.e.riŋ.ma przyjmują taneczną pozę. Ubrane są w białe jedwabne suknie, a ich ciała są ozdobione klejnotami. Każda z bogiń oprócz wyżej wymienionych atrybutów trzyma jeszcze w prawej ręce wróżebny łuk. Kilka ważnych informacji dotyczących ikonografii i kultu Pięciu Sióstr Długiego Życia można odnaleźć w tekstach z tradycji Kagju²¹. Inwokacje oraz opis atrybutów są nieomal identyczne z przedstawionymi powyżej. Jedyne bogini Mi.g.jo.blo.bzan.ma trzyma w prawej ręce worek wykonany ze skóry mangusty oraz bogini Čod.pan.mgrin.bzan.ma w prawej ręce ma klejnot spełniający życzenia, a w lewej zaś skrzynię pełną drogocennych kamieni. Każda z bogiń jest przyporządkowana poszczególnej dakini, jak również każda posiada charakterystyczny kok oraz drugie tzw. sekretne imię.

3.2.3. Dwanaście Tenm

Tenmy to starożytne, żeńskie duchy gór, które pierwotnie były wrogo nastawione do Dharmy. We wczesnych pismach tybetańskich zwano je bšTan.ma.bču.gńis²², a ponieważ stały się „dwunastoma strażniczkami buddyjskich nauk” otrzymały krótsze imię bšTan.ma. Tenmy są podporządkowane Siostron Długiego Życia. Obydwie grupy należą do orszaku Palden Lhamo, dlatego też nazywa się je „zgromadzeniem strażniczek jedynej matki”. Zarówno grupa Sióstr Długiego Życia, jak i orszak 12 Tenm zostały ujarzmione i nawrócone na buddyzm przez Padmasambhawę w jaskini *Kha rag*. Według innego tekstu tybetańskiego Tenmy złożyły przysięgę wierności w ‘U jug (prowincja Tsang). Większość Tenm należy do klasy bóstw górskich; sześć z nich to strażniczki górskich wąwozów. Instrukcje do sadhan zalecają, aby przywoływać Tenmy w spokojnym miejscu, gaju pełnym kwiatów. Obok typowych ofiar dla łagodnych bóstw takich jak pokarm i napoje należy im ofiarować lecznicze ciastka, zwierciadło z brązu, kryształ, pawie pióra, kości z muszli służące do gry oraz naczynie wypełnione źródlaną wodą. Wszystkie boginie posiadają swoje nazwy zwykłe i tzw. sekretne imiona, z których można wyczytać, gdzie one zamieszkują. Niektóre z Tenm ujeżdżają swojego wahana. Dwanaście bogiń zostało podzielone na trzy grupy, w których znajdują się po cztery strażniczki. Do pierwszej grupy należą:

I. Wielkie demonice *bdud*; w tekstach są opisywane jako czarne dziewczyny o szkaradnych obliczach. Swoim wyglądem przypominają rakszasy. Są to: Dordze Kündrakma ujeżdżająca czarnego konia, Dordże Jamakiong – „Nieniszczalna Strażniczka Nieokielznanych Wierzchowców”, którą uważa się za księżniczkę pochodzącą z rodu mięsożernych, wojowniczo usposobionych bóstw, Dordże Gekitso – „Nieniszczalna Władczyni Zsyalczy Przeszkód” ujeżdżająca wielbłąda.

²¹ R. Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of...*, s. 178–181.

²² *Ibidem*, s. 181.



72. Tenmy,
detal na tance
ukazującej
Palden Lhamo



73. Tenmy
(detal)/Palden
Lhamo

II. Wielkie wojowniczkijakszyce; opisywane jako czerwone i gniewne kobiety, swoim wyglądem przypominają jakszynie: Dordże Pjang Cig²³ – pochodzi z rodu mięsożerców, często utożsamiana z Dordże Judröną – „Niezniszczalną Turkusową pochodnią”, Dordże Palgi Jum – „Niezniszczalna Wspaniała Matka”, strażniczka ujeżdża niedźwiedzia *Mon* z białymi łapami; Dordże Lumo – „Niezniszczalna Nagini” ujeżdżająca lisicę; Dordże Drakmo Gial – „Niezniszczalna Królowa Gniewnych”, jej wierzchowcem jest czarny niedźwiedź.

III. Wielkie znachorki-menmo; w sadhanach opisywane jako błękitne o eterycznych ciałach dziewczęce z pięknymi ciałami: Dordże Bökam Kiong – „Niezniszczalna Strażniczka Khamu i Tybetu”, bogini wywodzi się z królewskiego rodu z regionu Konpo i tam również rezyduje, Dordże Men Cigma – „Niezniszczalne Jedyne Lekarstwo”, Dordże Jama-sil – „Niezniszczalna Świeżość Nieujeżdżonych Wierzchowców”, Dordże Zulema – „Niezniszczalna Zulema”, zamieszkuje święte góry centralnego Tybetu.

Pierwsza i druga grupa to znaczy Wielkie Demonice i Wielkie Jakszyce są uważane przez Tybetańczyków za złośliwe duchy, zaś wielkie *menmo* należą do klasy bogów i są partnerkami bogów gór. Wszystkie Tenmy były szczególnie czczone przez Panczenlamę I (1570–1662) oraz V Dalajlamę (1617–1682). Istnieje bardzo wiele legend związanych z poskramianiem Tenm przez Padmasambhawę; zamieniały się w góry by zgnieść Guru Rinpocze, przeszkadzały mu w medytacji, wysyłały do niego inne złośliwe duchy. Samo-zrodzony z lotosu zawsze jednak z łatwością zwyciężał; w końcu Termy uznały

jego wyższość. Wszystkie pojawiły się w Jaskini Aszurów na granicy tybetańsko-nepalskiej, w której przebywał Padmasambhawa i przyrzekły ochraniać nauki Buddy. Ponadto Guru ustanowił je strażniczkami zewnętrznych granic tantrycznych mandal²⁴. Opisy ikonograficzne Tenm zawarte w sadhanach nie są jednolite. Według

²³ Toussaint utrzymuje, że jej pierwotnym imieniem było (Gangs dkar) gNam sman dkar mo, w: G. Ch. Toussaint, *Le dict de Padma*, Paris 1933, s. 244.

²⁴ Opisy legend dotyczących poskramiania Tenm, w: G. Ch. Toussaint, *Le Dict de...*, s. 245–249.

większości tekstów główną boginią z tej grupy jest bogini o przydomku „Turkusowa Lampa” – Dordże Judrönma. Według monastycznej tradycji z Drepung najważniejszą Tenmą jest Dordże Dragmo Dzial – partnerka górskiego bóstwa rMa.č'en.spom.ra rezydującego na górze Drepung. Kult Tenm upowszechnił się również w szkole Gelug. Każda ze strażniczek przez jeden miesiąc w roku jest uznawana za bóstwo wyroczni świątyni sTan.ma.lčog, położonej w pobliżu klasztoru Sera.

Interesującą pod względem ikonograficznym Tenmą jest wspomniana już Dordże Judrönma, z którą wiąże się równie ciekawa legenda. We wcześniejszym wcieleniu strażniczka była najstarszą córką króla Indrabodhiego – władcy tajemniczej krainy dakiń – Urgjen. Księżniczka uprawiała kazirodcze stosunki ze swoim bratem, co było niedopuszczalne na dworze władcy. Kiedy ojciec dowiedział się o incydencie, przyszła Dordże Judrönma, chcąc uniknąć kary, odcięła sobie na jego oczach głowę. Motyw bogini z obciętą głową spotykamy także w klasie dakiń u Czinnamundy-Wadźrawarahi²⁵, która z kolei odpowiada hinduistycznej bogini Cinnamaście. Księżniczka odrodziła się następnie w Tybecie jako złośliwa demonica, którą poskromił Guru Padmasambhawa, wykonując gest wygrażania, po czym nadał jej nowe imię i zobowiązał do chronienia term. Odtąd kult Dordże Judrönmy stał się popularny w szkole Ningma.

3.3. Palden Lhamo jako archetyp kobiecości – prefiguracje i paralele

W świetle komparatywnej mitologii odpowiednikiem najważniejszej strażniczki – Palden Lhamo – jest bogini ujeżdżająca konia, znana wśród brytyjskich Celtów jako Riannon²⁶. Jako bogini Epona została zaadoptowana do rzymskiego kalendarza rytualnego, w którym stała się strażnikiem i boginią patronką Rzymskiej Kalwarii. Jak pokazują badacze tematu, imię to zostało utworzone od słowa celtyckiego oznaczającego klacz. W sztuce jest przedstawiana jako kobieta siedząca na koniu. W istocie ok. 30 bóstw kobiecych bywa uważanych za lokalne wcielenia Epony bądź jej późniejsze transformacje. Do takich należy Rosmerta, szeroko rozpowszechniona na obszarze świata celtyckiego. Rdzeń celtycki jej imienia – *smr* znaczy „przypominać” lub „przewidywać”, ale rdzeń dłuższy – *smert* kojarzy się ze słowiańskim słowem „śmierć” i wyrażałby tę cechę bóstwa, której nie widzimy w symbolice Epony – śmierć i zniszczenie. Była ona małżonką boga imieniem Smertius lub Smertullos, uważanego za boga śmierci²⁷. W mitach Wikingów jest ona Freją, która dowodzi

²⁵ D. Kinsley, *Tantric Visions of the Divine...*, s. 151–154.

²⁶ Riannon – bóstwo brytyjskich Celtów, nieśmiertelna małżonka Pwylla. Imię jej znaczeniowo wywodzi się od określenia Rigantona – „Wielka Królowa”. W mitach walijskich – pani świata zmarłych.

²⁷ J. Gąsowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1978, s. 56.

Walkiriami²⁸. Najbliższe jednak paralele z Palden Lhamo można odnaleźć w kulturze Indii, zwłaszcza w postaci Kali-Durgi.

Bogini Kali reprezentuje w hinduizmie aspekt śmierci i zniszczenia, a zarazem odnowy. Kali odgrywa podstawową rolę w tantryzmie i śaktyzmie. W mitologii występuje jako ucieleśnienie gniewu bogini Durgi – poskromicielki demona Mahiszy. W klasycznej literaturze hinduizmu istnieje podanie, według którego Kali narodziła się, wyskakując z czoła rozgniewanej Durgi. Jej przeraźliwe krzyki wypełniły cały wszechświat. Jako groźna poskromicielka zła i śmierci skupia w sobie moc wszystkich bogów. W ciemnej, gwałtownej i krwiożerczej formie otrzymuje ofiary z kozłat, bawołów i kogutów. Ta groźna bogini, stale unurzana we krwi, w Bengalu ma również aspekt łaskawy, jest czczona jako dobrotliwa, opiekuńcza matka swych wyznawców. Większość wyobrażeń przedstawia Kali stojącą na piersi Śiwy. Ten motyw odzwierciedla mit o jej ekstatycznym zwycięskim tańcu, który zagrażał światu. Śiwa, by ją powstrzymać położył się na polu bitwy. Brahman wskazał Kali, że pod stopami ma małżonka. Bogini zawstydzona przestała tańczyć. W innych mitach jest ukazywana jako mroczna strona Parwati – żony Śiwy i córki Himawata – boga Himalajów, od którego pochodzi jej nazwa – znaczy córka gór. W ikonografii jest pokazywana zazwyczaj jako czarna, niekiedy błękitna bogini, ma wiele ramion, najczęściej cztery albo dziesięć. Na il. barw. XVIII została ukazana w formie tysiścramiennej nepalska odmiana Kalidurgi o nazwie Guhyakali, czyli „Tajemna Kali”. Jej cztery nogi rozdeptują czerwonego boga słońca i białego boga księżyca oraz dwie formy Śiwy. Z pępek obydwu form wybiegają łodygi lotosów, na których siedzą czarne psy wskazujące na magiczne właściwości Kali. Pierwsza para nóg bogini wykonuje alidha asanę, natomiast druga – ardhaparjankę. Liczne głowy, ułożone piramidalnie, przybierają formy zwierzęce. Bogini tańczy zanurzona w oceanie pomarańczowych płomieni. Wokół ognistej aureoli rozciągają się, na przemian zielone i niebieskie, pola kremacyjne pełne szkieletów i cmentarnych zwierząt. Monumentalna Kali otoczona orszakiem bóstw demonstruje kosmiczną moc kobiecości. Cechą charakterystyczną bogini jest jej groźny, przerażający wygląd: jest ciemna, zwykle naga, w spódnicy uszytej z ramion powyrywanych ofiarom, jej rozwarłe usta i wysunięte języki przywodzą na myśl niektóre formy Palden Lhamo. Podobnie jak jej buddyjska odpowiedniczka trzyma kapalę wypełnioną krwią, odciętą głowę demona i zakrzywiony nóż w kształcie półksiężyca. Na niektórych przedstawieniach jej twarz ozdabiają kolczyki z niemowlęcych zwłok. Motyw zabitego dziecka występujący zarówno u Kali-Durgi, jak i u Palden Lhamo wyraża na płaszczyźnie archetypowej przekroczenie macierzyństwa, porządku natury, poza którym kryje się wyższa wiedza. Niszcząca siła „Czarnej bogini”, podobnie jak Śri Dewi, jest skierowana nie tyle przeciwko ludziom, lecz demonom i szkodliwym iluzjom. Obydwie uchodzą ponadto za bóstwa transformacji, przemiany życia i śmierci, zła i dobra – stąd ich paradoksalna symbolika i mroczny wygląd. Kiedy porównamy opisy ikonograficzne obu bogiń zauważy-

²⁸ *Edda poetycka*, tłum. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986, s. 34.

my bardzo duże podobieństwa pomiędzy nimi. Dla przykładu przedstawię wizualizację Durgi na podstawie fragmentu *Śastratantra*, cytowanego przez Krysznanandę w jego dziele *Tantrasara*: „bogini podobna do czarnej góry, o straszliwej twarzy, nosi na szyi girlandy z wielu ludzkich czaszek; jej włosy pozostają w nieładzie. Uśmiechnięta twarz bogini odsłania rozwarłe usta, w których widać ostre kły. Jej ciało ozdabia wąż niczym święty sznur, po środku czoła widnieją księżyc, wokół bioder oplatają ją miliony trupich rąk, krwawiących ust i zmasakrowanych ciał. Uszy bogini Durgi ozdobione są dwoma trupami dzieci”²⁹.

Saraswati zalicza się do jednej z najstarszych hinduistycznych bogiń, o której wspominają już Rygwedy. W mitologii pojawia się jako córka Kalidurgi i partnerka Brahmy. Bogini była pierwotnie bóstwem rzek i do dzisiaj łączy się ją z symboliką życiodajnej wody i somy. W hinduizmie uchodzi jednak przede wszystkim za boginię mądrości i sztuk: muzyki, poezji – według legendy to ona właśnie wynalazła pismo dla ludzkości. Przedstawiana jest zazwyczaj jako żeńska postać o czterech ramionach, w których trzyma naczynie z wodą, winę (starożytny instrument strunowy wykonany z hebanu albo drzewa różanego), małe i księgi Wed. Jej wahaną jest łabędź – symbol duchowej doskonałości. Często ukazywano ją w pozycji siedzącej na lotosie. Mitologia hinduistyczna opowiada, że Saraswati narodziła się z boga Brahmy. Pewnego razu Brahma zapragnął stworzyć świat i pogrążył się w medytacji, po czym jego ciało przepołowiło się na męską i żeńską (Saraswati) część. Brahma połączył obydwie połówki i w ten sposób powstał półbóg Manu, który stworzył świat materialny. Istnieje również mit opowiadający o tym, że Saraswati powstała z ust Brahmy, kiedy ten kreował kosmos za pomocą swojej twórczej mowy. Kult Saraswati przyjął się również w buddyzmie. Często występuje ona jako partnerka Mandziusrego – bodhisattwy mądrości. W najbardziej popularnej formie jest biała, ma dwa ramiona i dwoje oczu.

Pomiędzy łagodną formą Saraswati a groźną Palden Lhamo nie ma wprawdzie wyraźnego ikonograficznego związku, ale obydwie boginie często współwystępują na jednym przedstawieniu. W takim układzie Saraswati pełni zazwyczaj funkcję akolitki Śridewi ukazanej w dolnej partii obrazu. Saraswati zwana w Tybecie Jang Cienmo jako forma tantryczna należy do klasy bóstw przyporządkowanych Rodzinie Lotosu. Bogini ma jedną twarz i dwie ręce; w lewej trzyma zdobioną klejnotami winę (strunowy instrument) gandharwów, a prawą delikatnie uderza w jej struny. Na linii włosów jest widoczny łańcuch utkany z kwiatów, w uszach nosi okrągłe kolczyki z lotosów utpala, siedzi w pozycji medytacyjnej, odziana w jedwabne szaty. W tybetańskiej tradycji wadźrajany istnieje manifestacja Saraswati uznawana za patronkę muzyki, nazywana *Piwa Karpo*. Na reprodukcji 74 widzimy fragment tanki przedstawiający III Karmapę Rangjung Dorje (1284–1339) – głowę szkoły Karma-Kagju³⁰,

²⁹ R. Chanda, *The Indo-Aryan Races: A Study of the Origin of Indo-Aryan People and Institutions*, New Delhi 1976, s. 137.

³⁰ T. Karma, *The History of sixteen Karmapas of Tibet*, Boulder 1980, s. 71–74.



74. Piwo Karpo, detal z tanki ukazującej III Karmapę Randżung Dordże



75. Wadźra Saraswati (detal)

który był głównym buddyjskim nauczycielem na dworze w Chinach. Ponad jego głową widnieje eteryczna postać Piwa Karpo: bogini siedzi na dysku księżycy i błękitnym kwiecie utpala otoczona promieniami światła. Jej białe ciało kontrastuje z karmazynowymi szatami. Jak przystało na patronkę muzyki Piwa Karpo gra na staroindyjskiej winie. Bezpośredni związek z Palden Lhamo posiada jednak gniewna forma Saraswati zwana „Wadźra Saraswati” lub „Tajemną Wadźra Saraswati”, którą opisują tantryczne teksty zawarte w cyklu Kriszna Jamari. Poniżej znajduje się bhutańska tanka ukazująca tę formę Saraswati. Czerwona, sześcioramienna bogini stoi w pozycji *pratjalidha* na dysku słońca i kwiecie lotosu. Saraswati ma trzy twarze: centralna w kolorze czerwonym, prawa – białym, zaś lewa – indygo. Oblicza symbolizują trzy czasy oraz trzy ciała Buddy: dharmakaję – ciało nauki, sam-boghakaję – ciało błogości oraz nirmanakaję – fizyczną manifestację Buddy. Głowy są ozdobione ażurową, złotą koroną, którą otacza zielona aureola. Bogini jest naga, jedynie na jej ramionach leży peleryna z zielonego jedwabiu, a na biodrach trójkątna spódnica. Na ciele Wadźra Saraswati widnieją złote ozdoby. W trzech prawych rękach (od góry) trzyma miecz, na wysokości serca lotos, a w dolnej ręce rytualny nóż, zaś w lewych koło Dharmy, winę i czarę z czaszki. Zarówno zachodni religioznawcy, jak i tybetańscy uczeni łączą gniewną Wadźra Saraswati z Palden Lhamo, co poświadcza omawiana tanka. Największe ikonograficzne

oraz ikonologiczne podobieństwa odnajdziemy jednak w pantheonie bon – przedbuddyjskiej religii Tybetu.

Odpowiednikiem Palden Lhamo w religii bon jest strażniczka Sidpai Dzialmo³¹, również powiązana z hinduistyczną boginią Kalidurgą. Inaczej niż w hinduskim kulcie, Sidpai Dzialmo nie otrzymuje krwawych ofiar, nie żywi się energią krwi wyzwoloną w ofiarnym rytuale, lecz stanowi manifestację oświeconej świadomości i współczucia Buddy. Niemniej symbolika ofiarowania ciała i krwi pozostała w tzw. wewnętrznej pudży oraz w tormie – ofiarnym cieście, które można uznać za substytut krwawej ofiary w Rytuale Strażników. Prototypem strażniczki bonu może być mezopotamska bogini Gula zwana „Wielką Znachorką” lub panirańska prezoro-

³¹ J. Reynolds, *The Healing Practice of Sidpa Gyalmo*, San Diego 1996.

astryjska bogini wody i kosmicznego oceanu – Ardvi Sura, znana starożytnym Grekom jako Anahita – bóstwo uosabiające akwaticzne moce, z których wylaniają się wszelkie formy życia. Według Reynoldsa na przełomie naszej ery nastąpiła migracja ludów centralnej Azji na teren dzisiejszego Tybetu. W królestwie Siang-Siung³², położonym w zachodniej części dzisiejszego Tybetu, zamieszkiwał lud będący w bliskim kontakcie z irańskojęzycznymi ludami takimi, jak Scytowie, Toharowie i Sogdyjczycy³³. W II w. p.n.e. Scyto-Tokaryjczycy zostali napadnięci przez Hunów na północno-zachodnich rubieżach Chin i część z nich uciekła do Kham i Amdo we wschodnim Tybecie. Chińczycy nazwali tę grupę Hsiao Łej-czi, inna, większa grupa Łej-czi, zwana Ta Łej-czi, opuściła zachodnie obszary i skierowała się na północ Siang-Siung oraz do Baktrii w Afganistanie, gdzie około I w. n.e. założyli Imperium Kuszanów propagujących buddyzm. Reynolds podkreśla ponadto, że istnieje indoeuropejskie podłoże lingwistyczne wspólne dla języka tybetańskiego i języka Siang-Siung. Nawet sama nazwa „bon” wydaje się pochodzić od irańskiego i sogdyjskiego słowa „bun” znaczącego „dharma”. Siang-Siung było najbardziej na zachód wysuniętą „kolonią” wszystkich ludów tybeto-birmańskich starożytnych czasów, położoną tuż obok irańsko- i dardycykojęzycznych ludów Ladakhu, Kaszmiru, Afganistanu i centralnej Azji. Królestwo Siang-Siung leży na południe od Kaszgaru i słynnego jedwabnego szlaku, stając się w naturalny sposób doskonałym miejscem dla spotkania różnych kultur. Według tradycji bon Sidpai Dzialmo była pierwotnie jedną z bogiń-demonów znanych jako Dregs.pa mo rgjud, którą poskromił mędrzec Takla Mebar. Dając jej swoje nasienie, mistrz cyklu praktyk phurbu nawrócił gniewną demonicę na strażnika nauk bon. Najważniejszymi manifestacjami Sidpai Dzialmo są: Jesze Łalmo jako uniwersalny aspekt, w kolorze ciemnego lazuru, o jednej twarzy i dwóch rękach, bez wierzchołka; Dujum Lamo jako pokojowy aspekt, koloru białego, o czterech twarzach i ośmiu rękach, jadąca na białym mule; Kadzing Lamo jako aspekt wzrostu, koloru niebieskiego, o trzech twarzach i sześciu rękach, jadąca na niebieskim mule; Kasang Lamo jako aspekt czarów, koloru czerwonego, z trzema twarzami i sześcioma rękami, jadąca na czerwonym mule; Dendro Sangjum jako gwałtowny i destruktywny aspekt, koloru czarnego, o trzech twarzach i sześciu rękach, jadąca na czarnym mule. W swym najpopularniejszym aspekcie strażnika, Sipa Dzialmo jedzie wierzchem na czarnym mule lub na czerwonym mule; w każdym przypadku ma trzy twarze i sześć rąk. W tej formie przypomina niewątpliwie buddyjską Palden Lhamo. Reprodukacja 76 przedstawia Sidpai Dzialmo jadącą na czerwonym mule.

Niniejsza tanka stanowi przykład malowidła wykonanego na jedwabiu. Autorami tego rodzaju tanek byli zazwyczaj chińscy artyści pracujący na zlecenie tybetańskich lamów. Malowidło pochodzi z klasztoru Bongja we wschodnim Tybecie (obecnie prowincja Qinghai). Pełna nazwa klasztoru Menri Shedrub Mindroling wskazuje, że należy on do tradycji klasztornej Menri założonej przez Njame Szerab

³² Królestwo włączone do Tybetu w VII w.

³³ M. Boyce, *Zaratusztrianie. Wiara i życie*, Łódź 1988, s. 152.



76. Sidpai Dzialmo jadąca na czerwonym mule

Gjaltsena (1356–1415)³⁴. Zgodnie z niektórymi przekazami bon, kult bogini Sidpai Dzialmo jako strażnika został zapoczątkowany przez Szenczena Luga (996–1035) na podstawie tekstu termy odkrytej przez niego w prowincji Tsang (1017 r. n.e.). Sipa Dzialmo jadąca na czarnym mule stała się specjalnym strażnikiem klasztoru Jeru Łensaka oraz klasztoru Menri, stąd też pochodzą liczne przedstawienia strażniczki. Na omawianej tance dostrzegamy Sidpai Dzialmo o trzech twarzach: po prawej stronie jest biała i uśmiechnięta, po lewej czerwona i dzika, a w środku ciemnolazurowa i gniewna. Ciemnoczerwone włosy bogini sterczą na końcach, a jej troje oczu żarzy się jak płomień niszczący wrogów religii, zmarszczki u nasady nosa ujawniają jej gniewną naturę, a otwarte usta, porównywane w sadhanach do paleniska ziejącego ogniem, odsłaniają złowrogie kły. W swoich trzech prawych rękach Sidpai Dzialmo trzyma zwycięską flagę, płonący miecz i phurbu, w lewych dłoniach – trójzab, różdżkę ze swastyką oraz na wysokości serca naczynie wypełnione krwią. Wymienione atrybuty symbolizują przecięcie węzła iluzji oraz korzeni trzech trucizn: chciwości, nienawiści i złudzenia. Ciemnolazurowe ciało strażniczki jest przystrojone popielato-szarą skórą słonia i odartą skórą ludzką. Na biodrach nosi skórę tygrysa, do której jest przywiązana skóra dzikiego niedźwiedzia. Jadowite, czerwono-żółte węże oplatające jej szyję to wijące się naszyjniki. Sidpai Dzialmo jest ozdobiona długim, trzyczęściowym naszyjnikiem z wyschniętych czaszek, gnijących i świeżo ściętych, ociekających krwią głów. Bogini ujeżdża galopującego, karmazynowego muła, siedzi w siodle wykonanym ze skóry ludzkiej, która symbolizuje nietrwałość, a ornamentalnie zaznaczone płomienie oznaczają ogień mądrości palący wszelkie iluzje. „Władczyni Świata” jest najpopularniejszą strażniczką bon czczoną zarówno przez duchownych, jak i świeckich wyznawców, mimo złowrogiego wyglądu ucieleśnia mądrość i współczucie oświecenia.

3.4. Mityczne narodziny Palden Lhamo

W poprzednich podrozdziałach zaprezentowałam ogólną charakterystykę bóstw tantrycznych zaliczanych do klasy strażników, następnie omówiłam główne żeńskie bóstwa tej kategorii, po czym wskazałam pochodzenie i najważniejsze prefiracje Palden Lhamo, która będzie głównym przedmiotem dalszych analiz.

³⁴ *The Bon Deities Depicted in the Wall Paintings in the Bon-bryga Monastery*, red. M. Mori, „New Horizons in Bon Studies, Bon Studies”, t. 2, Osaka 2000, s. 509–549.

W pierwszej kolejności zostaną przedstawione mity i legendy dotyczące duchowych narodzin Palden Lhamo, co pozwoli wydobyc specyfikę archetypu kobiecości wyrażonego w formie tej strażniczki. Bogini ta jest bez wątpienia najważniejszą strażniczką w panteonie tybetańskiej tantry. Jej kult występuje we wszystkich tybetańskich tradycjach, w których uchodzi za partnerkę Mahakali Czandrupy – najpotężniejszego strażnika nauk Buddy. W większości szkół uważa się ponadto, iż Palden Lhamo osiągnęła dziesiąty, ostatni poziom bodhisattwy³⁵. Przez wielu badaczy jest zaliczana do jednej z najbardziej przerażających postaci ukazujących gniewny aspekt oświecenia. Według sugestii Giuseppe Tucciego³⁶ i Jean Naudou³⁷ Palden Lhamo – „Bogini Zwycięstwa” jest głównym żeńskim strażnikiem i jedyną kobietą pośród „Ośmiu Strażników Prawa” znanych jako Drag.gšed. brygad³⁸. W szkole Gelug jej emanacja w postaci Maczig Palden Lhamo pełni funkcję głównego strażnika wszystkich tybetańskich bogiń, a ponadto przewodzi gniewnym, kobiecym dakiniom zwanym *ma mo*³⁹, które często pojawiają się w jej orszaku. Od XVI w. Palden Lhamo stała się opiekunką Lhasy – stolicy Tybetu oraz klasztoru Taszi Lunpo – siedziby Panczenlamów. Jako specjalny strażnik Dalajlamy jest czczona zwłaszcza w tradycji Gelug, jak również w szkole Sakja. W starej szkole Ningmie jest sławiona pod imieniem Remati. Kult Palden Lhamo wprowadził do Tybetu w X w. pandita Urgjen Sangwa Szerab lub nauczyciel Padampa Sangje. Religioznawcy wywodzą Palden Lhamo od indyjskiej bogini Durgi i Ugra Tary. Przez Tybetańczyków jest utożsamiana z gniewną emanacją bogini wiedzy i sztuki – Saraswati. Niektórzy badacze uważają, iż rozmaite manifestacje Palden Lhamo są w istocie zbiorem żeńskich form pochodzących z wczesnego szamanizmu i religii bon w Tybecie. W ikonografii pierwsze przedstawienia Palden Lhamo jako orszaku Mahakali i Jamy Dharmaradży datuje się na XI w. Palden Lhamo reprezentuje mroczne siły aspektu Wielkiej Matki. W tradycji buddyjskiej pełni funkcje ochronne i poskramiające – chroni przed zewnętrznymi i wewnętrznymi wrogami Dharmy oraz ujarzmia destruktywne siły ukryte w ludzkiej psychce. Tak jak inne gniewne bóstwa odzwierciedla ślepe instynktowne popędy ego i jego fantomy, które ujawniają się w świadomości zmarłego w stanie pomiędzy śmiercią a ponownymi narodzinami. Ukazując się w gniewnej formie, bogini przekształca negatywną energię umysłu (szkodliwe pragnienia myśli, nawyki) w mądrość rozróżniającą, która jest w stanie przeniknąć wszelkie zjawiska samsary.

W tradycji buddyźmu tybetańskiego można odnaleźć wiele barwnych legend o pochodzeniu Palden Lhamo. Nierzadko sprzeczne ze sobą podania tworzą w świe-

³⁵ Odpowiednikiem sanskryckiego słowa *bhumi* w języku tybetańskim jest *sa* – słowo, które oznacza „ziemię”, „etap”, „poziom”. Są to etapy oświecenia na drodze bodhisattwy. Wymienia się dziesięć stopni *bhumi*; osiągnięcie pierwszego – stanu wielkiej radości może zabrać lata lub nawet kolejne żywoty.

³⁶ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 590–594; G. Tucci, „Indo-Tibetica”, t. 2, Roma 1932, s. 96.

³⁷ J. Naudou, *Les bouddhistes kasmiriens au Moyen-âge*, Paris 1968, s. 96.

³⁸ Zob. L. Frederic, *Les dieux du bouddhisme. Guide iconographique*, Paris 1992, s. 234.

³⁹ W. Kirfel, *Symbolik des Buddhismus*, Stuttgart 1959, s. 15.



77. Motyw oka, detal z tanki ukazującej Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo

tle nauki o reinkarnacji spójną mityczną opowieść. Historia strażniczki sięgać ma czasów buddów poprzedzających życie współczesnego Buddy Śakjamuniego⁴⁰. Jedna z legend mówi, iż Palden Lhamo w dalekiej przeszłości była żoną króla o bardzo wojowniczym i krwawym usposobieniu. Prosiła go, aby zrezygnował z okrucieństw, których się dopuszczał, ten jednak po każdej następnej prośbie królowej stawał się coraz bardziej zawzięty w swoim postępowaniu. Zdesperowana Palden Lhamo postanowiła zamordować własnego syna, aby władca osobiście doświadczył bólu, którego wyrządza innym. Po zabiciu dziecka przyniosła jego zwłoki mężowi, wywołując w nim duchową przemianę. W warstwie dydaktycznej czyn ten ukazuje, iż Palden Lhamo dla osiągnięcia oświecenia nie zawaha się przed żadnym, chociażby najbardziej okrutnym działaniem. W ikonografii tybetańskiej zdarzenie to przedstawia motyw bogini ze zwłokami syna⁴¹.

W najstarszej wersji mitu o Śridevi – staroindyjskiej prefiguracji Palden Lhamo, podobnie jak w wyżej przytoczonym tybetańskim podaniu, bogini postanawia ukrócić okrutne praktyki męża – tym razem króla rakszasów panującego na terenach Sri Lanki, który składa ofiary z ludzi. Zabija syna, by wstrząsnąć bezlitosnym władcą, po czym ucieka z jego królestwa. A czyni to w dość spektakularny sposób, dosiada bowiem muła okrytego skórą własnego syna⁴². Najstarsza wersja mitu nie kończy się tak optymistycznie jak późniejsze tybetańskie wersje. Rozwścieczony władca nie przeżywa duchowej przemiany, zamiast tego posyła w kierunku uciekającej żony strzałę, która rani zad muła. Śridevi wyrывa strzałę i w magiczny sposób przeobraża ranę w mistyczne oko symbolizujące jej niezłomność w strzeżeniu wiary buddyjskiej. Dlatego też na ogonie tuż przy zadzie wahana Palden Lhamo jest widoczny motyw oka. Kolejna historia wspomina, że Palden Lhamo w dawnych czasach była jedną z ośmiu strażniczek *ma mo* – żeńskich duchów czarnej barwy, które nawiedzają dzikie i odosobnione miejsca oraz pilnują ośmiu wielkich mitycznych cmentarzysk⁴³. Śridevi była panią cmentarzyska o nazwie Świeży Gaj. Podporządkowana buddyjskiej nauce przez Wadźrapaniego, otrzymała od niego imię Wadźrajogini. Później

⁴⁰ *Rituels tibétains. Visions secrètes du V Dalai Lama*, red. N. Bazin, Paris 2002, s. 41.

⁴¹ W Muzeum Narodowym w Warszawie w Dziale Sztuki Orientalnej znajduje się tanka przedstawiająca sześcioręką Palden Lhamo, która w każdej ręce trzyma za nogi zwłoki dziecka.

⁴² J. C. Singer, M. S. Kossak, *Sacred Visions...*, s. 126.

⁴³ Według tybetańskich legend owe cmentarzyska znajdują się w miejscach gdzie upadły głowa, serce, dwie ręce, dwie nogi, jelita i genitalia pokonanego i poszatowanego demona – Rudry, zrzucone z góry Malaja, za: R. Beer, *The Encyclopedia of Tibetan...*, s. 250–251.

znowu została poskromiona, tym razem przez Padmasambhawę – pogromcę lokalnych bóstw i demonów. Uważana jest za inspiratorkę zabicia Langdarmy – (836–842) króla tybetańskiego, który był bezlitosny w niszczeniu buddyzmu. Inna legenda mówi, że Palden Lhamo, zwana Promieniującą Światłem Boginią, była najmłodsza spośród trzech córek należącego do grupy jamów „Dobrego Króla” oraz demonicy „Płonące Usta”. Kiedy jej siostry zostały uprowadzone – jedna przez nagów, druga przez bogów – Lhamo postanowiła je odbić. Ojcu zabrała kij zwieńczony czaszką oraz sidła, matce natomiast wór z chorobami i magiczny, kwadratowy kij służący do rzucania uroków – uważane później za jej atrybuty, jak zobaczymy w trakcie omawiania ikonografii Palden Lhamo. Po pokonaniu obydwu klas istot i uwolnieniu siostr sama została z kolei pokonana przez buddyjskiego Pal Herukę i ślubowała służyć Dharmie. Według kolejnej historii, podczas walk bogów z półbogami o owoc mitycznego drzewa spełniającego życzenia, z serca Wadżrapaniego wypromieniowało światło, które dotknęło czoła boga o imieniu Kjabdziung⁴⁴. W wyniku tego powstała żelazna narośl, z której wyłoniła się niebieska, żeńska postać – Lhamo Uma Dewi. Lhamo została ofiarowana bogowi Łangciukowi⁴⁵ jako małżonka, a z ich związku urodził się syn – Jama Mahakala oraz córka – dmar.mo can. tra, którym Wadżrapani udzielił inicjacji gwarantującej zwycięstwo na polu walki. Pewnego razu bogini odcięła głowę króla półbogów i wypila jego krew – powstrzymała w ten sposób narodziny półbogów z krwi wypływającej z ran ich władcy. Po ostatecznym zwycięstwie nad bogami Lhamo przez siedem lat medytowała w celu oczyszczenia swego karmana. W jeszcze innej opowieści była krwiozerczą demonicą, która zabijała wszystkie napotkane istoty swoim zatrutym oddechem. Gdy dokuczalo jej pragnienie, mordowała, a po wykrwawieniu się zwłok piła wyciekłą krew.

Różne legendy, ukazujące genezę oświeconej strażniczki, odsłaniają obraz kobiecości, który odbiega od archetypu macierzyństwa związanego z płodnością i opieką. Wprawdzie również tutaj mamy do czynienia z ochronnym aspektem pierwiastka żeńskiego, ale akcent symboliczny wydaje się spoczywać na mrocznym tle, z którego wyłania się postać Palden Lhamo. W ikonografii widać to w motywie oceanu krwi – nie tej, która obdarza życiem i uzdrowia, ale haniebnej, nieczystej krwi przelanej w aktach zbrodni. Dzieciobójstwo, zabójstwo, wampiryzm stają się swoistymi upostaciowaniami resentymentu zrodzonego w społeczności oddalonej od sfery instynktów. Wcześniejsze, mroczne wcielenia strażniczki to jakby zagęszczone w mitycznej metaforze obszary kobiecej nieświadomości. Ukrywana pod fałdem kulturowej oglądy „kobieca natura” kryje w sobie pokłady wściekłości i bezlitosnego okrucieństwa, które muszą zostać ujawnione, a następnie przekształcone w kreatywną energię, co symbolizuje spotkanie Palden Lhamo z Padmasambhawą. Uzbrojona w narzędzia zbrodni, odziana w ludzką skórę, niosąc zwłoki własnoręcznie zabitego dziecka, „zwycięska bogini” włącza do systemu religijnego zapoznany w wielu kul-

⁴⁴ Bóg ten jest odpowiednikiem indyjskiego boga Wisznu.

⁴⁵ Bóg ten jest odpowiednikiem indyjskiego boga Śiwy.

turach wymiar kobiety. Gwałtowna transformacja chtonicznej natury w dobroczynną moc sacrum ujawnia się m.in. w rytuałach dywinacyjnych, z którymi jest związana strażniczka. Jej atrybuty takie jak kostki do gry czy lustro potwierdzają ten związek. Około 140 km na południowy wschód od Lhasy znajduje się „Jezioro Widzeń” – Lhamo Latso związane z kultem Palden Lhamo. W tradycji Gelug istnieje przekonanie, że na czystej tafli jeziora pojawiają się obrazy przedstawiające przyszłość⁴⁶. Z uwagi na magiczne właściwości jeziora II Dalajlama dGe'dun.rgja.mc'o (1475–1542) założył na jego brzegu klasztor Chökorgjal (1509), w którym skodyfikowano system dywinacyjny. Oczekiwana wizja pojawia się w czasie recytacji mantry Palden Lhamo. Strażniczka jest również przywoływana w rytuale wróżebnym *s'o.mo*, gdzie wykorzystuje się kości do gry, rzucając trzema kośćmi i sumując wyniki⁴⁷.

3.5. Symbolika głównych atrybutów Palden Lhamo

Większość przedstawień Palden Lhamo posiada wiele elementów wspólnych. Bogini jest ukazywana zazwyczaj w gniewnym aspekcie, na czole strażniczki widnieje trzecie oko, co skłania niektórych badaczy do łączenia jej z tradycją sziwaizmu⁴⁸. W pozycji napiętego łuku Lhamo dosiada mulicę, której barwa może różnić się w zależności od sadhany. Wahana bogini stoi pośrodku oceanu krwi. Strażniczka jest ozdobiona koralami ze świeżo ściętych głów oraz diademem z pięciu ludzkich czaszek, jej rdzawe włosy miota wichura, w pępku często znajduje się emblemat słońca. Najczęściej spotykanymi instrumentami rytualnymi są: kij zakończony wadźrą, kapala, włócznia, trójząb, miecz z rękojeścią skorpiona i kartrika. Według jednej z legend o Palden Lhamo, jej oddanie i gorliwość w zwalczaniu wrogów dharmy zostały docenione przez bogów, którzy wyposażyli boginię w szczególne środki. Od Hewadźry dostała dwie kostki do gry, aby mogła wpływać na los ludzki. W przedstawieniach artystycznych są przywiązane do siodła mulicy. Brahma ofiarował jej pęk pawich piór, które są przedstawiane nad jej głową w formie wachlarza lub jako pęk wpięty we włosy. Wisznu dał jej dwie lśniące gwiazdy: słońce i księżyc. Motyw słońca widnieje w pępku bogini, księżyc zaś we włosach. Kubera podarował jej lwa, zaś Nanda węża. Na tankach lew ozdabia prawe ucho, a wąż lewe. Z kolei od bodhisattwy Wadźzrapaniego Lhamo otrzymała maczugę⁴⁹. Dla uporządkowania rozmaitych atrybutów przedstawiono poniżej listę najważniejszych motywów ikonograficznych łącznie z ich podstawową symboliką:

1. Jedna twarz symbolizuje rozpoznanie jednej natury wszystkich zjawisk.

⁴⁶ R. Barraux, *Dzieje Dalajlamów. Czternaście...*, s. 76–77.

⁴⁷ *Les peintures du bouddhisme...*, s. 41.

⁴⁸ *Les peintures du bouddhisme...*, s. 260.

⁴⁹ A. Grünwedel, *Mythologie du buddhisme au Tibet et en Mongolie*, Leipzig 1900, s. 12.

2. W buddyźmie troje oczu oznacza znajomość trzech czasów i jest synonimem mądrości, wglądu w prawdziwą naturę Buddy.

3. Kły to oznaka czterech demonów. Zgodnie z klasyfikacją tantryczną, demonem jest Igniećcie do: 1. zjawisk zmysłowych, 2. myśli, emocji, 3. euforii mającej za źródło przeżycia religijne, 4. „ja” jako niezależnego bytu.

4. Wysoko upięte włosy oznaczają, iż bogini Palden Lhamo jest strażniczką mądrości Buddy. Kok często jest utożsamiany z usznią – wypukłością na szczycie głowy istot urzeczywistnionych – buddów, boddhisattwów i świętych.

5. Korona z pięciu ludzkich czaszek oznacza uzyskanie właściwości pięciu Buddów medytacyjnych, będących efektem przekształcenia pięciu umysłowych trucizn. Tego typu diadem symbolizuje również koncentrację i jedność pięciu mądrości. Każda czaszka jest zwieńczona czarną żelazną wadźrą lub pięcioma pokrytymi złotem klejnotami. Te klejnotowe zwieńczenia są niekiedy malowane w kolorach odpowiadających barwom pięciu rodzin Dhajani Buddów.

6. Lew i wąż w uszach – ryczący biały lew symbolizuje moc przenikliwego słuchu Palden Lhamo i podobnie jak lwi ryk buddów ogłasza dźwięk pustki, który kontroluje emocje dumy. Zielony lub czarny wąż, znajdujący się w lewym „uchu mądrości”, pokonuje trujące emocjonalne energie gniewu i nienawiści.

7. Dysk słońca umieszczony w pępku Palden Lhamo symbolizuje przebudzenie wewnętrznego ciepła, które „spala” negatywności i mentalne zakłócenia. Źródła tego symbolu tkwią w hinduistycznej koncepcji kundalini – żeńskiej energii powstającej u podstawy tułowia⁵⁰.

8. Dwie ręce i nogi – ręce symbolizują dwie prawdy: względną i ostateczną, zaś nogi oznaczają dwa aspekty nauk buddyjskich niezbędne do oświecenia: skuteczne metody oraz mądrość jako zwieńczenie drogi duchowych praktyk.

9. Baldachim z pawich piór, który unosi się nad głową Palden Lhamo symbolizuje magiczną zdolność bogini do transformowania trucizn umysłu: gniewu w złote i granatowe „oczy” widoczne na piórach, natomiast liczne złote nitki oznaczają metody. Pawie pióro jest uniwersalnym symbolem transformacji. Według tybetańskich wierzeń piękne ubarwienie pawich piór pochodzi od trucizn spożywanych przez te ptaki. Im bardziej toksyczne trucizny, tym bardziej intensywne kolory i wyraźne wzory.

10. Naszyjnik z 50 lub 51 ociekających krwią głów jest symbolem oczyszczenia skandh – pięciu grup składników psychofizycznych, które konstytuują jednostkę. Do tych czynników zalicza się: formę (ciało), odczucia, percepcję, podświadome formacje kształtujące wolę i uczucia oraz świadomość. Skandhy stanowią podstawę dla błędnej, według buddyźmu, iluzji tożsamości „ja” – autonomicznego i wolnego podmiotu. Girlanda z 50 świętych głów oznacza również oczyszczenie mowy. Liczba 50 pochodzi od 16 samogłosek i 34 spółgłosek sanskryckiego alfabetu.

11. Jelita i wnętrzości symbolizują urzeczywistnienie niesubstancjalności wszystkich zjawisk, nogi – szybki postęp na ścieżce do oświecenia, prawa ręka –

⁵⁰ E. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i...*, s. 257–259.

sprawność w wykonywaniu czterech aktywności: uspokajania, pomnażania, ujarz-
miania i niszczenia.

12. Mangusta to symbol bogactwa; wedle ludowych wierzeń zwierzę to wypłu-
wa klejnoty. W centralnej Azji z mangust wykonywano sakiewki – cała, nie rozcięta
skóra zwierzęcia świetnie się do tego nadawała. Kiedy taką sakiewkę przechylano
z pyska mangusty sypały się monety i kosztowności. Według mitologii indyjskiej jest
to zwierzę będące strażnikiem nagów przechowujących bogactwa ziemi.

13. Ocean krwi – symbol pożądania, łgnięcia, nad którymi panuje Palden
Lhamo.

14. Muł oznacza fizyczną siłę i wytrzymałość.

15. Serce często przedstawiane z wyrwanymi galkami ocznymi. W tantrze wy-
różnia się serca ociekające krwią, ludzkie serca, serca wroga, serce Mary – wszystkie
ściskane w lewej ręce. Natomiast ciepłe serce, serce z płucami bądź serce wroga lub zło-
czyńcy są trzymane w kapali. Wycinanie i spożywanie serca symbolizuje podcinanie
korzeni pięciu zakłóceń oraz ich transformację (poprzez jedzenie) w pięć mądrości.

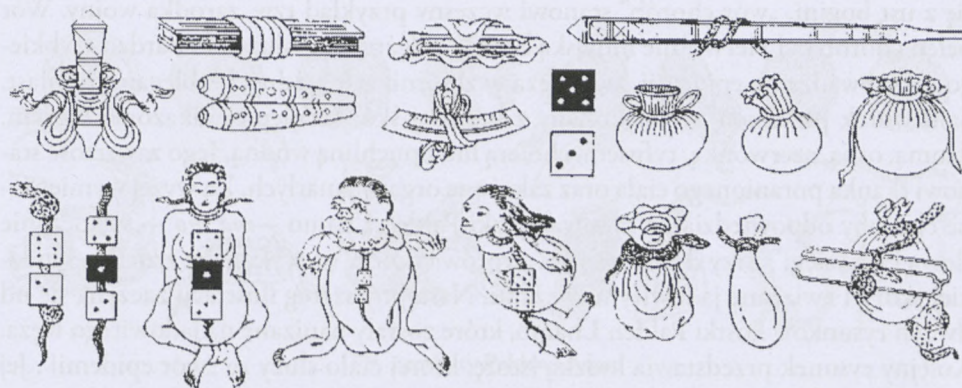
Odrębną niezwykle istotną kategorię ikonograficzną stanowi grupa tzw. pięciu
magicznych broni:

1. karbowana pałka na demony
2. zwój czerwonych kłąt
3. czarne i białe kostki do gry
4. wór chorób
5. klębek nici

Oprócz wymienionych atrybutów poniżej zostaną omówione takie rytualne
instrumenty Palden Lhamo, jak igła i nitka, tłuczek, emblemat wiatru i ognia, słoń-
ce i księżyc, głowa Brahmy, pióra, rogi i święta góra Meru.

Pierwszy rysunek (u góry z lewej strony) przedstawia krótki, karbowany kij –
pałkę. Natomiast w górnym prawym rogu jest widoczna dłuższa wersja karbownicy
– tym razem w położeniu horyzontalnym. Symbolika tego atrybutu jest złożona, na
co wskazuje już etymologia jego tybetańskiej nazwy. Termin *k'ram* oznacza kłamcę,
wiarołomcę lub kogoś przebiegłego, ale również magiczny diagram używany w ry-
tualach wróżebnych i nekromancji, oznacza również skrzyżowane linie wycięte na
kawałku drewna lub same karby. Nazwa *k'ram.šij* wskazywała ponadto deskę, do
której przywiązywano biczowanych złoczyńców. *K'ram.šij* jest opisywane w tan-
trycznych tekstach jako rzeźbiona pałka ze skrzyżowanych elementów, na których
widnieją magiczne znaki i pieczęci anulujące złowróżebne zaklęcia. Funkcja oma-
wianej broni Palden Lhamo odzwierciedla wymienione znaczenia, ponieważ służy
ona do unicestwiania demonów, karania wiarołomców, krzywoprzysięzców itd., a za-
razem zawiera zaszyfowaną listę złych uczynków. Rene de Nebesky-Wojkowicz
utrzymuje, że karbowany kij był używany w Tybecie jeszcze przed wprowadzeniem
alfabetu tybetańskiego i służył do zapisywania umów kupieckich⁵¹. Później przejął

⁵¹ R. Nebesky-Wojkowicz, *Oracles and Demons of...*, s. 48.



78. Atrybuty Palden Lhamo

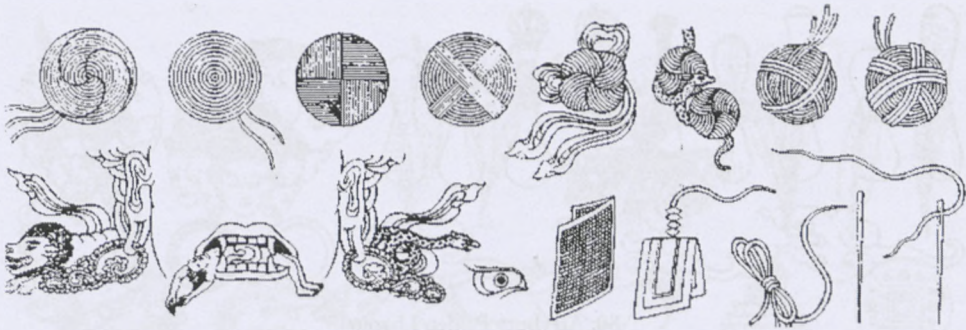
on funkcję magiczną i stał się atrybutem bóstw. Według Wojkowitza istniały dwa rodzaje palek: czarna i żółta, na obydwu widniały czerwone karby, zazwyczaj w ilości: 7, 9, 13. Na przedstawieniach malarskich magiczna pałka ma zazwyczaj barwę czerwoną, jest wetknięta za pas Palden Lhamo lub trzymana przez nią w rękę. Cztery rysunki, które znajdują się na prawo od krótkiej karbownicy to zwoje czerwonych kłątów Palden Lhamo. Za pomocą przekleństw bogini rzuca czary i zaklina śmiertelnych wrogów Dharmy. Zwój zakłéc jest zazwyczaj przedstawiany w postaci tekstu przewiązanego czerwoną taśmą lub węzami, wraz z workiem chorób i parą kostek, przytwierdzonych do siodła mulicy. Trzy z czterech rysunków pokazują czerwone zwoje kłątów jako teksty, zaś czwarty rysunek przedstawia zwój kłątów w postaci pary czerwonych, cylindrycznych rulonów. Na prawo od „zwojów kłątów” znajdują się białe i czarne kości, które zazwyczaj zwisają z siodła Palden Lhamo, do którego są przymocowane węzową wstęgą. Jak wzmiankuje Ladrang Kalsang⁵², bogini otrzymała dwie kostki od swojej ludzkiej towarzyszki. W rękach Palden te kostki stały się instrumentami dywinyjnymi – numeryczna konfiguracja na kostkach wskazuje karmiczny rezultat każdej sytuacji. Kostki są używane również w popularnym systemie wróżebnym *mo* przypisywanym Palden Lhamo. Na białej, znajdującej się na górze, kostce widnieje szóstka, a na dolnej czarnej jedynka, co symbolizuje zakres jej karmicznej oceny⁵³. Na prawo od tych kostek znajdują się rysunki ukazujące wór chorób, który również zwisa z siodła mulicy. Wór stanowi czwartą z pięciu magicznych broni. Według jednej z legend, wór łącznie z karbownicą bogini wzięła od swojej matki, aby ujarzmić bogów i nagów. Wraz z trującymi oparami, które wydostają

⁵² Ladrang Kalsang, *The Guardian Deities of Tibet*, Lhasa 1996, s. 27.

⁵³ Czarna i biała kostka wykazują duże podobieństwo do dwóch dywinyjnych kamieni, również czarnego i białego, noszonych na złotych napierśnikach przez wysokich kapłanów w Świątyni, o czym wzmiankuje Stary Testament. One stanowiły jedyne dopuszczalne medium do objawiania woli Boga dla ludzi. Złoty napierśnik w formie dywinyjnego lustra z sylabami jest używany w wielu wyroczeniach Tybetu.

się z ust bogini, „wór chorób” stanowi wczesny przykład tzw. zarodka wojny. Wór pelen chorób był pierwotnie indyjską bronią obłączniczą – służył do bardzo szybkiego rozprowadzania epidemii, zwłaszcza w zbiornikach wodnych obleganych miast. Sam worek powinien być wykonany z ludzkiej skóry najlepiej zakażonej trądem, dżumą, ospą, czerwonką, tyfusem, cholerą lub opuchliną wodną. Jego zawartość stanowi tkanka poranionego ciała oraz zakażone organy zmarłych. Za wyżej wymienione choroby odpowiedzialne są towarzyszkę Palden Lhamo – *ma mo* – „władczynię słowa i przysięgi”. Trzy dolne rysunki „worów chorób” są wykonane z zielonej ludzkiej skóry i związane jadowitymi węzami. Następny szereg ilustracji zaczyna się od dwóch rysunków kostki Palden Lhamo, które zostały nanizane na jadowitego węża. Kolejny rysunek przedstawia ludzką istotę, której ciało służy za „wór epidemii”. Jej ręce i nogi są powiązane ze sobą, wokół szyi postać ma zaciśniętą węzową pętlę z trzema dywinacyjnymi kostkami. Istota ta pełni w wymiarze symbolicznym rolę ofiary. Następny rysunek pokazuje skórę wypełnioną chorobami, która należy do kanibalistycznego demona lub demonicy wywołujących choroby. Postać ma związane nogi i ręce, a wokół szyi na węzowej pętli wisi para małych kostek. Następny rysunek przedstawia worek pelen chorób wykonany ze skóry kobiety, o powiązanych kończynach. Jej szyję ozdabia węzowa pętla, na której wiszą dwie kostki do gry. Dwa następne rysunki przedstawiają „wory chorób” wykonane z ludzkiej skóry i obwiązane węzowym sznurem. Na ostatnim rysunku (z prawej strony) z tego szeregu są widoczne trzy atrybuty połączone ze sobą węzłem: wór chorób, zwój z „czerwonymi kłątwa mi” i para kostek dywinacyjnych.

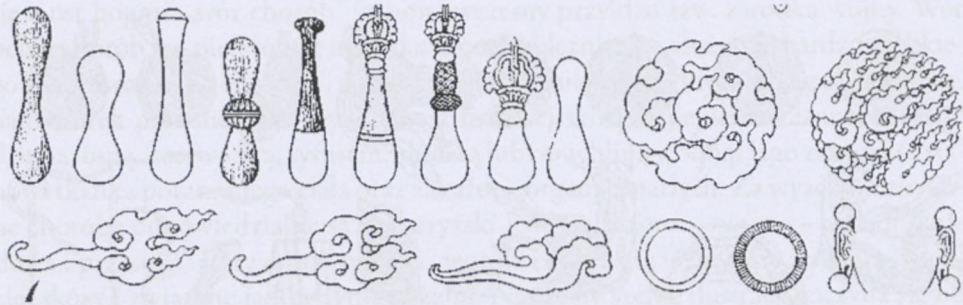
Kolejna grupa atrybutów przedstawia osiem wersji piątej magicznej broni, a mianowicie kłębka nici. Kłębek nici jest spleciony lub skręcony jak sznur wykonany z pięciu barwnych nitki – ucieleśniający esencję groźnej broni. Podobna nić jest używana w bardziej łagodnych rytuałach inicjacyjnych, gdzie nitkę przewiązuje się wokół rytualnej wadzy mistrza. Ten zaś dotykając kolejnych miejsc na nitce, inwokuje bóstwa. Tybetański termin *gzungs tag* oznaczający barwną nić, również odnosi się do sznura, który kryje w sobie mistyczne moce i kłątwy. Sznur ten jest używany przez Palden Lhamo jako magiczna broń do ujarznienia wrogich demonów lub złośliwych duchów. Na tankach pojawia się często motyw kłębka nici, który jest zawieszony na ciele węża u boku siodła Palden Lhamo. Pierwszy rysunek z lewej strony przedstawia kłębek nici jako trójbarwne „koło błogości” – czerwone, zielone, żółte lub czarno-błękitne nitki. Drugi rysunek ukazuje kłębek zielonych lub czerwonych nici uformowanych w koncentryczne koła. Trzeci rysunek przedstawia kłębek nici, który został podzielony na cztery różnobarwne pola: niebieski, żółty, czerwony i zielony. Na czwartym rysunku znajduje się kłębek nici, który jest również podzielony na cztery pola za pomocą czerwonej nitki, natomiast kłębek jest zielony lub na odwrót. Piąty rysunek przedstawia kłębek spleciony z niebieskiej, żółtej, czerwonej i zielonej nitki, udekorowany czarnymi jedwabnymi wstążkami. Na szóstym rysunku są dwa kłębki, wykonane z różnokolorowych nici, ozdobione węzłem. Na siódmym i ósmym rysunku widzimy dwa kłębki splecione z różnokolorowych nici, zwy-



79. Atrybuty Palden Lhamo

kle czerwonej i zielonej⁵⁴. Z lewej strony dolnego szeregu widzimy twarz Palden Lhamo, która w rozwartych ustach trzyma ludzkie zwłoki, w uszach ma węża i lwa. Jej rozwarte usta są opisywane jako „otwarty piec” dla palonych ofiar, które niszczą wrogów Dharmy i *rudrów* odpowiedzialnych za destrukcję nauk Buddy. Płonący język w jej ustach wysusza ocean cyklicznej egzystencji. Jej oddech to trujące opary, które powodują pomór *rudrów* i demonów. Czerwony język Palden Lhamo porusza się z prędkością światła, strażniczka doświadcza w tym czasie niebiańskiego smaku, spożywając „nektar” z ludzkich zwłok, który symbolizuje wygaśnięcie pożądania i doświadczenie pustki – rozpoznanie nieobecności trwałej esencji w rzeczach. Jej ostre cztery zęby oznaczają transformację negatywnej energii czterech splamień: namiętności, dumy, pożądania i śmierci. Ryczący biały lew symbolizuje moc przenikliwego słuchu Palden Lhamo, i podobnie jak lwi ryk buddów, ogłasza dźwięk pustki, który kontroluje emocje dumy. Zielony lub czarny wąż, znajdujący się w lewym „uchu mądrości”, pokonuje trujące emocjonalne energie gniewu i nienawiści. Na prawo od węzowych kolczyków dostrzegamy oko, które jest przedstawiane na lewym zadzie muła Palden Lhamo. Troje oczu muła symbolizuje zwycięstwo Lhamo nad trzema sferami istnienia i trzema czasami. Oko na zadzie jest skierowane do tyłu, czyli „spogląda” na niższe światy oraz ku przeszłości. Następnie dostrzegamy dwa rysunki materiałowych atrybutów. Pierwszy z nich ukazuje kawałek materiału utkane go z włosia jaka, używanego do zasłaniania wizerunku demonów, który pali się w rytuałach „niszczącej aktywności”; ten materiał może być również wykorzystywany w obrzędzie *homa* jako wachlarz do rozniecania sekretne go ognia. Drugi rysunek przedstawia prostokąt zbudowany z nachodzących na siebie kawałków kolorowego materiału, na którym znajdują się inskrypcje mantr. Ten prostokątny materiał jest używany również jako korona. Z prawej strony materiałowych atrybutów znajdują się dwa rysunki przedstawiające igłę i nitkę, które są atrybutami bogini Marichi i Ekadzati, uznawanych za akolitki bogini Khadirawani Tara. Marichi trzyma w pra-

⁵⁴ W Tybecie ochronne sznurki nosi się na szyi lub przegubach rąk, zwykle są wykonane z czerwonej nitki z jednym węzłem pośrodku. Pięciokolorowe nitki są często splecione w celach ochronnych lub służą jako astrologiczny amulet, który chroni przed niepomysłnymi wpływami planet.



80. Atrybuty Palden Lhamo

wej dłoni igłę, a w lewej nitkę, którymi wiąże kończyny, zaszywa usta i oczy szkodliwych duchów. Igła z nawleczoną igłą ukazana na drugim rysunku stanowi symbol połączenia metod i mądrości, wymieniany w rytualnym cyklu Palden Lhamo⁵⁵.

Kolejna grupa rysunków pokazuje inne rodzaje magicznej broni Palden Lhamo. W górnym szeregu z lewej strony widać dziewięć drewnianych tłuczków, atrybutów bóstw hinduizmu siwaickiego. W wadźrajanie trzymają je bóstwa związane z Siwą takie, jak Wadźrabhajrawa, Kriszna-Jamari i Ganapati. W jednej z prawych rąk (tzw. ręce metod) Jamantaka ma drewniany tłuczek w kształcie kości, który symbolizuje rewitalizację intuicywnej percepcji. Ubijając mieszaninę składników (wrażeń zmysłowych) w jednolite ciasto, święty tłuczek pozwala uzyskać doświadczenie „jednego smaku”. Ten symbolizm rozjaśnia relację między zmysłem powonienia a pamięcią lub „zniszczeniem zapomnienia”.

Robert Beer wskazuje, że dane wszystkich pozostałych organów i zmysłów wędrują bezpośrednio do regionu limbicznego mózgu, który kontroluje zdolność budzenia „nieświadomej pamięci” oraz procesy związane z seksualnością człowieka. Obok tłuczków widzimy z lewej strony „koło wiatru”, zaś z prawej „koło ognia”. Niszczące koła mogą być wystrzeliwane z broni takich jak wadźra czy trójząb. Ich celem są demony pięciu trucizn: ignorancji, pożądania, złości, zazdrości i dumy. „Płomiennne koło wiatru” uderza w te niszczące formy miotane lewą ręką gniewnego boga Karmy Jamy. Koło to unicestwia trucizny pięciu splamień umysłu. W symbolicznej walce – rytuale niszczenia wrogów, twierdz lub fortec używa się siedmiu rodzajów magicznych kół: koła kamiennej amunicji, koła łodzi, ognia, mieczy, wiatru, wadźry i strzał. Płomienna ogniowa kula lub „armia mądrości ogniowej” emanuje z lewej ręki Wadźrakilaji. W dolnym szeregu, z lewej strony widać trzy rysunki przedstawiające czerwony ogień, zielony wiatr i białą chmurę – symbole żywiołów, będące atrybutem Jamari. Następnie dostrzegamy dwa małe dyski księżyca i słońca – również emblematy Jamari lub Wajśrawany. Z prawej strony, w uszach Palden Lhamo znajdują się dwa dyski słońca i księżyca, które symbolizują połączenie współczucia i mądrości, a w sekretnej symbolice występują jako lunarny i solarny kanał białej i czerwonej bodhiczitty.

⁵⁵ *Rituels tibétains. Visions secrètes...*, s. 41.



81. Atrybuty Palden Lhamo

W górnym szeregu z lewej strony znajdują się dwa rysunki przedstawiające czterogłowego Brahmę. Żółta głowa Brahmę jest jednym z atrybutów Śiwy, w którego rękach są umieszczone cztery Wedy, cztery eony lub cztery *juga*, cztery indyjskie kasty, czterech władców. W ikonografii wadźrajany takie bóstwa jak Czakrasamwara, Kalaczakra, Wadźrabhajrawa niosą te głowy w swoich lewych dłoniach. Głowy symbolizują odcięcie wszelkich konceptualizacji i rozwój współczucia na drodze rozwoju kultuwowania czterech niezmierności: współczucia, miłującej radości, równości i tolerancji. Na następnym rysunku z lewej strony znajduje się wizerunek żółtej głowy Brahmę o czterech obliczach. Twarze Brahmę mają brody, a włosy są ozdobione kwiatami. Rysunek z prawej strony jest późniejszy i tybetański artysta zastosował bardziej urozmaiconą stylistykę. Z prawej strony głów Brahmę mieści się rysunek piór ptasich, używanych jako rytualne przedmioty w cyklach niektórych bóstw, które usuwają różne przeszkody lub pokonują złośliwe duchy. Pierwszy rysunek ukazuje cętkowane pióra sowy; drugi rysunek – parę piór sępa lub kruka. Trzeci rysunek przedstawia parasol wykonany z pawich piór, który nosi ponad głowę Palden Lhamo. Następny rysunek przedstawia grupę trzech pawich piór, które symbolizują przemienienie trzech trucizn: ignorancji, pożądania i awersji. Następny rysunek – pióro sowy z dwójgiem oczu. Sowa jest bardzo ważnym posłańcem Begtse jako proroczy ptak złych omenów; jego nocne hukanie – tak jak ujadanie psów – zwiastuje złowrózne wydarzenie, jak miało to miejsce w przypadku śmierci Dalajlamy lub inwazji armii chińskiej. Ostatni rysunek przedstawia pęk źdźbeł trawy *kuśa*, która jest połączona z wiązką pawich piór i służy do spryskiwania konsekrowanej wody⁵⁶. W dolnym szeregu z lewej strony widnieją rysunki magicznych rogów uży-

⁵⁶ Pióra pewnych gatunków ptaków służą do konstruowania „krzyża z nici” zwanego „łapaczem duchów”, który służy do walki ze złośliwymi duchami. Ponadto wykonuje się z nich lotki do magicznych strzał. Atrybutem każdej klasy duchów jest pióro z innego rodzaju ptaka, m.in. pawia, gęsi, białej kury, kruka i sępa. Ptaki złych omenów to: kruk i wrona – uznani za posłańców Mahakali oraz „żelazny sokół” uznany za posłańca bogini Ekadžati. Pozostałe ptaki niosące ofiary: garuda, sęp orzeł, sokół, sowa, również łączą się z konkretnymi bóstwami. Ponadto sęp, sowa, kruk, papuga, sokół, garuda, ptak mina i labędź deptane przez Jamantkę są uznawane za wahana ośmiu form Jamy.

wanych w rytuałach egzorcystrycznych lub w czarnej magii. Na rogach wołu lub jaka są widoczne wizerunki jadowitych zwierząt: węży, żab, skorpionów i jadowitych insektów. Zakończenie rogu przybiera formę makary z otwartym pyskiem. Drugi koniec rogu jest zazwyczaj zatkany drewnianym korkiem udekorowanym czaszkami, skrzyżowaną wadźrą lub czakrą. W rytuałach egzorcystrycznych róg może być wypełniony magicznymi substancjami: minerałami, jęczmieniem, sezamem lub ziarnem musztardowym – które rzuca się w kierunku demonów. Niekiedy usta makary mają mały otwór, przez który wylewają się magiczne substancje. Obok znajdują się trzy rysunki gładkich rogów wołu lub jaka, które są wypełnione magicznymi składnikami i używane w rytuałach egzorcystrycznych lub w ujarzmianiu. Pierwsze dwa rysunki ukazują róg uzupełniony „suchymi” magicznymi substancjami z konsekrowanych ziaren i nasion, na trzecim rysunku widnieje róg wypełniony „mokrymi” *thun* z krwi. Na ostatnim rysunku znajduje się wizerunek góry Meru. Góra Meru przybiera formę czterokondygnacyjnej podstawy z pałacem Indry powyżej. Obok niej z prawej strony jest widoczny plan góry Meru w formie dysku.

Kolejną ważną grupą atrybutów Palden Lhamo są ofiary składane jej w specjalnych rytuałach. W każdym klasztorze buddyjskim można napotkać specjalne pomieszczenie przeznaczone dla kultu strażników. Wewnątrz znajdują się ołtarze, rzeźby oraz liczne tanki, na których widnieją atrybuty, symbole i ofiary składane strażnikom. Ilustracja 79 (il. barw. XIII) przedstawia aplikację z ofiarami dla Palden Lhamo. Aplikowane tanki nie były malowane, lecz zszywane z fragmentów materiału (najczęściej jedwabiu importowanego z Indii lub Chin). Uprzednio farbowane kawałki materiału układano obok siebie na podobieństwo mozaiki. Fragmenty były przyszywane albo do podłoża, albo jeden do drugiego. Bordiury służące do obramowania konturów i ukrywania obrębków wykonywano ze złotego brokatu lub skóry, niekiedy z włosia końskiego bądź jaka. Często przetykano je złotymi nićmi. Pewne detale wyszywano, a nawet malowano po przytwierdzeniu tkaniny do ramy. Tanka została wykonana z kawałków jedwabiu, satyny i damaszk.

Nietypowo przedstawiona centralna postać to niewątpliwie Palden Lhamo, na co wskazuje motyw morza krwi otoczonego górami oraz atrybuty takie, jak pałka zwieńczona półwadźrą, kapala, korona z pięciu czaszek oraz pięć magicznych broni. Przed strażniczką znajduje się dwupoziomowy stół ofiarny. W górnym szeregu jest widoczna trójkątna torma – ofiara dla gniewnych bóstw, po obu jej stronach widać kapale wypełnione krwią i maślanymi lampkami. W drugim szeregu stoi siedem kapali zawierających szczątki z ludzkich zwłok. W dolnej partii ołtarza znajdują się instrumenty muzyczne: koncha, cymbały i trąbki z kości udowej. Poniżej widać diagram kosmosu w postaci góry Meru, *Axis mundi* otoczonej przez cztery kontynenty. Wzdłuż górnej krawędzi aplikacji wiszą rozciągnięte skóry ludzkie, tygrysie i słoniowe, ozdobione girlandami z gałek ocznych, serc i jelit. Poniżej jest ukazanych 13 czarnych ptaków przypominających kruki. Ptaki lecą nad wierzchołkami gór, unosząc ludzkie oczy i wnętrzności. Trzeci szereg, od lewej do prawej, ukazuje „Osiem Symboli Pomyślności”: parasol, parę złotych ryb, wazę, lotos, konchę, węzeł nieskoń-

czoności, sztandar zwycięstwa oraz koło nauki, a dalej siedem klejnotów monarchy: koło nauki, klejnot spełniający życzenia, królowa, minister, słoń, koń i generał. Czwarty szereg przedstawia kapale z uzdrawiającymi ofiarami: lustrem odzwierciedlającym los, substancją zwaną *giuvam* (lecznicza wydzielina z gruczołów słonia przypominająca żółtko), postacią wiejskiej dziewczyny, która według legendy poczęstowała księcia Sakjamuniego jogurtem po tym, jak przyszedł Budda przerwał wyniszczającą organizm medytację żdźbłem trawy *kusha*, brzoskwiniami długowieczności, muszlą symbolizującą nauki Buddy, cynobrowym pudrem i musztardowymi ziarnami. W piątym szeregu, przy bocznych krawędziach malowidła widać kosze, w których złożono rytualną broń: tasaki, phurbu, łańcuchy, miecze, dzwonek i dordże, łuki i strzały. Obok znajdują się instrumenty muzyczne takie, jak oboje, kuranty, składane trąbki oraz bębenki. Ponadto jest widoczna grupa siedmiu skarbów monarchy: miecz, skóra, tron, ogród, dom, ceremonialne szaty i buty. Dolna część obrazu została wypełniona parami zwierząt: wilkami, tygrysami, śnieżnymi lwami, psami, słoniami oraz tzw. pięcioma pyskami: wielbłądami, końmi, jakami, owcami i kozami.

3.6. Palden Lhamo – główne typy ikonograficzne

Najważniejsza strażniczka tybetańskiej wadźrajany manifestuje się w różnych formach, z których tylko część została uwieczniona w sztukach plastycznych. Różnice w wyglądzie, atrybutach poszczególnych form są w istocie pochodną różnic zachodzących między poszczególnymi szkołami i liniami przekazu. Większość typów bogini omawia szczegółowo Rene de Nebesky-Wojkowitz w *Oracles and Demons of Tibet*, opierając się na tybetańskim kompendium ikonograficznym pt. *Rin'bjun*⁵⁷. Przedstawione poniżej ilustracje rozmaitych odmian strażniczki pochodzą z dwóch panteonów: mongolskiego i „Narthang” – niestety nie udało się odnaleźć wizerunków wszystkich typów Palden Lhamo. Większość odbitek ksylograficznych pochodzi z panteonu mongolskiego Kandzuru, który składał się z 108 woluminów zawierających 756 ilustracji z bocznymi napisami w języku mongolskim i mandżurskim. Przy tej okazji warto wspomnieć, że ten ogromny zbiór tekstów został przełożony z języka tybetańskiego w ciągu zaledwie dwóch lat (1628–1629) przez grupę 35 tłumaczy⁵⁸. Wszystkie księgi zapisano srebrną i złotą trzcionką, a na jeden wolumin przypadało siedem ilustracji. Drugim źródłem reprodukcji zamieszczonych w niniejszym podrozdziale jest panteon Narthang pochodzący ze zbioru sadhan tybetańskiego Tandzuru⁵⁹. Zbiór ten zawiera odbitki ksylograficzne wizerunków pokaźnej liczby bóstw, które zostały wykonane na zamówienie Panczenlamy bsTan.pa'i.ni.ma-p'jogs.las.rnam.rgjal z klasztoru Snar.t'aŋ.

⁵⁷ R. Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of...*, s. 24.

⁵⁸ L. Chandra, *Buddhist Iconography*, New Delhi 1999, s. 8–9.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 36.



ལྷ་མོ་དུང་སྐྱེ་ལྷ་མོ་

82. Düdsolma



དཔལ་ལྷན་དམལ་ཟློན་ལྷ་མོ་

83. Mazor Dzialmo

Ikonograficzne formy Palden Lhamo są bardzo liczne. Przedstawienia bogini są tak stare jak freski na najstarszych budynkach klasztornych Alchi (w Ladakhu – II poł. XI w.). Tamtejsze malowidła ściennie ukazują Palden Lhamo w orszaku strażnika Mahakali – zazwyczaj w aspekcie gniewnej Remati⁶⁰.

Ukazane poniżej reprodukcje zawierają rzecz jasna jedynie schematyczny zarys głównej postaci, jej wahana oraz elementy krajobrazu, dlatego nie zawsze w pełni odzwierciedlają dołączone do nich opisy. Uporządkowane numerycznie typy Palden Lhamo staną się punktem wyjścia dalszych bardziej szczegółowych analiz tanek⁶¹.

1. Düdsolma – bogini ujeżdża żółtawobrazową mulicę, ma jedną twarz, cztery ręce i dwie nogi. W swoich dwóch wewnętrznych rękach trzyma kapalę (na wysokości serca) oraz włócznię (w zgięciu lewej ręki). W dwóch zewnętrznych rękach dzierży trójzab zakończony jedwabną wstęgą oraz miecz zwany *čagti*. Bogini ma smolisto-czarne, wychudzone ciało, troje oczu, żółto-czerwone włosy rozwiane w lewą stronę. Jej ciało ozdobione jest czaszkami, węzami i girlandą z głów aszurów. Jej głowę zdobi diadem z kwiatów i czarnego jedwabiu. Część jej ciała jest osłonięta skórą słonia, zaś na biodrach ma opaskę ze skóry wołu. Król nagów owija jej kibić; na stopach bogini ma żelazne kajdany, a stopy udekorowane żelaznymi kajdankami.

Ponieważ w wizyjnych doświadczeniach pojawia się w centrum cmentarzyska, towarzyszą jej złowrogie dakinie, *ma mo* i *pisaća*. Palden Lhamo Düdsolma została upowszechniona w Tybecie przez wielkiego tłumacza Marpę (1012–1097), którego wizyjne doświadczenia posłużyły za podstawę skanonizowania tej postaci.

2. Kamadhatviśvari Parvati – bogini jest nieomal bliźniaczo podobna do poprzedniej formy, jedynie z tą różnicą, że posiada dwie ręce, w których trzyma maczugę i kapalę⁶².

⁶⁰ *Les peintures du bouddhisme...*, s. 260.

⁶¹ Więcej: patrz następny rozdział.

⁶² *Ibidem*, s. 173.



86. Lhamo Dunciongma



87. Dümo Remati

mati jest nazywana *Rema.m'ed.b'zi*. W jej skład wchodzi następujące boginie: Remati, Remadza, Remadzu, Remanti.

6. Dordze Namdruma – nazywana „strażniczką nauk tradycji Kadampa”. Bogini ma jedną twarz i dwie ręce, w których trzyma włócznię i kapalę wypełnioną krwią. Ubrana w brązową pelerynę prowadzi u boku lwa.

7. Lhamo Dunciongma, zwana „strażniczką muszel”. Jej ciało jest koloru białego, wyraz twarzy półgniewny. Prawą dłonią wymachują w kierunku nieba płomienistym, kryształowym mieczem. Zaś w lewym ręku ma mangustę wypływającą klejnoty. Włosy bogini są czarne, ozdobione diademem z czaszek. Górna część ciała jest przykryta biało-czarnym jedwabiem, natomiast na biodrach bogini ma krótką przepaskę wykonaną z szorstkiego materiału. Jej ozdobami są korale ze świeżych głów, pasek z węży, pokrojone ludzkie kości; ciało bogini jest obsypane popiołem, który pochodzi ze zwłok poddanych kremacji.

8. Dümo Remati – opis pochodzący z kompendium ikonograficznego *Rin'bjun* jest prawie identyczny z opisem poprzedniej formy Palden Lhamo, jedynie z tą różnicą, że tekst nie wspomina o wahana Dudmo Remati. Na poniższej reprodukcji dostrzegamy strażniczkę, której wygląd przywodzi na myśl postać Mahakali. Cecha charakterystyczną jest motyw głowy dziecka, wiszącej przy siodle muła.

9. Nüdzin Remati – bogini jest koloru czarnego, w prawej ręce trzyma miecz, w lewej mangustę, która wypływa klejnoty. Towarzyszy jej 16 czarnych jakszyń; osiem z nich trzyma maczugi i naczynia z czaszek wypełnione krwią; druga grupa ośmiu jakszyń dzierży miecze i mangusty.

10. Lumo Remati – bogini jest zwana „Mistrzynią duchowej wody”, jej ciało ma barwę smolistej czerni; ujeżdża opętaną i jak podaje tekst szybszą od wiatru rakszasę, którą można rozpoznać po czerwonej plamce na głowie. Bogini siedzi na siodle wykonanym z ludzkiej skóry, ma cztery ręce; w prawych trzyma miecz i różaniec z czaszek, zaś w lewych naczynie z czaszki wypełnione krwią i trójząb. W orszaku bogini znajdują się: czerwona dakini o głowie makary – Makarawakra, osiem wielkich czarnych nagów trzymających noż i węzowe sidła.



ལྷ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་

88. Nüdzin Remati



ལྷ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་

89. Lumo Remati

11. Lhamo Ekadzati – ta bogini pochodzi z samego środka „morza krwi”, które jest otoczone przez ciemnoczerwone góry; siedzi na dysku słońca i lotosie, wokół niej znajdują się wściekle buchające płomienie. Jej ciało jest koloru ciemnobrązowego, zaplecione włosy opadają na lewą stronę. Bogini ma jedną twarz i dwoje rąk. W prawej dłoni trzyma trójząb, zaś w lewej dzierży serce i sidła. Na biodrach ma przepaskę z tygrysięj skóry, natomiast na ramionach zarzuconą ludzką skórę. Jej ozdobami są węże oraz ludzkie głowy. Bogini za swoich posłańców ma suki wilków. W tekstach Ningmy znajdują się jeszcze dwa inne imiona związane z Lhamo Ekadzati. bKa’sruṅ č’en.mo rdo.rže k’ro gon.ma – uznawana za „strażniczkę mantr”

– tekst powiada, że ta forma Ekadzati ma ludzką formę w kolorze ciemnobrązowym. Jej atrybutami są trójząb i kapala. Stoi na słońcu, księżycu i kwiecie lotosu oraz na górze składającej się z pokonanych wrogów i *vighnas*. Następne imię to RaI.gcig.ma („Pojedynczy Kosmyk Włosów”) – ta forma Ekadzati zamieszkuje ciemnobrązową płonącą mandalę, która przybiera formę trójkąta skierowanego w dół; w starej tradycji jest władczynią *ma mo*; uznawana za formę *Samantabhadri* – żeńskiej zasady Buddy. Uważa się ją też za strażniczkę mantr, pilnującą, by ich moc nie uległa degeneracji. Sadhany podają, że mantra Ekadzati jest tak potężna, że wtajemniczony, kiedy ją wymawia, jest uratowany od wszelkich niebezpieczeństw i uzyskuje świętość



ལྷ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་

90. Lhamo Ekadzati



ལྷ་མོ་ནམ་མཁའ་འཇོ་བོ་ལྷ་རྩལ་

91. Lhamo Namkha Göcien



92. Maczig Dordze Rabtenma

Buddy⁶³. Strażniczka widzi równocześnie przyszłość, teraźniejszość i przeszłość; w bezlistosny sposób niszczy wrogów nauk Buddy. W Ningmie często jest nazywana *dgra lha'rgjal.mo* – „królową *dgra lha*”. Emanacją jej ciała jest sto tysięcy nepalskich kobiet, emanacją mowy – dakinie; zaś emanacją jej umysłu czarne kobiety z kraju *Mon*⁶⁴.

12. Lhamo Namkha Göcien – ciało bogini jest koloru ciemnoniebieskiego lub błękitnawo-białego; ma troje oczu, dwie ręce i ukazuje się w swojej dzikiej, gniewnej manifestacji. Jej ozdobami są ludzka skóra, klejnoty, girlanda z ludzkich głów; ciało bogini jest wysmarowane olejem z sezamu. W otwartych ustach są widoczne kły; jak powiada tekst, język strażniczki porusza się z szybkością światła. Nabiegłe krwią oczy, pełne nienawiści wpatrują się we wrogów nauk Buddy. Bogini w swojej prawej ręce trzyma nóż, zaś w lewej naczynie z czaszki wypełnione po brzegi krwią. Depcze ludzkie zwłoki, lewą nogą lekko je przesuwając do przodu.

13. Maczig Dordze Rabtenma – ciało bogini jest koloru ciemnobrązowego lub ciemnoczerwonego. Ujeżdża zwierzę, które jest hybrydą muła i *kjan*. W prawej ręce bogini dzierży płonący miecz *raksasy*, natomiast w lewej ma naczynie wypełnione krwią wrogów i demonów stwarzających różne szkody w medytacji, trzyma również sakiewkę z chorobami. Bogini ma wytrzeszczone zęby, a jej troje oczu spoglądają z nienawiścią. Na ciele są widoczne ślady krwi i lśniącego tłuszczu ludzkiego. Strażniczka jest osłonięta męską skórą, na biodra ma zarzuconą poranioną tygrysią skórę. Jej głowa jest ozdobiona diademem z pięciu czaszek, w kitkę wpięte ma pawie pióro. Na ciele widnieje wiele ozdób wykonanych z klejnotów i ludzkich kości, zaś na talii ma węza. Po jej prawej stronie stoi strzała wykorzystywana w rytuałach dywinacyjnych, po stronie lewej – lustro.

⁶³ M. Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i...*, s. 228.

⁶⁴ R. Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of...*, s. 34.

14. Karung Lhamo Dordże Czienmo – jest osobistą opiekunką sławnego lot-sały Rinczena Zangpo żyjącego w latach 958–1055 n.e. Tłumacz tak ją opisuje: bogini ma jedną twarz, ciało koloru "deszczowych chmur". Wyraz twarzy lekko gniewny, z dzikim uśmiechem. W prawej dłoni dzierży piorun skierowany w niebo, w drugiej zaś na wysokości piersi trzyma wazę pełną amrity. Na ciało ma zarzuconą luźną szatę; spowijają ją klejnoty i girlandy kwiatów; ujeżdża lwa. Bogini towarzyszą zawsze dwie dakinie: lHa.mo.remati, siedząca po jej prawej stronie, jeździ na mule, w rękach trzyma magiczny, karbowany kij oraz sakiewkę pełną chorób. Z lewej strony Palden Lhamo siedzi natomiast Gar.mzad.ma, która jeździ na jeleniu⁶⁵.

3.7. Ewolucja stylistyczna malarskich przedstawień Palden Lhamo (XIII–XIX wiek)

Prześledzenie stylistycznej ewolucji przedstawień Palden Lhamo jest zadaniem niezwykle trudnym, wymagającym zarówno dobrej orientacji w ikonografii, jak i znajomości lokalnych tradycji malarskich. Historyk sztuki musi zmierzyć się nie tylko ze zróżnicowaniem typologicznym omawianej postaci, lecz również z wielością stylistycznych odmian i niuansów, które każdorazowej formie strażniczki nadają niepowtarzalną znamię. Jak pokazał David Jackson w swoim przełomowym studium poświęconym historii malarstwa Tybetu⁶⁶, tradycyjne okcydentalne ujęcie tej sztuki jako anonimowego, odgórnie skodyfikowanego rzemiosła artystycznego opierało się na nieporozumieniu. Malarstwo tybetańskie od samego początku wykazywało silne zindywidualizowanie. Załączkiem wszystkich szkół i stylów była maniera jakiegoś konkretnego artysty. To właśnie silne indywidualności modyfikowały sztywne granice kanonu, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom donatorów i potencjalnych odbiorców. Na różnice stylistyczne wpływały rzecz jasna również czynniki geograficzne, które określały rodzaj użytych pigmentów z jednej strony, a z drugiej – stopień otwarcia artystów na obce motywy i środki kształtowania wyrazu. Przy obecnym stanie badań i zbiorach zachowanych tanek trudno sobie wyobrazić przesłedzenie choćby większości odmian stylistycznych, niemniej jednak nawet próba usystematyzowania tego, co jest dostępne, wydaje się być warta podjęcia. Jak już wspomniano, strażniczka Palden Lhamo ucieleśnia w wadźrajanie ochronną żeńską energię oświecenia. Początkowo nie rozwinięto odrębnego kultu tej bogini, dlatego aż do XIV stulecia przedstawienia malarskie ukazujące strażniczkę pojawiały się sporadycznie – bogini występowała co najwyżej jako drugorzędna postać w orszaku głównego

⁶⁵ Istnieje również ciemnożółta forma Palden Lhamo, która ma dziewięć głów i 18 rąk; jej wahana to szary wilk. Rene de Nebesky-Wojkowitz uważa, iż kult tego aspektu bogini wydaje się występować wyłącznie w starej tradycji Ningmapa. Więcej na ten temat, w: R. Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of...*, s. 26–28, 36–37.

⁶⁶ D. Jackson, *A History of Tibetan Painting...*

bóstwa⁶⁷. Pierwsze malowidła ukazujące boginię datuje się na XIII w. Na tankach z tego okresu Palden Lhamo występuje głównie w orszaku Mahakali i Jamy Dharmaradży⁶⁸ (doskonałymi przykładami są freski z Alchi, Ladhaku i Spiti) oraz buddyjskich hierarchów. Jej znaczenie zaczęło wzrastać w tradycji Sakja (zachodni Tybet) w XIV w., a od XV stulecia, kiedy powstała szkoła Gelug, Palden Lhamo awansowała do roli najważniejszego protektora tejże tradycji. Pierwsze przedstawienia strażniczki jako samodzielnego bóstwa powstały zatem w zachodniej części Tybetu, łączącej region Kaszmiru i Ladakhu z miastami jedwabnego szlaku, zwłaszcza Khotanu i Kaszgaru. Największy wpływ na malarstwo tanek z zachodniego Tybetu miał niewątpliwie styl rozwinięty w Kaszmirze. Przyczynił się do tego Rinczen Zangpo (958–1055) – słynny indyjski nauczyciel i tłumacz sprowadzony przez tybetańskiego króla Yeszie Od⁶⁹. Uczonemu towarzyszyła grupa około 25 artystów i artystek pochodzących głównie z Kaszmiru. Zaproszeni malarze i rzeźbiarze nie tylko pozostawili po sobie dzieła sztuki, ale przede wszystkim przekazali doświadczenie i bogatą wiedzę praktyczną.

Jak zauważa Robert Fischer, najbardziej wyraźne zbieżności pomiędzy sztuką Kaszmiru i zachodniego Tybetu można wykazać na przykładzie malarstwa ściennego z jaskiń Dungkar⁷⁰. Charakterystyczną cechą stylu kaszmirskich fresków jest pozbawiona dynamiki, zgeometryzowana kompozycja obrazu, w której dominuje kolumnowy i szeregowy układ postaci, schematyczne tło, często wzbogacane indyjskimi ornamentami. Na przedstawieniach brakuje głębi, drugi plan jest wyeksponowany dzięki zmniejszonym proporcjom figur. Wielopostaciowe kompozycje operują zasadą symetrycznego „odbicia w lustrze” – przez środek obrazu biegnie niewidoczna centralna oś dzieląca przedstawienie na dwie odzwierciedlające się wzajemnie strony. Podstawowa paleta barwna używana w malowidłach w stylu kaszmirskim składa się z czerwieni (karmazynowej, purpurowej i szkarłatnej), żółci (przełamanej zazwyczaj brązem) i oranżu. Za doskonałe przykłady tego typu malarstwa uznaje się trzy omówione poniżej malowidła pochodzące z centralnego i zachodniego Tybetu, datowane przez historyków sztuki na wczesny XIII w. (tanka przedstawiająca buddyjskiego hierarchę) oraz na początek XIV w. (Palden Lhamo w aspekcie Düsolma).

⁶⁷ *Les peintures du bouddhisme tibetan...*, s. 258.

⁶⁸ Jama w formie Dharmaradży zwany „Królem Śmierci dosiadającym byka śmierci” jest sędzią dla zmarłych istot w pośmiertnym stanie bardo. On decyduje o właściwym dla danej istoty odrodzeniu w jednym z sześciu światów egzystencji, spoglądając w zwierciadło karmiczne, w którym odbijają się wszystkie pozytywne, jak i negatywne działania zmarłego. Ikonograficznie Jamaradża jest przedstawiany jako gniewna postać z głową byka, która trzyma w jednej ręce maczugę zakończona ludzką czaszką, zaś w drugiej łąso lub sieć do pętania demonów i wyciągania dusz z ciał. Na piersi ma zawieszone Koło Nauki oraz naszyjnik składający się ze świeżo ściętych głów ludzkich, który symbolizuje zniszczenie wszelkich destrukcyjnych emocji. Na przedstawieniach malarskich Dharmaradża często stoi na byku lub koźle spółkującym z kobietą. W tybetańskiej tradycji mówi się, że Dharmaradża został podporządkowany przez Jamanatakę – groźną formę Mańdziuśrego. Jego kult jest uprawiany przede wszystkim w tradycji Gelug.

⁶⁹ R. Fischer, *Art of Tibet...*, s. 126–127.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 145.

XIII-wieczna tanka, ukazująca nie zidentyfikowanego buddyjskiego nauczyciela, pochodzi z Tybetu centralnego, została wykonana na zamówienie jednego z klasztorów tradycji Kagju. Postać Palden Lhamo dostrzegamy w orszaku buddyjskiego hierarchy. Nauczyciel w szatach mnisich charakterystycznych dla szkoły Kagjupa siedzi w pozycji medytacyjnej, dwiema rękami na wysokości serca wykonuje witalną mudrę. Z obydwu stron głównej postaci stoją dwaj mężczyźni bodhisattwowie: Mańdziuśtri i Awalokiteśwara.

Hierarcha jest otoczony ponadto przez wiele form umieszczonych w charakterystycznych dla wczesnego malarstwa tybetańskiego niszach. Ciemnoniebieską Palden Lhamo dostrzegamy w niszy usytuowanej w prawym dolnym rogu obrazu. Strażniczka trzyma miecz z rękojeścią w kształcie skorpiona i dużą manganastą wypływającą drogocenne kamienie.

W jej ognistych włosach tkwi tiara z pięciu ludzkich czaszek, zaś ponad nią pióropusz z pawich piór i emblemat księżycy. Ciało ozdobione bransoletami i koralami z ludzkich głów, plecy przesłonięte słoniową skórą. Stopy bogini są zakończone ostrymi, purpurowymi szponami. Bogini w pozycji *arjaparjanka* dosiada białego muła unoszącego się na spiętrzonych tafli jeziora, z prawej strony na wysokości jej kolana tryska źródło zasilające wody magicznego akwenu. Fale są ukazane za pomocą ciągłej linii, która na końcu przybiera formę spiralną. W pionowych bocznych kwaterach na lotosowych tronach po stronie prawej od góry siedzą: siddha ze swoim orszakiem (być może jest to Ghantapa lub Karbaripa), poniżej siddha Dombipa, który ujeżdża lwa. Ważnym motywem stylistycznym są dwa symbole buddyjskie: *triratna*, czyli „Trzy Klejnoty” i *chintamani* – „Klejnot Spełniający Życzenia”, które zostały wykorzystane przez artystę jako ornament zdobiący przestrzenie pomiędzy bóstwami oraz obramienie tanki. Obydwa symbole spoczywają na podwójnych lotosowych piedestałach. Takie opracowanie wskazuje wyraźnie na pochodzenie tanki z centralnej Azji⁷¹. Artysta zastosował z dużą wirtuozerią paletę głębokich błękitów, czerwieni, bieli i żółci, uzupełnianych miękkimi tonami i złotem. Ponadto wykorzystał rzadką we wczesnym malarstwie tybetańskim technikę optycznego powiększania obrazu. Polega ona na punktowym nakładaniu grubej warstwy pigmentu, w wyniku czego powstają wypukłości formowane w dekoracyjne rzędy, które pokrywa się następnie złotem. Kompozycja przedstawienia jest silnie zgeometryzowana;



93. Palden Lhamo, tanka znajduje się na fresku przedstawiającym buddyjskiego hierarchę

⁷¹ *Ibidem*, s. 89.

każda postać zajmuje precyzyjnie wyznaczone miejsce w owalnych niszach. Przez środek tanki biegnie linia, która dzieli obraz na dwie równe części i wywołuje efekt lustrzanego odbicia każdej z form. Malowidło zostało bardzo szczegółowo opracowane, co uwidacznia się w wielu starannie i finezyjnie ukazanych detalach. Na zwoju dominuje indonepalska ornamentyka (styl *bal.bris* imitujący malarstwo *pala*) – najwyraźniej na tle nimbu hierarchy. Głównym motywem są tutaj dwie symetrycznie ułożone makary z wielkimi, złotymi ogonami, które są stylizowane na liście akantu o finezyjnie wygiętych końcach. Również podwójny tron lotosowy, na którym siedzi hierarcha, posiada charakterystyczną podstawę namalowaną w stylu indonepalskim: artysta wydzielił w niej kwatery, w których mieszczą się głowy słoni i lwów; owe pola-kwatery zostały oddzielone od siebie pionowymi, różnokolorowymi wadźrami, a sama podstawa jest flankowana z obu stron przez nagaradze – wężowe bóstwa.

Tanka (il. barw. XVIII) jest zaliczana przez historyków sztuki do najstarszych zachowanych zwojów buddyjskich ukazujących boginię na pierwszym planie⁷². Malowidło jest datowane na początek XIV w. i pochodzi z centralnego Tybetu. Na omawianym przedstawieniu została ukazana Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo⁷³. Charakterystyczne karmazynowe tło za boginią symbolizuje jej mistyczne królestwo, miejsce narodzin, które w hermetycznych tekstach jest opisywane jako ocean pełen krwi i tłuszczu. Do niego odnoszą się również ciemne, spiętrzone fale namalowane poniżej wierzchowca. Jak podają teksty, rdzenną sylabą, z której wyłania się bogini jest tybetańska biała sylaba BHYO. Bogini o ciele barwy lapis lazuli w tanecznej pozycji dosiada żółtego, dzikiego osła⁷⁴. Palden ma jedną twarz, troje złowrogo patrzących oczu, ponad którymi znajdują się płomiennie brwi, zaś z rozwartych ust wystają ostre kły. W swojej lewej ręce trzyma naczynie z czaszki dziecka, wypełnione sercem, pięcioma organami zmysłów oraz krwią dziecka narodzonego z kazirodczego związku, w prawej – płomienny miecz rakszasów z rękojeścią w formie skorpio-na, mierzony w tych, którzy łamią ślubowania. Plecy bogini są osłonięte ludzką skórą. Na ciele zostały umieszczone liczne ozdoby; na głowie ma diadem z pięciu ludzkich czaszek, we włosach wpięte pawie pióro, na ramionach girlandę składającą się ze świeżo obciętych ludzkich głów oraz węża oplatającego jej podbrzusze, które jest przysłonięte tygrysią skórą. Palden Lhamo nosi przy pasie długi karb, na którym zaznacza negatywne działania wszystkich czujących istot, worek pełen chorób wykonany ze skóry mangusty, która wypłwka klejnoty, a także parę kostek do gry. Róna Tas dostrzega w tych atrybutach związek Palden Lhamo z Jamą – Panem Śmierci, ponieważ obydwie postaci pełnią istotną rolę w pośmiertnym stanie bardo⁷⁵. Jama ukazuje się tam jako Pan Śmierci trzymający zwierciadło, w którym zmarły dostrzega swoje negatywne i pozytywne działania. W wydłużonych płatkach uszu bogini

⁷² J. C. Singer, M. S. Kossak, *Sacred Visions. Early...*, s. 126.

⁷³ R. Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of...*, s. 24.

⁷⁴ Według legend tybetańskich wierzchowiec Palden Lhamo jest hybrydą konia i osła.

⁷⁵ R. Tas, *Tally-stick and Divination-Dice in the Iconography of Lha-mo*, „Acta Orientalia Hungarica” VI 1956, s. 163.

ma złote kolczyki, na szyi pięknie zdobioną, szeroką kolię. Na rękach i stopach zakończonych ostrymi szponami nosi bransolety. Obok jej prawego ucha wylania się biały lew, obok lewego – wąż. Muł, którego dosiada bogini, jest w pędzie, ma rozarty pysk i nozdrza. Zwierzę ma na sobie liczne ozdoby: siodło wykonane ze skóry demona, a przy nim zawieszony czarny worek, w którym są umieszczone wszystkie choroby świata. Legenda mówi, że Palden Lhamo przepelniona współczuciem do żyjących istot polknęła tyle chorób, ile mogła zmieścić w swoim ciele, resztę zaś schowała do torby. Dzięki temu kiedy nauki buddyjskie są zagrożone, bogini wymiotuje chorobami bądź wyciąga je z worka, aby unicestwić wrogów Dharmy. Palden Lhamo towarzyszy Makarawaktra o białym ciele (lewa połowa ciała chorobliwie wychudzona), trzymająca za uzdę niespokojnego wierzchowca. Wokół strażniczki dostrzegamy ponadto orszak 12 Tansrung – starożytnych, tybetańskich groźnych bóstw. Dolny pas tanki został wypełniony przez sześć bogiń: cztery z nich jeżdżą na mułach, jedna stoi w pozycji *pratjalidhasana* odziana w skórę ludzką, a jeszcze inna siedzi na wielkim ptaku. Obecnie ten zwój znajduje się w prywatnej kolekcji Pritzкера⁷⁶. Bez trudu można dostrzec na niej wyraźne wpływy stylu indonepalskiego (pierwsze style tybetańskie zaczęły rozwijać się dopiero w II poł. XV w.). W porównaniu z wcześniejszą tanką uderza drobiazgowość w oddaniu szczegółów i precyzja wykonania. Na obrazie dominuje ciepła paleta czerwieni, oranżu i żółcienia skonstrastowana z ciemnym odcieniem lapis lazuli głównej postaci. Palden Lhamo jest ozdobiona biżuterią pochodzenia nepalskiego. Wpływ stylu indyjskiego uwidacznia się także w kompozycji obrazu. Artysta zastosował pionowy i poziomy układ flankujący główną postać. Wszystkie bóstwa przedstawione na tance włącznie z Palden Lhamo są wpisane w charakterystyczne dla malarstwa indyjskiego nisze wypełnione w całości karmazynowym tłem. Na przedstawieniu dostrzegamy florystyczne ornamenty, w górnej partii obrazu – stylizowane liście akantu o barwie lapis lazuli, w dolnej zaś – wzburzone jezioro z falami, które przywodzą na myśl kłębowisko węży. Malowidło otacza charakterystyczna dla stylu indyjskiego wąska bordiura w formie pojedynczych płatków lotosu. Obraz charakteryzuje się dość statycznym układem figur oraz brakiem głębi, co wywołuje wrażenie płaskości. W bocznych pasach, w których umieszczono po siedem kwater dostrzegamy efekt odbicia lustrzanego. Dolny pas jest znacznie szerszy od pozostałych i znajduje się tam sześć nisz, w których są usytuowane żeńskie bóstwa.

Kolejna tanka (il. barw. XIX) przedstawia ten sam aspekt Palden Lhamo, czyli Magzor Gjalmu, ale w całkiem odmiennej stylistyce. Zwój pochodzi z tradycji Gelug z II poł. XV w. i wykazuje cechy najstarszego tybetańskiego stylu Menri, w którym po raz pierwszy do głosu doszły wpływy chińskiej tradycji Zi'u-than z okresu mongolskiego (dynastia Juan). Pod względem stylistyczno-formalnym i ikonograficznym stanowi wypadkową percepcji artystów tworzących do początku XIV w. i „nowego spojrzenia na sztukę” XV w. Przedstawienie bogini Palden Lhamo zdobywa pełną

⁷⁶ J. C. Singer, M. S. Kossak, *Sacred Visions. Early...*, s. 126.

autonomię. Wszystkie postaci są dynamizowane, nasycone silnym ładunkiem emocjonalnym. Ciepła paleta barwna zostaje przełamana chłodnymi i głębokimi odcieniami zieleni. Cechą charakterystyczną, która różni malarstwo tybetańskie o wpływach kaszmirsko-indyjskich od malarstwa tybetańskiego z elementami chińskimi jest dość wąska i znacznie uproszczona aureola płomieni. Artyści odchodzą od misternego i finezyjnego ornamentu, podkreślając raczej prostotę i ekspresję. Odstępstwem od tej tendencji jest motyw chmur widoczny na niniejszej tance. „Mięsiste” obłoki zostały opracowane przy użyciu finezyjnie prowadzonej kreski, przywodząc na myśl malarstwo nepalskie. Główna postać – Palden Lhamo wraz ze swoim wahaną jest usytuowana w okrągłym nimbie wypełnionym karmazynowym tłem. Obrzeża nimbu są ozdobione wypustkami, z których formują się ostre kontury płomieni. Za osobliwość przedstawienia można uznać motyw mulicy przebijającej kopytami płomienne halo. Całość obrazu charakteryzuje dynamika i siła wyrazu niespotykana na wcześniejszych przedstawieniach. Brakuje jednak krajobrazu – postaci wylaniają się z bliżej nieokreślonej mrocznej przestrzeni unosząc się w eterycznych przestworzach wokół rozszalałej strażniczki.

W centrum tanki dostrzegamy wściekłą Palden Lhamo o ciele w kolorze lapis lazuli ujeżdżającą jasnobrażowego muła. Palden Lhamo jest dość wysmukła z pełnymi, okrągłymi piersiami. Bogini ma jedną twarz i troje złowrogo patrzących oczu. Zmarszczona w grymasie gniewu szczyrzy kły, którymi rozszarpuje wrogów nauk buddyjskich. Z jej rozwichrzonych włosów wydobywają się płomienie ognia i kłęby dymu. Prawe ucho jest ozdobione jadowitym wężem, a lewe – białym lwem. Na głowie znajduje się bogato zdobiona korona z pięciu wysuszonych ludzkich czaszek. Strażniczka nosi naszyjnik z 50 kapiących krwią głów ludzkich nanizanych na rozciągnięte jelita. Biodra bogini są osłonięte tygrysią skórą, którą podtrzymuje węzowy pas. W prawej wzniesionej ku niebu ręce trzyma sandałową pałkę zakończoną wadźrą, zaś w lewej, trzymanej na wysokości serca, ziarna musztardowe i czarę wypełnioną krwią. W pępku Palden Lhamo widnieje dysk słońca, w koronie sierp księżycy, a nad głową baldachim z pawich piór – atrybut charakterystyczny dla tej formy. Postaci z górnej partii zwoju są umieszczone w charakterystycznych, połączonych ze sobą niszach. Twórca obrazu pozostaje również wierny tradycyjnym proporcjom. Drugoplanowe postaci są usytuowane symetrycznie, ale jednocześnie znika sztywność i kolumnowość tak charakterystyczna dla stylu indyjskiego. W tym przedstawieniu artysta jest wierny tradycyjnemu układowi kompozycji (centralna postać, wokół której rozgrywa się przedstawienie, górny pas tanki przeznaczony dla świętych buddyjskich, buddów i jidamów; dolny pas znacznie szerszy od pozostałych zarezerwowany dla gniewnych bóstw – często strażników; i dwa pasy boczne, w których są namalowane postaci z najbliższej świty głównego bóstwa). Dostrzegamy tutaj niezwykle ekspresyjnie ukazane dakinie: z lewej strony Makarawakra o głowie morskiego słonia, zaś po prawej lwiegłowa Simhawakra. Obydwie dakinie wywodzą się z hinduizmu, ale w panteonie buddyjskiej wadźrajany uzyskały nową „mystyczną osobowość”, a w malarstwie nowy ikonologiczny charakter. Jak wspomnia-

no, również Magzor Gjalmo posiada hinduistyczne korzenie. Strażniczka jest uznawana za gniewną manifestację łagodnej bogini muzyki i tańca – Saraswati popularnej zarówno w hinduizmie, jak i buddyzmie. Nazwa Magzor Gjalmo w wolnym tłumaczeniu znaczy „Królowa zwracająca złowrogie armie”. Religioznawcy podkreślają związek Magzor z hinduistyczną boginią Kali – małżonką gniewnej manifestacji Siwy⁷⁷. Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać ikonograficzna zbieżność obydwu postaci. Podstawową formą zarówno Kali, jak i Palden Lhamo jest bowiem czterorekła manifestacja gniewnej bogini. Ponadto najstarsze teksty tybetańskie wyliczają około stu imion Palden Lhamo, z których część wyraźnie wskazuje na hinduistyczne korzenie.

Następny zwój (il. barw. XX) ukazujący Palden Lhamo w aspekcie Magzor Gjalmo charakteryzuje się wysokim kunsztem artystycznym, frapującą aurą demoniczności. Omawiany zwój malarski został wykonany w technice *nag t'ay*, na czarnym jedwabiu z zastosowaniem złota, bieli i czerwieni. Artysta w wyrafinowany sposób używa naprzemiennie cienkich i grubych konturów, dynamizując całość przedstawienia. Efekt niesamowitości wzmacnia już sam rozmiar tanki (157 x 71 cm) – centralna figura zajmuje zdecydowanie więcej miejsca, aniżeli na innych przedstawieniach tego typu. Obraz charakteryzuje dokładność w oddaniu szczegółów. Postaci, ich atrybuty i odzienie zostały wymodelowane przy użyciu cienkich cynobrowych i złotych linii. Strażniczka oraz jej orszak wydają się dzięki temu odcieleśnione – opalizujące bielą i złotym blaskiem ornamenty, kontury w różnych odcieniach czerwieni pozbawiają przedstawienie jakiegokolwiek ciężkości. Twórca malowidła – nadworny artysta Dalajlamy – z niezwykłym wyczuciem oddał naturę wizyjnych przeżyć, w których zjawiały się eteryczne formy utkane z subtelnymi promieniami światła. Nawet poduszki medytacyjne, ukazanych w górnej partii malowidła lamów, są zarysowane cienką linią o barwie herbacianej czerwieni. W nieomal każdym miejscu można dostrzec obecność motywów pochodzenia chińskiego. Obraz przypomina również cykle ściennie w stylu Nowego Menri w regionie Lhasy za panowania V Dalajlamy. Warto również zwrócić uwagę na piękną fakturę jedwabiu z odbiciami kwiatów w niepełnych szeregach. Palden Lhamo siedzi na swoim wahanu w pozycji „napiętego łuku”, jest naga, ozdobiona złotą biżuterią (korona, kolczyki, naszyjnik, emblemat słońca na wysokości pępka, bransolety w przegubach rąk i nóg), długim, przezroczystym i powiewającym szalem. Bogini ma na biodrach przepaskę z tygryziej skóry podtrzymywaną pod brzuchem przez skręcone ze sobą węże, zaś na plecach zarzuconą skórę zdartą z człowieka, pod szyją zawiązaną w supeł. W swojej prawej ręce podniesionej ku górze trzyma pałkę – maczugę zwaną również wadźra-maczugą, która jest dzierzona przez najwyższe bóstwa wadźrajany takie, jak Mahakala, Hajagriwa, ale i bogini Palden Lhamo. Najczęściej trzon jest wykonany z czerwonego drzewa sandałowego, z dużą złotą półwadźrą na szczycie i z małą półwadźrą lub klejnotem u podstawy. Pałka jest przewiązana jedwabną szarfą w kolorze zależnym od

⁷⁷ *Wörterbuch der Mythologie...*, s. 462.

aktywności bóstwa (w tym wypadku ciemnogramatowa, ponieważ Palden Lhamo jest gniewną boginią). Boginię flankują dwie inne boginie: po prawej stronie Makarawaktra – bogini o głowie morskiego słonia, z lewej strony Simhawaktra – bogini o białej głowie lwa i niebieskim ciele. W dolnym pasie zostały ukazane cztery gniewne dakinie, dwie z nich ujeżdżają zwierzęta: jaka i jelenia, dwie pozostałe stoją w tancerznej postawie, prawdopodobnie są to boginie czterech pór roku. Tanka ta nie tylko reprezentuje bardzo wysoki poziom artystyczny, ale również ma wartość historyczną⁷⁸. Otóż w prawym górnym rogu są widoczne trzy postaci, które można zidentyfikować dzięki umieszczonym pod nimi inskrypcjami: V Dalajlama (1617–1682), I Panczenlama i Dragpa Gjaltsen (1618–1655) – dzierżawca tradycji Sakja. Palden Lhamo jest związana szczególnie z V Dalajlamą, który traktował ją jako osobiste bóstwo ochronne i wielokrotnie miał wizje z jej udziałem. Jak pisze Roland Barraux – autor znakomitej monografii poświęconej historii Dalajlamów – „Błażony, wychowany w mistycznej atmosferze rodzinnej miał od wczesnej młodości boskie objawienia, które inspirowały jego postępowanie. Takie same widzenia towarzyszyły mu przez całe życie, zwłaszcza w chwilach podejmowania ważnych decyzji”⁷⁹. Opis ikonograficzny bogini, który znajduje się w *Złotym Manuskrypcie*⁸⁰ autorstwa V Dalajlamy jest identyczny z przedstawieniem na powyższej tance.

Na późniejszym zwoju (il. barw. XXII) można dostrzec wpływy chińskie, przejawiające się w precyzyjnym opracowaniu szczegółów. Najdrobniejsze elementy: opracowanie ubioru, ornamenty, elementy anatomiczne, ozdoby, a zwłaszcza misternie ukazana tafla wzburzonego oceanu krwi zostały namalowane z zaskakującą biegłością i wirtuozerią. Na tance brakuje krajobrazu, poza wodami krwi jedynym motywem naturalnym są zarysy skłębionych chmur. Istotne w każdym przedstawieniu Palden Lhamo płomienie otaczające jej postać są pozbawione ornamentalnej złożoności typowej dla indyjskich tanek. Paleta barwna zastosowana przez artystę na tym przedstawieniu jest dość bogata jak na ten gatunek malarski. Ciepłe kolory (oranże, żółcienie) zostały przełamane chłodnymi i głębokimi odcieniami zieleni, które dominują na obrazie, dodając mu mroczności i tajemnicy. Takie potraktowanie koloru wskazuje na wspomniany styl Nowe Menri z XVII w. Postaci na malowidle są ukazane bardzo ekspresyjnie. Mimika twarzy bogini Palden Lhamo (głowa w ujęciu $\frac{3}{4}$, wytrzeszczone oczy, rozwarte usta, w których są widoczne lśniące kły), nos szeroki, spłaszczony – u nasady zaznaczone „fałdy gniewu”. Charakterystycznym motywem na jej demonicznej fizjonomii są krzaczaste, płonące brwi. W taki sam sposób zostały ukazane kępkki włosów w kącikach jej ust. Również opracowanie włosów Palden Lhamo znamionuje styl Nowe Menri. Smagane apokaliptycznym huraganem unoszą się w prawą stronę; skręcone przy głowie tworzą w dalszej partii równoległe pasma złożone z cienkich, złotych linii. Wojownicza postawa Śri Dewi (jednoznacznie okre-

⁷⁸ M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion...*, s. 115, 300–301.

⁷⁹ R. Barraux, *Dzieje Dalajlamów...*, s. 97.

⁸⁰ *Rituel tibétain. Visions secrètes...*, s. 100.

śła się jej stan emocjonalny; ekspresję pełną gniewu i wściekłości). Szczerząca białe, ostre kły Palden Lhamo pędzi na rozszalałym mule, który niesie ją poprzez pelen grozy krajobraz. Tanka wydaje się ukazywać zatrzymany w ramach obrazu moment magicznej podróży bogini. Widzimy jak rozszalały mul strażniczki zanurza cztery kopyta w samym środku jeziora pełnego krwi, w którym pływają ludzkie i zwierzęce szczątki. Jezioro zewsząd otacza ciemny dym i czerwone języki ognia symbolizujące nieskazitelną świadomość. Włosy towarzyszek Palden Lhamo są rozwiane w tę samą stronę, co świadczy o silnie wiejącym wietrze z zachodu (przyjmując, że podobnie jak na diagramie mandali prawa strona oznacza zachód). Bogini w prawej ręce trzyma wysoko podniesiony ku ciemnemu niebu miecz z rękojeścią w kształcie wadźry, zaś w lewej na wysokości biodra, ściska w zakrzywionych szponach mangustę. Zwierzę wypluwa różnorodne klejnoty i drogocenne kamienie. Czarna bogini na głowie nosi tiarę wykonaną z pięciu białych, ludzkich czaszek, zaś w uszach duże, złote kolczyki. Nagie ciało strażniczki jest ozdobione ornamentami z kości oraz węzami, na które są nanizane trzy głowy w różnych stadiach rozkładu (świeżo ścięta głowa w kolorze różowym, głowa ścięta przed kilkoma dniami w kolorze zielonym i głowa ścięta przed miesiącem w kolorze niebieskim). Te trzy atrybuty symbolizują trzy ciała Buddy. W pępku Palden widnieje dysk słońca. Na ramionach strażniczki leży ludzka skóra, pod którą kryje się biała skóra słonia. Na biodrach bogini nosi pas ozdobiony czarnym i złotym brokatem. Na nogach, na wysokości kostek Palden Lhamo są widoczne żelazne kajdany. Ponad głową widnieje biały dysk księżycy w pełni. W centrum górnej partii tanki dostrzegamy siedzącego w pozycji medytacyjnej lamę, który przypomina Guru Padmasambhawę. Uczony jest odziany w klasztorne szaty i w tradycyjny czerwony kapelusz pandity. W prawej ręce na wysokości serca trzyma wadźrę, w lewej na podolku podtrzymuje miseczkę żebracza. Rinpocze jest flankowany przez dwóch mnichów, którzy mają na sobie tradycyjne żółte szaty do medytacji. Mnisi są otoczeni z prawej strony przez trzy postaci odziane w klasztorne szaty i medytacyjne peleryny; a z lewej przez trzech panditów z żółtymi kapeluszami na głowie. Sposób przedstawienia buddyjskich duchownych świadczy o porzuceniu wzorców indonepalskich. Głowy lamów są otoczone nimbami o jednolitych kolorach, zaś aureole wokół ich postaci tworzą promieniste, złote linie. Wyżsi rangą lamowie siedzą na płaskich, pozbawionych ornamentu dyskach, niżsi rangą – na prostokątnych poduszkach medytacyjnych. Bogini Dordze Rabtenma jest okrążona zewsząd przez swoje służki. Najważniejszą z nich jest Makarawaktra – przerażająca bogini o głowie makary i czerwonej skórze. Makarawaktra prowadzi na splecionym z długiego zielonego węża postronku mulicę – wahana swojej pani. Przed mulicą Dordze Rabtenmy, z lewej strony znajduje się białe łagodne bóstwo dobrobytu – Wajśrawana. Bogini w swoich rękach trzyma luk i mangustę; ujeżdża białego konia. Po prawej stronie Palden Lhamo jest widoczna czarna, gniewna dakini, która dosiada czarnego konia, a jej atrybutem jest włócznia. Tuż ponad nimi znajdują się dwie żeńskie formy: czarna i czerwona. W podniesionych rękach trzymają miecze i kapele. Obie są nagie i stoją w tanecznych pozycjach. Wzdłuż dolnej partii tanki jest usy-

tuowanych sześć żeńskich postaci o podobnym przerażającym wyglądzie. W centrum dolnego pasa zwoju są widoczne trzy naczynia z czaszki wypełnione ofiarami oraz czerwona torma z trójkątnym płomieniem flankowana przez dwa mniejsze naczynia z krwią i nektarem. Ponad tormą stoi w pozycji *pratjalidbasana* biała, gniewna dakini trzymająca w lewej ręce kapalę z kipiącą krwią, a w prawej ciemno-lazurowy miecz z rękojeścią w formie złotej wadźry. Dakini wznosi głowę w kierunku strażniczki, patrząc złowrogo nabiegłymi krwią oczami. Widać również długie złote włosy opadające na jej plecy oraz lewą pierś z charakterystycznym sutkiem o barwie cynobrowego rózu. Palden Lhamo w formie Dordze Rabtenma – „Nieugięta jak wadźra” – pojawiła się w najstarszej tradycji buddyjskiej Ningma, ale jej kult rozwinął się przede wszystkim w szkołach Szalupha i Tsarpa tradycji Sakja. Bogini była m.in. osobistą strażniczką Buton Rinchen Drup Thamche Khyenpa (1290–1364), założyciela szkoły Bulug-Shalu z tradycji Sakja⁸¹.

XVIII-wieczna tanka (il. barw. XXIII) ukazuje strażniczkę spowitą w głębokim mroku, który wydaje się pochłaniać jej subtelna, ledwie widoczną postać. Palden Lhamo manifestuje się w formie Lhamo Düsolma. Zgodnie z inskrypcją zamieszczoną w języku tybetańskim jest to Tummo Düsolma – gniewna strażniczka, władczyni wszystkich *ma mo*, dakiń i *piśacas*. Jej przerażający wygląd, ozdoby i atrybuty, które dzierży w swoich rękach różnią się nieco od opisu dokonanego przez Nebeskiego-Wojkowitza. Strażniczka jest naga, ozdobiona biżuterią z kości i jedwabną przepaską na biodrach. W pozycji „napiętego łuku” ujeżdża mulicę, która pędem przekracza wzburzone jezioro. Długie fale jeziora krwi są zakończone lukowatymi, lewoskrętnymi grzbietami. Zwierzę ma na sobie wężową uzdę, ludzką skórę, ludzką czaszkę oraz charakterystyczne atrybuty Palden Lhamo – kostki do gry i worek chorób. Bogini w swojej prawej, podniesionej dłoni trzyma płomienny miecz z rękojeścią w formie skorpiona, zaś w dolnej na wysokości serca małą kapalę wypełnioną krwią i wnętrznościami. W lewej górnej ręce trzyma trójząb z powiewającą flagą, w dolnej dłoni ułożonej na podolku dzierży pawie pióro. W jej sterczących włosach również tkwi pawie pióro oraz półksiężyc. Bogini ma diadem składający się z pięciu czaszek (trzy z nich są pośrodku, prawa i lewa nieznacznie przesunięte w prawą i lewą stronę). Uszy Palden Lhamo są ozdobione dużymi, okrągłymi kolczykami. Na wysokości pępka bogini widnieje emblemat słońca. W górnej partii obrazu ponad Palden Lhamo siedzi Budda Śakjamuni w pozycji medytacyjnej. Jego tron składa się z dysku księżyca i lotosu – pojedyncze liście kwiatu układają się ku dołowi. Budda prawą ręką wykonuje *bhumisparśa mudrę* – gest „przywoływania matki ziemi na świadka oświecenia i zwycięstwa nad córkami Mary”. Siedzi otoczony aureolą, zza jego pleców odchodzą lekko sfalowane promienie. Buddzie towarzyszą gniewne boginie czterech pór roku Dolny pas tego zwoju należy do grupy 12 Tenm lub Tan-srung – starożytnych, lokalnych bóstw tybetańskich⁸². Pod każdą z bogiń widnieje

⁸¹ Tulku Thondup Rinpoche, *Buddhist Civilization in Tibet*, London 1987, s. 57–60.

⁸² G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls...*, t. 2, s. 591.

inskrypcja w języku tybetańskim z imieniem oraz nazwą rezydencji, która zazwyczaj mieści się albo na szczycie góry, albo na jeziorze. Tenmy ujeżdżają różnego rodzaju wahana, m.in. jelenia, jaka, konia, śnieżnego lwa czy orla. Niniejsza tanka odtwarza wizję Palden Lhamo otoczonej Tenmami, której doznał V Dalajlama w czasie podróży do Pekinu (1653)⁸³. Na tance występują elementy krajobrazu tak istotne dla malarstwa tybetańskiego: góry, drzewa (na tym przedstawieniu cyprysowe), wody i obłoki. Charakterystyczne góry z poszarpanymi zboczami, które ozdabiają otaczający horyzont (często na tankach z gniewnymi formami) tworzą tzw. nieprzekraczalną żelazną ścianę lub włócznię ostrą jak brzytwa. Jedna z czterech bogiń pór roku (usytuowana po prawej stronie, na wysokości głowy Palden Lhamo) stoi pośród gór, ale nieco inaczej namalowanych. Grzbiety gór są gładkie, formowane przez artystę ciągłą linią. Ten typ gór w ikonografii tybetańskiej symbolizuje himalajskie łańcuchy górskie. Poniżej wizerunku Palden Lhamo są usytuowane ofiary dla gniewnych bóstw, składające się z pięciu zmysłów, zwane również „girlandą pięciu zmysłów” lub „kwiatem zmysłów”. Bazą jest kapala składająca się z połowy czaszki. W jej wnętrzu znajduje się pięć organów odpowiedzialnych za pięć zmysłów: serce lub ciało symbolizuje dotyk, oczy – wzrok, uszy – słuch, nos – zapach, język – smak⁸⁴. W centrum tanki, pod wierzchowcem bogini, jest umieszczona mała kapala wypełniona krwią, ustrojona u podstawy trzema czaszkami ludzkimi. Tanka reprezentuje wirtuozerski styl Menri-Serma o rzadko spotykanym na wcześniejszych zwojach poziomie artystycznym. Jej twórca precyzyjnie oddał najmniejszy szczegół, używając delikatnej złotej kreski. Szaty, w które są odziane bóstwa z dolnej partii malowidła, jak i krajobraz wskazują na manierę chińską – coraz silniej przenikającą do malarstwa tybetańskiego. Obraz ten przeniknięty atmosferą mroczności, wypełniony subtelnymi zarysami postaci i rozmaitych motywów bardzo sugestywnie unaocznia charakter wizji doświadczanych przez mistrzów medytacji – w tym wypadku V Dalajlamy. Infernalna czerń, z której wydobywają się eteryczne, świetliste formy zdaje się odsyłać do nieświadomych przestrzeni ludzkiej wyobraźni.

W porównaniu z pozostałymi przedstawieniami XVIII-wieczna tanka (il. barw. XXIII) charakteryzuje się statycznością i szczególną elegancją, której źródeł należałoby poszukiwać w sztuce średniowiecznego Kaszmiru, a nie na chińskim dworze. Delikatnie i finezyjnie prowadzona linia podkreśla rozwiane szaty bogini oraz kłęby dymu wokół Palden Lhamo i jej przerażającego orszaku. Obezwładniający gniew strażniczki został tutaj utrwalony w oszczędny sposób, bez przerysowań i drapieżności widocznej na sąsiednich przedstawieniach. Główna postać usytuowana w samym centrum obrazu jest namalowana frontalnie i hieratycznie – jak w malarstwie indyjskim. Nawet wahana strażniczki, opisywane w sadhanach jako dziko pędzące i rozszalałe zwierzę, zostało tutaj przedstawione dość statycznie. Artysta po mistrzowsku oddał atmosferę tajemniczości i grozy, zatrzymując dynamikę mitycz-

⁸³ *Rituels tibétains. Visions secrètes...*, s. 109.

⁸⁴ R. Barraux, *Dzieje Dalajlamów...*, s. 325.

nej sceny w stanie „nabrzmiatego ekspresją bezruchu”. Efekt niesamowitości pogłębia wąska gama kolorystyczna obrazu. Wszystkie postaci wydają się być spowite zasłoną półmroku, który wskazuje na chtoniczne pochodzenie bogini. Kolejnym elementem wyróżniającym analizowaną tankę jest motyw jeziora krwi, w którym brodzi wierzchowiec Lhamo. Tafla magicznego jeziora jest spokojna, brakuje tutaj jakichkolwiek oznak wzburzenia – spiętrzonych fal czy potoków wylewającej się z brzegów, spienionej krwi. Stonowany cynobrowy odcień jeziora nie tworzy ostrego kontrastu z otoczeniem, jak ma to miejsce na pozostałych malowidłach. Nad głową bogini widnieje przedstawiony na modłę indyjską baldachim z pawich piór. Twarz głównej postaci została zaznaczona wyraźnym konturem. Owalne oblicze podobnie jak na większości pozostałych tanek wyraża gniew, podkreślony za pomocą napiętych mięśni mimicznych i rozwartej paszczy, w której bogini rozszarpuje ludzkie zwłoki. Jej ciało jest masywne i nabrzmiale, piersi o butelkowym kształcie są odsłonięte, wskazując na pozbawioną pruderii naturę Śridewi. Na ramionach strażniczka nosi krótką pelerynkę o zgeometryzowanym wzorze – bardzo precyzyjnie oddanym przez artystę. Wokół Palden Lhamo, pośród chmur pojawiają się cztery wściekle dakinie. Wszystkie są nagie, jedynie na biodrach noszą przepaski z lamparciej skóry. Z prawej strony, w górnej partii malowidła znajduje się dakini zwrócona w stronę swojej pani. W prawej ręce trzyma kapalę wypełnioną krwią, zaś w lewej topór. Poniżej stoi dakini w tej samej pozycji, co jej poprzedniczka, ale jest skierowana w przeciwną stronę (w lewą na tance). W prawej ręce trzyma kapalę, zaś w lewej wirujące koło z ostrzami. Po przeciwnej stronie dostrzegamy odwróconą plecami do Śridewi dakinię, której atrybutami są naczynie z czaszki usytuowane na jej podolku oraz berło. Poniżej znajduje się dakini ujeżdżająca konia. Prawą ręką wykonuje wirtarka mudrę, w lewej trzyma berło zakończone dwoma skrzyżowanymi półwadźrami. Interesującym motywem ikonograficznym jest przedstawienie dwóch najważniejszych służek Palden Lhamo: Makarawaktry i Simharawaktry. Obie dakinie są nagie, ozdobione jedynie bransoletami na nogach i rękach. Makarawaktra stoi naprzeciw Palden Lhamo w nienaturalnej pozycji: głowa podniesiona wysoko do góry, zwrócona w stronę strażniczki, zaś tułów skręcony w przeciwną stronę. W dwóch, podniesionych do góry rękach trzyma węzową uzdę, stoi na głowach dwóch ptaków, uwydatnionych delikatną, złotą kreską. Dakini ma głowę morskiego słonia z wysoko podniesioną trąbą, z jej ust wystaje długi, czerwony język. Z tyłu za Palden Lhamo stoi Simhawaktra – dakini o głowie lwa, która trzyma siidła, stojąc na skałach wystających z jeziora. Powyżej, w górnej partii tanki znajduje się pierwotny budda – Wadźradhara w podwójnej, dwukolorowej aureoli (czerwień oraz złamany brąz); po lewej stronie bogini – gniewna forma istadewaty *Rakta Yamari* pośród buchających kłębow ognia, a po prawej – lama ze szkoły Sakja, który siedzi na wysokim trój kolorowym tronie z oparciem. Dolna partia tanki składa się z dwóch części. W pierwszym górnym pasie znajduje się dziewięć gniewnych dakiń. Wszystkie są nagie, jedynie biodra okryte mają tygrysią skórą. Każda z nich w swoich rękach dzierży atrybuty. W dolnym pasie są widoczne zwierzęta: konie, psy, tygrysy, pośród nich

znajdują się dwie nagie dakinie. W centrum jest usytuowane duże naczynie z czaszki, wypełnione ofiarami z pięciu zmysłów. Ciekawym elementem krajobrazu są prostokątne zakończone półokrągłymi wypustkami skały przechylone w prawą stronę.

Przedstawienie bogini i jej orszaku na kolejnej tance (il. barw. XXIV) różni się wyraźnie pod względem stylistycznym od poprzedniego zwoju. Różnice uwidaczniają się przede wszystkim w silnym zdynamizowaniu zarówno postaci, jak i elementów krajobrazu. Tanka reprezentuje typowy przykład lhaskiego stylu Nowe Menri z XVIII w. Główna figura strażniczki jest ukazana frontalnie w pozycji *arjaparjan-ka*. Nie dostrzegamy tutaj żadnych oznak uspokojenia, pasywności, lecz niezwykle ekspresyjne przedstawienie ruchu ciała – wygięty w lewą stronę tułów oraz przechyloną w przeciwnym kierunku głowę, które układają się w literę „S”. Bogini ma odsłonięte pełne piersi o butelkowym kształcie. Jej twarz jest owalna z charakterystyczną wypukłością na szczycie czoła. Palden Lhamo i jej świta są otoczone kłębamii szarego dymu zaznaczonego delikatną spiralną linią. Języki ognia i dym malowane miękko, zaznaczone ciemnym konturem i wypełnione subtelnymi odcieniami, które uwidaczniają się dopiero przy uważnej analizie malowidła. Spirale dynamizujące przedstawienie zajmują większą część powierzchni obrazu z wyjątkiem górnej partii wypełnionej spiętrzonymi chmurami. Podstawą obłoków jest krótka, horyzontalna linia, z której wyrasta grzebień z półokrągłymi zakończeniami. Te półokrągłe wypustki są uzupełnione naprzemiennie kolorami: granatem, jasnym, złamanym brązem. W górnym pasie tanki dostrzegamy nauczycieli ze szkoły Gelug – są to jednocześnie donatorzy tego malowidła⁸⁵. Lamowie są ukazani w pozycjach medytacyjnych, ale ich skręcone ciała wydają się poruszać. W centrum siedzi Je Drub Khang Rinchen (1641–1713). Jego prawa ręka jest ułożona na wysokości serca, zaś lewa spoczywa na podolku, podtrzymując religijne teksty. Otoczony aureolą wypełnioną lekko sfalowanymi promieniami siedzi w pozycji medytacyjnej na wysokiej dwukolorowej poduszce; wyższa partia poduszki jest koloru jasnoczerwonego ubarwiona złotym wzorem kwiatowym. Natomiast dolny pas składa się z blad różowych pojedynczych kwiatów lotosu, które są skierowane ku dołowi. Po obu stronach głowy nauczyciela widnieją symetryczne motywy roślinne z owocami i białymi kwiatami lotosu. Mistrz jest otoczony przez czterech hierarchów buddyjskich. Z lewej strony dostrzegamy Khardo Rinchen (1672–1749), trzymającego w prawej ręce czarną miseczkę jałmużną z lewą ręką swobodnie ułożoną przy kolanie (przy prawym rogu poduszki medytacyjnej znajduje się inskrypcja w języku tybetańskim). Obok widać Ponloba Puntsog Gjatso (XVII w.) z podniesioną prawą ręką, natomiast w lewej ręce, przy sercu trzyma święty tekst buddyjski (inskrpcja w języku tybetańskim znajduje się pod poduszką). Po prawej stronie siedzi Gjalla Ngapa Czenpo – V Dalajlama (1617–1682) z rytualną phurbu wetkniętą pod szarfą. Dalajlama trzyma w podniesionej prawej ręce lodygę białego lotosu, a w lewej przy podolku dzierży ośmiu-

⁸⁵ Począwszy od końca XVII w. w Tybecie zaczął upowszechniać się zwyczaj malowania donatorów tanek – najczęściej opatów klasztorów, ważnych lamów i gesze (uczonych).

szprychowe koło (napis widnieje pod kołem pośród kłębow dymu). Następnie dostrzegamy Panczen Lobzang Jeszie – II Panczenlamę, który przy prawym kolanie trzyma czarną miseczkę żebracza, a lewą ręką wykonuje mudrę błogosławieństwa (napis jest usytuowany w jednym z obłoków, który jest na poduszce). Pięciu nauczycieli nosi klasztorne szaty o barwie szafranu i spiczaste żółte kapelusze szkoły Gelug. W skład orszaku bogini Palden Lhamo wchodzi przerażające nagie dakinie, które w ekstatycznym uniesieniu tańczą pośród kłębow dymu. Wszystkie cztery dakinie są nagie i ozdobione piękną biżuterią. Artysta pokazał tutaj prawdziwą wirtuozerię, charakterystyczną dla stylu Menri-Serma. Z rzadko spotykaną precyzją oddał najmniejsze szczegóły na ozdobach, równie drobiazgowo ukazał fartuszek z kości noszony przez żeńskie bóstwa. Każda ze wspomnianych bogiń trzyma naczynie z czaszki napelnione po brzegi bulgocącą krwią oraz drugi atrybut: dakini usytuowana w lewej górnej części obrazu jedzie na rozszalałym koniu i trzyma w prawej ręce hak. Poniżej znajduje się dakini trzymająca hak, która ujeżdża dzikiego jelenia z wielkim porożem. Na szyi dakini jest widoczna szeroka kryza wykonana z pawich piór. Z prawej strony Palden Lhamo, na wysokości jej głowy widać dakinię z dandą – pałką zakończoną dwoma półwadźrami. Jej ciało jest ozdobione kunsztownie wykonanym kościanym fartuszkami. Poniżej znajduje się dakini trzymająca długi karbowany kij. Pomiędzy tymi dwiema dakiniami znajduje się bardzo ciekawy ze względu na formę oraz ikonografię miniaturowy pałac-relikwiarz. Na przedstawieniu wyraźnie jest widoczny dach w kształcie rombu, poniżej belkowanie, całość podparta na kolumnach. Głównym i centralnym wspornikiem są trzy głowy męskie: ciemnozielona (oczy skierowane w prawą stronę), w kolorze cielistym (oczy skierowane również w prawą stronę, zaznaczone wąsy) i biała czaszka. Na dwóch twarzach maluje się cierpienie i ból. Kompozycja ta przypomina szczyt jednego z najważniejszych atrybutów żeńskich – khatwangi. Trzy głowy są flankowane przez sześć białych ludzkich czaszek tej samej wielkości (po trzy z każdej strony) i połączone z centralnym filarem ludzką skórą. Część ta tworzy swego rodzaju architrav wypełniony kratownicą, w którą wpisano pojedyncze równoramienne krzyżyki o trójkątnych zakończeniach. Cały wzór jest malowany cienką kreską w kolorze złotym. Podstawą architravu jest pojedynczy rząd białych ludzkich czaszek. Dach jest trójkątny, łagodnie zakończony na szczycie. Przez środek przechodzi górna część szkieletu ludzkiego zwieńczona głową mężczyzny. Na wysokości szyi, symetrycznie odchodzą kości rąk, zakończone po obu stronach dwiema męskimi głowami. Szczyt jest zwieńczony białą czaszką, ponad którą umieszczona jest rozwiana ludzka skóra o brunatno-brązowej barwie, nad którą widać dużą białą czaszkę. Cały dach jest wypełniony złoto-czerwonymi, lekko sfalowanymi promieniami. W narożach u podstawy dachu znajdują się umieszczone symetrycznie białe czaszki ludzkie. Palden Lhamo występuje na tym przedstawieniu ze swoimi najbliższymi służkami: Makarawaktrą i Simhawaktrą. Wygląd dakiń w niczym nie przypomina wcześniejszych, statycznych przedstawień inspirowanych sztuką Indii. Obydwie towarzyszki Śridewi są ukazane w niezwykle ekspresyjny sposób. Na ich twarzach i powykręcanych ciałach maluje się wyraz demonicznej furii. W od-

mienny sposób artysta przedstawił Pięć Sióstr Długiego Życia, które są usytuowane w dolnym pasie tanki. Boginie są malowane delikatną złotą kreską, ubrane w bogato zdobione szaty. Ciała bogiń sprawiają wrażenie ażurowych, eterycznych. Opracowanie twarzy bogiń wykazuje cechy nepalskie. Oblicza bogiń są pełne, z półprzymkniętymi, migdałowymi oczami i zamkniętymi karminowymi ustami. Wszystkie mają delikatnie zaznaczone półokrągłe podbródki. Cztery boginie są ukazane w ujęciu $\frac{3}{4}$. Pozycja każdej następnej bogini jest lustrzanym odbiciem poprzedniczki. W tych przedstawieniach uderza nieprawdopodobna dokładność i precyzja w oddaniu szczegółów ubioru i biżuterii. Na pięknych jedwabnych szatach widzimy różne wzory: kwiaty, spirale, guzki czy geometryczne wzory (kratownica). Szaty zostały pomalowane w taki sposób, że można rozpoznać gatunek materiału, z którego je wykonano. Bez wątpienia jest to delikatny, przezroczysty jedwab. Poza kilkoma stonowanym miejscami, na przedstawieniu dominuje jednak żywioł demonicznej furii. Widać to zwłaszcza na przykładzie wahana bogini, który został namalowany z niezwykłą ekspresją. Mulica miotana huraganem pędzi ponad jaskrawym, cynobrowym jeziorem. Jego nieregularna linia brzegu, spiętrzone fale rozlewającej się krwi kontrastują z przedstawieniem jeziora na tance 26? Zwierzę odwraca łeb w prawą stronę i szeroko rozchyła nozdrza. W niektórych sadhanach powiada się, że mulica odkręca głowę z powodu przeraźliwych krzyków strażniczki, które przypominają grzmot piorunów. Niezwykła ekspresja głównej postaci o sinoidalnych rysach, dynamika dostrzegalna w każdym miejscu obrazu, a przede wszystkim naruszenie sztywnego układu kompozycji to elementy pozwalające zaklasyfikować tankę do stylu Nowego Menri z początku XVIII w. Artysta po mistrzowsku oddał elementy krajobrazu. Spiętrzone jezioro krwi urzeka swoją formą, ale i kolorem. Malarz zastosował w tym wypadku kolor czerwony, ale o bardzo wielu odcieniach. Horyzontalne, lekko sfalowane linie brzegu jeziora kontrastują ze wzburzonymi grzbietami fal, których forma przypomina bliżej nieokreślone organiczne twory lub języki ognia. W innowacyjny sposób zostały potraktowane również zarysy skalne. W miejsce wcześniejszych trójkątnych grzbietów pojawiają się formy prostokątne o ostrych poszarpanych krawędziach. Kolor obrysu, łączący złamaną biel wzmocnioną granatem i złotem, kontrastuje z barwą skał, zlewając się z barwą podłoża tanki – czernią. W dolnej partii zwoju, zza skał otaczających magiczne jezioro wypływa wodospad krwi złożony z trzech kaskad. Strumienie spienionej krwi spływają na skalne podłoże i wzbijają się wysoko, potęgując nastrój grozy. Datowanie malowidła ułatwia umieszczona na odwrocie inskrypcja w języku tybetańskim wskazująca nazwiska donatorów tanki: Purbu Chog Ngagwang Czampa (1682–1762), Lobzang Dargje Ganden Tripa, Czampa Jeszie i Lobzang Trinle (1697–1761).

Tanka (il. barw. XXV) stanowi dobry przykład tego, w którym kierunku ewoluowała szkoła Tenri-Serma. Przedstawienie to jest z całą pewnością najpóźniejszym malowidłem z analizowanej grupy tanek i pochodzi z końca XVIII w. Obraz charakteryzuje się dużą ekspresją i dynamiką. Wiele cech stylistycznych tanki takich, jak opracowanie postaci, szczególnie twarzy, a także ułożenie ciała, szaty, które po-

wiewają na wietrze, wijące się kłęby dymu i wydłużone płomienie obrysowane mocną, złotą kreską sprawiają, że obraz można uznać za typowy przykład manieri Menri przesiąkniętej wpływami chińskimi. Centralną postacią jest oczywiście bogini Palden Lhamo, która w pozycji napiętego łuku dosiada muła galopującego nad karmazynowym jeziorem krwi. Czoło mulicy zdobi okrągły medalion z świętymi sylabami: BOM oraz HYA i symbolami słońca i księżyca. Postać strażniczki została przedstawiona w sposób podkreślający atmosferę grozy i demonicznej furii, która przenika całość obrazu. Takie motywy, jak rozwiane ku zachodowi (tj. w prawą stronę) pomarańczowe włosy strażniczki, w tym samym kierunku przechylona głowa, skierowane w dół, pełne wściekłości, migdałowe oczy, silnie zaznaczone, wydymające się policzki, rozwarłe usta, i kły rozszarpujące zwłoki dziecka – tworzą wyraz boskiej wściekłości tak sugestywnie oddany na tym malowidle. Warto również zwrócić uwagę na opracowanie nosa charakterystyczne dla późnego stylu Menri-Serma (szerokie nozdrza, rozplaszczony grzbiet w kolorze karmazynowym). Niezwykłą ekspresję obrazu podkreśla również bogata paleta barwna – rzadka na tankach typu *nag t'ay*. Artysta odważnie zastosował mocne czerwienie, zielenie żółcienie, błękity, oranż i złoto. Na przedstawieniu panuje nieomal barokowy *horror vacui*. Wielość figur, ornamentów, kłębow dymu wypełnia całą powierzchnię płótna.

Każda postać wykazuje ogromną dynamikę, a w szczególności żeński orszak Palden Lhamo: cztery boginie długiego życia, dwie wynurzające się z mgły dakinie, które pędzą na swoich wahana, czy Makarawakra i Simhawakra usytuowane poniżej mulicy Palden Lhamo. Wszystkie żeńskie bóstwa są ukazane w nienaturalnie skręconych pozycjach, wykonują dziki taniec, w którym rytualne gesty krzyżują się z ekstazyjnymi spazmami. Wyjątkiem jest tutaj postać Tashi Tseringmy otoczonej mandorłą. Wyciszona bogini odziana w tybetański, bogato zdobiony strój stoi w centrum dolnego pasa. We włosach ma wpięte kwiaty peonii – motyw chiński. W górnej partii tanki znajdują się buddyjskie bóstwa – na omawianych dotąd przedstawieniach, w tej części obrazu widniały zazwyczaj postaci lamów. Od lewej strony dostrzegamy Zieloną Tarę, w centrum Mańdziuśrego, następnie Niebieską Tarę. Wokół Mańdziuśrego – bodhisattwy mądrości ustępuje dominujący wszędzie *horror vacui* – za jego plecami ukazuje się bowiem czyste niebo z księżycem i słońcem. Ciekawym elementem ikonograficznym, który wskazuje na późny styl Nowego Menri są charakterystycznie opracowane góry o spiczastych szczytach i ostrych krawędziach. Również opracowanie jeziora – horyzontalne lekko sfalowane linie, czasami małe, półokrągłe fale bądź większe fale przypominające bliżej nieokreślone organiczne twory.

Część omówionych obrazów (il. barw. XX) została namalowana w okresie zwanym przez historyków sztuki „renesansem z Ganden”, a zatem w czasie niezwykłego rozkwitu sztuk plastycznych wspieranych przez V Dalajlamę⁸⁶. Powstałe wówczas dzieła przejawiają wyrafinowanie i kunszt artystyczny, który wprowadził do tej sztuki

⁸⁶ M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion...*, s. 11–30.

ki całkiem nową jakością. Style malarskie XVIII w. stanowią w znacznej mierze kontynuację wcześniejszych tendencji. Dotyczy to zwłaszcza szkoły Menri-Serma, której liczne odmiany zdominowały większą część Tybetu. Ewolucja tego stylu przebiegała powoli i polegała głównie na asymilowaniu elementów chińskiego pejzażu. Artyści imitujący nadwornych malarzy nie zawsze wykazywali wycucie i precyzję swoich mistrzów. Tanki pochodzące z XVIII w. sprawiają niekiedy wrażenie regresu w porównaniu z wcześniejszymi dziełami, chociaż nietrudno spotkać wyjątki od tej tendencji. Przykładem twórczej kontynuacji XVII-wiecznych wzorów jest tanka (il. barw. XXII). Reprodukacje następnych czterech tanek (il. barw. XXIII, XXV, XXVII) przedstawiają Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo. Wszystkie obrazy należą do gatunku *nag t'ay*. Analiza porównawcza różnych przedstawień tej samej postaci pozwoli nam wyodrębnić najistotniejsze cechy decydujące o ich stylistycznej swoistości. Najpóźniejszym zwojem malowanym jest tanka, która reprezentuje późne stadium rozwoju stylu Menri-Serma – z końca XVIII w. Natomiast tanka 24 pochodząca z początku XVIII wieku stanowi przykład wcześniejszej wersji tego stylu.

Przegląd XIX-wiecznych tanek rozpoczniemy od malowidła powstałego na przełomie XVIII i XIX w. (il. barw. XXVI). Obraz przejawia cechy stylu Tsuru – szkoły malarskiej z klasztoru Tsurpu w północno-wschodniej części prowincji *dBus*. W przeciwieństwie do pozostałych odgałęzień tradycji Karma Gadri⁸⁷ niniejszy styl charakteryzuje się jaśniejszą paletą barw i oszczędnym pejzażem. Dominującą postacią na tance jest ciemnolazurowa bogini Palden Lhamo pędząca na białej, rozszalałej mulicy. Strażniczka jest ukazana frontalnie, jej ciało jest bardzo bogato ozdobione: na szyi bogini widać złoty naszyjnik, w uszach okrągłe, złote kolczyki. Palden Lhamo jest ubrana w brokatowe szaty w kolorze kasztanowego brązu, całkowicie rozwiązane z przodu, zwinięte na końcach rękawów, których brzeg zdobi złota podszewka wykończona czerwoną brokatową lamówką. Wierzchnia szata w odcieniach żółtawej zieleni i malachitu jest ozdobiona koncentrycznymi ornamentami w formie kwiatów. Twarz bogini z trojgiem lekko zmrużonych oczu wyraża gniew i wściekłość, otwarta paszcza strażniczki odsłania ostre kły. W zwiniętym języku bogini trzyma zwłoki ludzkie, w prawej uniesionej ręce – magiczną palkę ozdobioną zielonym jedwabiem i wadżrą, zaś w lewej białą kapalę wypełnioną krwią i wnętrznościami. Palden Lhamo jest wyposażona w gniewne parafenalia, na które składają się płonące, rozwichrzone włosy, zarzucona na jej plecy świeżo zdarta ludzka skóra oraz węzowe i kościane ozdoby. Zwierzę, które ujeżdża bogini namalowano z dużą dynamiką – zanurzone w oceanie krwi i kłębach dymu, odwraca silnie łeb w kierunku swojej pani. Wytrzeszczone oczy zwierzęcia, rozwarłe nozdrza i pysk obrazują, z jaką prędkością porusza się mulica. Zwierzę jest ozdobione wszystkimi atrybutami, które opisują *sadhany*: węzową uszdą, siodłem wykonanym ze skóry syna Palden Lhamo, worem pełnym chorób, kośćmi do gry, białą ludzką czaszką i charakterystycznym

⁸⁷ D. Jackson, *A History of Tibetan Painting...*, s. 320–328.

okiem na zadzie. Palden Lhamo jest otoczona swoją żeńską świtą – boginiami czterech pór roku (w górnych i dolnych rogach tanki). Dakinie te mają różnego koloru ciała, są nagie, udekorowane ozdobami z kości, które nie zasłaniają piersi. Na ich przerażający wygląd składają się długie, rozwiane włosy, troje złowrogo patrzących oczu, wytrzeszczone kły. Każda z bogiń ujeżdża wahana, który unosi się ponad jeziorem krwi i kłębow szarego dymu. Władczyni pór roku w swoich rozpostartych rękach trzymają odpowiadające im atrybuty. Spośród języków ognia, dymu i rozwianych szat Palden Lhamo wylaniają się dwie dakinie: po swojej stronie prawej – ciemnolazurowa Makarawaktra trzymająca wężową uprząż i czerwona Simhawaktra usytuowana po stronie lewej. Drugi plan został wypełniony krajobrazem. W dolnej partii tanki są widoczne urwiste skały, spomiędzy których spływają karmazynowe potoki z jeziora krwi, drzewa, zarośla oraz wodospady. Wszystkie te elementy krajobrazu zostały namalowane różnymi odcieniami zieleni. Poniżej Palden Lhamo, w centrum tanki, znajduje się biała kapala wypełniona ofiarami z pięciu zmysłów oraz ofiara z dziewięciu klejnotów. W górnej partii obrazu widać jasnolazurowe niebo, które przechodzi w ciemne odcienie wypełnione pastelowymi chmurami. Ponad głową Palden Lhamo siedzi w pozycji medytacyjnej niebieski Budda Amita-bha, otacza go aureola z tęczy i złotych promieni oraz obłoki. Omawiane malowidło stanowi przykład doskonałej znajomości warsztatu i wyczucia estetycznego artystów, którzy działali w centralnym Tybecie na przełomie XVIII i XIX w. Wyważona paleta kolorystyczna oraz precyzyjne opracowanie szczegółów i krajobrazu wskazują na silne wpływy chińskie. Również opracowanie twarzy postaci i szaty, które noszą boginie potwierdzają chińską proveniencję.

Ostatnim analizowanym w tej części pracy zwojem jest tanka namalowana w stylu późnego Karma-Gadri (il. barw. XXVII). Malowidło charakteryzuje się precyzyjnym rysunkiem, jasną, pastelową paletą barwną oraz przestrzennością, której brakuje na zatłoczonych różnymi motywami i postaciami tankach z centralnego Tybetu. Do cech charakterystycznych, które występują na obrazie należy również pejzaż ukazany w stylu chińskim (dominacja rozmaitych odmian zieleni). Przedstawienie zostało wyraźnie podzielone na trzy obszary: górny, środkowy i dolny. Centralna postać – ciemnolazurowa Palden Lhamo siedzi frontalnie w pozycji *arjaparjanka* na pędzącej mulicy. Głowa bogini została ukazana w typowy sposób: głowa lekko przechylona w prawą stronę, twarz pełna gniewu z trzema okrągłymi oczami, spłaszczonym czerwonym nosem, rozwartymi ustami, z których wystaje spiralnie skręcony język. Charakterystyczne brwi bogini silnie podnoszą się ku górze, malowane delikatnymi, pojedynczymi kreskami różnej długości w kolorze opalizującej bieli. W ten sam sposób opracowano zarost wokół ust i sterczące włosy. Bogini trzyma w prawej dłoni, na wysokości Serca, kapalę wypełnioną krwią, która od wrzenia podnosi się ku górze, tworząc haczykowatą formę. W drugiej ręce, skierowanej ku górze, Palden Lhamo dzierży dandę zakończoną ludzką czaszką. Artysta z precyzją oddał rysy fizjonomii bogini, ale również detale jej demonicznego ubioru. Ludzka skóra okrywająca plecy strażniczki została namalowana bardzo naturalistycznie – z jednej stro-

ny widać zwisający płat nogi, a z drugiej rękę, która wykonuje abhaja mudrę – gest udzielania schronienia. Na nogach bogini nosi okrągłe, jeszcze nierozzerwane kajdany. Galopująca mulica o cielistej maści odwraca łeb w kierunku swojej pani. Kunsztowne atrybuty zawieszane na ciele wahana zostały przedstawione zgodnie z szczegółowymi opisami znajdującymi się w sadhanach. Piękne ubarwienie zwierzęcia w ciepłych brązach (partie w cieniach) i jasnych żółcieniach (partie w światłach) przechodzących momentami w odcienie cielistej czerwieni oraz cynobrowego różu dobrze ilustruje sposób operowania kolorem typowy dla Karma-Gadri. Jak na większości przedstawień Palden Lhamo flankują dwie dakinie: z lewej strony znajduje się ciemnolazurowa Makarawaktra o głowie słonia morskiego w kolorze cynobrowej bieli. Służka trzyma w jednej ręce uprząż wykonaną z węża, a w drugiej sidła przeznaczone dla wrogów Dharmy. Z tyłu za mulicą, po prawej stronie jest widoczna czerwono-brązowa Simharawaktra – o białej lwiej głowie. Obie dakinie biegną pośród kłębiącego się dymu, brodząc stopami w jeziorze krwi. Smugi dymu przybierają kształt wijących się wstęg wypełnionych tonowaną zielenią i czerwienią o konturze malowanym błękitną bielą. O wiele bardziej ornamentalnie została opracowana tafla jeziora. Budowana jest z horyzontalnych, lekko falujących białych linii i małych spiralnych spiętrzeń na karmazynowym tle. Ciekawymi elementami krajobrazu są góry: dwa szczyty, które oddzielają pas górny od środkowego i rząd nieco mniejszych gór usytuowanych na granicy środkowej i dolnej partii obrazu. Dwie pierwsze góry flankują Palden Lhamo. Swoim kształtem wpisują się w ostro zakończony trójkąt, wypełniony butelkową zielenią. Ich szczyty i stoki są osłonięte przez podwójny pas śniegu lub obłoków – na krawędziach regularnie wybrzuszony w kształcie półkolistych wypustek. Formy gór, które znajdują się poniżej są również trójkątne, ale pozbawione białej pokrywy. Ich zewnętrzny kontur został zaznaczony na czarno, a wewnętrzny na białą, całość zaś wypełniona zielenią.

Zanalizowane tanki potwierdzają opinię wielu badaczy, że XIX w. przynosi w malarstwie tybetańskim swoistą regionalizację stylów. Cztery dominujące dotąd szkoły: Menri-Ningma, Menri-Serma, Khjenri oraz Karma-Gadri zaczynają się przenikać, tworząc coraz bardziej homogeniczną ogólnotybetańską stylistykę. Z drugiej strony powstaje wiele lokalnych „podszkół” wyróżniających się niuansami: zastosowaniem nietypowego pigmentu, techniki malarskiej, bogactwem lub ubóstwem motywów ornamentalnych czy charakterystycznym potraktowaniem pejzażu. Zanikają przedstawienia „prototypowe” dla danej tradycji artystycznej, ich miejsce zastępują obrazy będące skrzyżowaniem różnych stylistyk. Pierwsza tanka pochodząca z przełomu XVIII i XIX w. reprezentuje styl Tsuru, który uznaje się za odgałęzienie Karma-Gadri. Charakteryzuje go stosunkowo jasna paleta barw i oszczędny pejzaż. Ostatnie tanka ilustruje zaś styl Karma-Gadri, a ściślej kierunek, w którym ewoluowała niniejsza szkoła.

Zakończenie

Prezentacja ewolucji stylistycznej wybranych przedstawień buddyjskiej strażniczki Palden Lhamo zamyka niniejszą pracę, pozostawiając być może wrażenie nieciągłości wywodu. Nie jest to wrażenie do końca mylne, gdyż z powodów, o których wspomniałam we wstępie do dysertacji, zostałam zmuszona do skupienia się na omówieniu archetypu Wielkiej Matki i Strażniczki. Dokładna i wieloaspektowa analiza obydwu manifestacji żeńskości pozwoliła mi, jak sądzę, ukazać całościowy, choć dość ogólny, obraz kobiety utrwalony w tybetańskim malarstwie tanek. Jego ogólność wynika stąd, że unikałam w swojej pracy psychologicznego, antropologicznego czy socjologicznego ujęcia problemu. Nie wyprowadzałam z ikonologicznych i ikonograficznych opisów daleko idących, apodyktycznych wniosków o naturze „tantrycznej kobiety”. Jednak cały mój wysiłek badawczy był skierowany na wydobycie pewnych uniwersalnych cech kobiecości, których świadectwem są zanalizowane przeze mnie tanki. Współgranie obydwu przeciwstawnych tendencji w moich poszukiwaniach doprowadziło mnie do takich a nie innych rezultatów. Nadszedł czas, by je podsumować i sprowadzić do jednolitej puenty.

Najważniejszym i najbardziej uniwersalnym archetypem kobiety, który obserwujemy w tantrycznej sztuce jest wyobrażenie Wielkiej Matki. W pracy omówiłam jego trzy „najczystsze” przejawy: boginię Tarę (w formie Sjama-Tary i Sita-Tary), Pradžniaparamitę i Uszniszawidżaję. Wymienione postaci wyrażają łagodne aspekty buddyjskiej *Magna Mater*. Tara uosabia macierzyństwo, rodząco-wskrzeszający pierwiastek kobiecości, Pradžniaparamita reprezentuje czysto duchowy obraz kobiety – mądrość przekraczającą władze rozumu, z kolei bogini Uszniszawidżaja stanowi swoistą syntezę mądrości i macierzyństwa. Wszystkie trzy boginie kryją w sobie zarówno element pasywności leżący u podłoża duchowej wiedzy, jak i niewyczerpany potencjał kreatywności. Moc płodzenia mieści się w nich jak napój nieśmiertelności w mistycznym naczyniu, które jest odpowiednikiem wypełnionej wodami płodowymi i nowym życiem macicy. Wyobrażenie macierzyństwa wyrażone w malarstwie tanek nawiązuje do idei Tathagatagarby – kosmicznej macicy, która w systemie re-

ligijnym wadźrajany zostaje wyniesiona do fundamentalnej zasady oświecenia. Symboliczny ciąg analogii ukazany na malarskich wizerunkach bogiń łączy w jednym szeregu kobietę, brzemiennie ciało, naczynie, stupę i świat utożsamiony z wielką macicą. Uszniszawidźaja rezyduje w stupie kształtem przypominającym macicę, a zarazem sama wyobraża naczynie, w którym rodzą się buddowie. Pradžniaparamita uosabia najczystsza postać płodności – matkę duchowego oświecenia. Macierzyństwo najwyraźniej uwidacznia się jednak w przedstawieniach Tary, szczególnie w motywie pełnych piersi oraz charakterystycznym ułożeniu nóg. Bogini siedzi w pozycji *lalitasana* z prawą nogą skierowaną ku dołowi, jak gdyby miała właśnie zejść ze swojego tronu (symboliczne łono Wielkiej Matki) do świata ludzi, by obdarzyć ich matczyną miłością.

Całkiem inny wizerunek kobiecości reprezentuje strażniczka Palden Lhamo. Archetyp tej strażniczki można uznać za mroczny aspekt *Magna Mater*. Palden Lhamo pojawia się jako gniewna, budząca grozę bogini, która unaocznia kosmiczne misterium narodzin i śmierci. W ramach buddyjskiej tantry ucieleśnia groźny aspekt oświeconej energii, która niszczy iluzję substancjalności „ja” i zewnętrznego świata. Szereg niezwykle interesujących pod względem malarskim przedstawień strażniczki omówiłam w ostatnim rozdziale. To właśnie w końcowej części pracy podjęłam się próby zrekonstruowania ewolucji stylistycznej wybranych zwojów ukazujących wspomnianą boginię. Uprzednie wprowadzenie do historii malarstwa, jak i wyjaśnienie szerokiego kontekstu religijno-kulturowego, uzupełnione szczegółową analizą ikonograficzną dało mi stabilną podstawę do tego, by skupić się w ostatnim rozdziale na kwestiach formalno-stylistycznych. Wybór padł na przedstawienia Palden Lhamo głównie z powodu ich obfitości i łatwej dostępności. Mimo odnotowanych przeze mnie różnic pomiędzy poszczególnymi stylami, bez trudu daje się zauważyć wiele niezmiennych elementów w malarskich ujęciach tej postaci. Trzon kompozycji – ujeżdżająca zranionego muła demoniczna bogini, która kłusuje nad mroczną tonią wzburzonego jeziora krwi oraz towarzyszący jej orszak strażniczek – pozostaje bez zmian. Niezwykle powoli, ale wyraźnie na znaczeniu zyskuje wymiar ekspresji, a kompozycja staje się coraz bardziej swobodna. Pod wpływem sztuki Chin artyści z coraz większym wyczuciem opracowują pejzaż na drugim planie przedstawienia. Abstrakcja zostaje zastąpiona żywiolością wyrazu, dwuwymiarowość – wrażeniem głębi.

Szczytowym osiągnięciem tego malarstwa są z całą pewnością tanki malowane na przełomie XVII i XVIII w. w technice *nag t'aj* – czarno zagruntowanych zwojów. Ukazana na nich w mistrzowski sposób niezwykle aura tajemniczości i grozy wydaje się wiernie odzwierciedlać kwintesencję archetypu strażniczki transformującej nieświadomą, chtoniczną naturę w dobroczynną moc świadomego *sacrum*. Finezja w oddaniu detalu, subtelność ornamentyki i rzadko spotykana siła wyrazu czynią te obrazy niedoścignionymi wzorami dla późniejszych tybetańskich artystów i stawiają je w pierwszym szeregu arcydzieł sztuki świata.

Tak oto obraz kobiecości omówiony przeze mnie na przykładzie dwóch przeciwstawnych archetypowych wyobrażeń dopełnia się w spójną całość, w której znajdziemy miejsce dla płodzącej, opiekuńczej matki, duchowej nauczycielki i ekscentrycznej partnerki, która wzbudza lęk u wrogów i przynosi ukojenie w chwili niepewności i zwątpienia.

Woman in Vajrayana Buddhism. Iconography and Stylistic Evolution of the Tibetan Painted Scrolls

The present monograph is devoted to the iconography and stylistic evolution of the Tibetan painted scrolls. According to the main purpose of my research, I focused here on the analysis of the two main female figures from the Tantric pantheon: the Great Mother and Guardian. In order to systematise my argument I introduced a concept of archetype. Through it, I try to present the Buddhist symbolism in the broader perspective that for years has been the field of interest of comparative religious studies. The concept of archetype I relate mainly to the painting forms, with special emphasis put on their stylistic and iconographic peculiarity.

The monograph opens with the part devoted to explaining of the basic concepts concerning the Tibetan painted scrolls: it includes the classification of thangka according to their purpose, technique and the sort of their background, as well as the information about basic iconometric rules, donor institution, consecration of images, obtaining of pigments and colour palette. Then, I analyse the influences of the art of northern India, Nepal, Kashmir and China on the Tibetan thangka paintings, and offer a characteristics of the most important styles that developed between the fourteenth and nineteenth centuries in Tibet.

In the main part of the monograph I describe the most capacious archetype of femininity in the Tibetan mythology – the Great Mother with whom are associated both gentle, maternal deities and wrathful, chthonic goddesses. I analyse the following manifestations of the Tibetan Magna Mater: the Saviouress and Mother of All Buddhas – Deity Tara; then the Mother of Enlightened Wisdom – Prajnaparamita (Sanskrit: “Perfection of Wisdom”), and Deity Ushnishavijaya encompassing the aspects of wisdom and maternity. On the one hand I reconstruct the most important stages of the stylistic evolution of the painting presentations of the above-mentioned deities (the 11th – 19th centuries), while on the other I present the whole spectrum of the symbols of attributes and iconographic motifs associated with the Great Mother. The detailed descriptions are preceded by concise introductions explaining

the concept of the Magna Mater archetype and its metamorphoses in other cultures.

The second part of the book is devoted to wrathful deity Palden Lhamo recognised as one of the most important guardians of the Tantric pantheon. I discuss here the symbols, religious significance and cultural genesis of the deity and the gods from her retinue. My analyses are based on the assumption that the wrathful and destroying nature of the deity could be related to the dark side of the Great Mother archetype – namely with the chthonic aspect of the Mother Earth who devours and destroys while at the same time gives a new life. I came to this conviction after studying the myths of legendary biography of Palden Lhamo, and especially her religious reformation. The reconstruction of religious background makes a starting point for further iconographic analyses of Palden Lhamo on which I based the closing characteristic of stylistic evolution of the selected scrolls presenting the deity.

Translated by Grażyna Waluga

Spis ilustracji

Ilustracje czarno-białe:

1. Odwrocie tanki z wizerunkiem siedzącego Buddy, centralny Tybet, późny XII w., 32 x 25,5 cm, tanka, tempera na płótnie
2. Schemat budowy tanki
3. Proporcje Zielonej Tary, wykres ikonometryczny, Wangdu, Leh, 1982
4. Odwrocie tanki z przedstawieniem Białej Tary, Tybet, XIX/XX w., 76,5 x 52 cm, tanka, gwasz na bawelnie
5. Tańczący Ganapati, centralny Tybet, poł. XV w., 68 x 59 cm, tanka, tempera na lninie, styl nepalski
6. Wajśrawana w otoczeniu strażników, centralny Tybet, I poł. XV w., 81,3 x 74 cm, tanka, tempera na lninie
7. Amitajus, Tybet, XVI w., 0,694 x 0,478 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie
8. Budda Śakjamuni, wschodni Tybet, XVI/XVII w., tanka, farby mineralne na bawelnie
9. Narodziny Siddarthy, wschodni Tybet, II poł. XIX w., 0,76 x 0,47 cm, kolorowa ksylografia na bawelnie
10. Tara, wschodni Tybet, XVIII w., farby mineralne na bawelnie
11. Atiśa, Tybet, XVII/XVIII w., tanka, tempera na bawelnie
12. Mahakala w aspekcie Gurdzi Gompo, Tybet, XV w., 0,54 x 0,45 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie
13. Mahakala w aspekcie Gurdzi Gompo, Tybet, koniec XVI w. 0,63 x 0,53 cm, tanka, tempera na bawelnie
14. Jogambara, Tybet, II poł. XVII w., farby mineralne na bawelnie, szkoła malarska Khjenri
15. Rahula, wschodni Tybet, XVII w., 1,10 x 0,64 cm, tanka, tempera na płótnie
16. Zhenzhou, Xiean w Dongshan, 1480 r.
17. Mahasiddha z orszakiem, Tybet, XVII w., 0,68 x 0,47 cm, tanka, tempera na bawelnie

18. Budda, wschodni Tybet, II poł. XVIII w., 0,790 x 0,535 cm, tanka, tempera na bawelnie

19. Figurka babilońskiej Asztarte

20. Tara Prędką i Heroiczna

21. Tara Miażdżąca Przeciwników

22. Tara Zwycięska nad Trzema Światami

23. Tara Biała Jak Jesienny Księżyc

24. Tara o Złotej Barwie

25. Tara Zwycięska Usznisza Tathagatów

26. Tara Wydająca Dźwięk HUM

27. Tara, Która Miażdży Mary

28. Tara Obdarzająca Łaskami

29. Tara Rozpraszająca Smutek

30. Tara Rozpraszająca Nieszczęście

31. Tara Dawczyni Pomyślności

32. Tara Przyspieszająca Dojrzałość

33. Tara Groźna Przywołana

34. Wielka Łagodna Tara

35. Tara Niszczycielka Wszelkiego Przywiązania

36. Tara, Która Spelnia Wszelką Błogość

37. Tara Zwycięska

38. Tara, Która Trawi Wszelkie Cierpienie

39. Tara, Źródło Wszelkich Osiągnięć

40. Tara Doskonala

41. Tara z Lasu Khadira

42. Towarzyszki Tary – Marici i Ekadžati

43. Towarzyszki Tary – Marici i Ekadžati

44. Zielona Tara (patrz il. barw. VI.)

45. Dolny pas tanki z przedstawieniem łodygi lotosu (patrz il. barw. VI.)

46. Twarz Zielonej Tary, centralny Tybet, XV w., 29,85 x 25,40 cm, tanka, farby mineralne, tradycja Ningmy

47. Lotos (detal)/Zielona Tara, centralny Tybet, XV w., 29,85 x 25,40 cm, tanka, farby mineralne, tradycja Ningmy

48. Szaty Zielonej Tary (detal)/Zielona Tara, centralny Tybet, XV w., 29,85 x 25,40 cm, tanka, farby mineralne, tradycja Ningmy

49. Biała Tara (detal), wschodni Tybet, XIX w., 66,4 x 44,45 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja nieznana

50. Jezioro (detal)/Biała Tara, wschodni Tybet, XIX w., 66,4 x 44,45 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja nieznana

51. Lotos (detal)/Biała Tara, wschodni Tybet, XIX w., 66,4 x 44,45 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja nieznana

52. Manuskrypt Pradžniaparamity-Sutry na liściu palmowym, Nepal, 1080 r., farby wodne na drewnie, szkoła Pāla, indyjski malarz

53. Szierab Dziamo, Tybet, XIX w., 43,18 x 31,75 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie

54. Pradžniaparamita – fragment strony z manuskryptu Pradžniaparamita-Sutry, centralny Tybet, XIII w., północne Indie, 1100–1199, 23,81 x 69,22 cm, farby mineralne na papierze

55. Pradžniaparamita (detal), wschodni Tybet, XIX w., 35 x 20 cm, farby mineralne na bawelnie

56. Pierwotny Budda (detal)/Pradžniaparamita, wschodni Tybet, XIX w., farby mineralne na bawelnie, linia buddyjska

57. Jezioro (detal)/Pradžniaparamita, wschodni Tybet, XIX w., farby mineralne na bawelnie, linia buddyjska

58. Uszniszawidżaja, wschodni Tybet, XV w., 50,80 x 47,63 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, styl nepalski, tradycja Gelug i Sakja

59. Tron (detal)/Uszniszawidżaja, wschodni Tybet, XV w., 50,80 x 47,63 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, styl nepalski, tradycja Gelug i Sakja

60. Oblicze Uszniszawidżaji, wschodni Tybet, XV w., 50,80 x 47,63 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, styl nepalski, tradycja Gelug i Sakja

61. Wadżrapani (detal)/Uszniszawidżaja, wschodni Tybet, XV w., 50,80 x 47,63 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, styl nepalski, tradycja Gelug i Sakja

62. Pratjalidha asana

63. Alidha asana

64. Ardharparjanka asana

65. Mamo Ekadžati, Tybet, XVIII w., 77,47 x 55,25 cm, farby mineralne, złota linia na bawelnie, tradycja nieznaną

Odbitki ksylograficzne ukazujące Pięć Sióstr Długiego Życia:

66. Taszi Tseringma

67. Tekka Dro

68. Mijo Lob Zangma

69. Tingi Sziel Zangma

70. Ciöpen Drin Zangma

71. Taszi Tseringma, Tybet, XIX w., 46,36 x 29,21 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja Ningma i Kagju

72. Tenmy, detal na tance ukazującej Palden Lhamo, centralny Tybet, XIV w., 73,7 x 58,4 cm, tanka, tempera na płótnie, tradycja Sakja

73. Tenmy (detal)/Palden Lhamo, centralny Tybet, XIV w., 73,7 x 58,4 cm, tanka, tempera na płótnie, tradycja Sakja

74. Piwo Karpo, detal z tanki ukazującej III Karmapę Randżung Dordże, wschodni Tybet, XIX w., 71,12 x 50,80 cm, farby mineralne, złota linia na bawelnie, tradycja Karma-Kagju, styl malarski Karma-Gadri

75. Wadźra Saraswati (detal), Bhutan, XIX w., tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja buddyjska
76. Sidpai Dzialmo jadąca na czerwonym mule, Chiny, XIX w., malowidło tkane
77. Motyw oka, detal z tanki ukazującej Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo, centralny Tybet, XIV w., 73,7 x 58,4 cm
78. Atrybuty Palden Lhamo
79. Atrybuty Palden Lhamo
80. Atrybuty Palden Lhamo
81. Atrybuty Palden Lhamo
82. Düdsolma
83. Mazor Dzialmo
84. Niendzi Remati
85. Remati Dordże Göma
86. Lhamo Dunciongma
87. Dümo Remati
88. Nüdzin Remati
89. Lumo Remati
90. Lhamo Ekadžati
91. Lhamo Namkha Göcien
92. Maczig Dordże Rabtenma
93. Palden Lhamo, tanka znajduje się na fresku przedstawiającym buddyjskiego hierarchę, centralny Tybet, (klasztor szkoły Kagju), pocz. XIII w.

Ilustracje kolorowe:

- I. Majadewi powracająca do domu, centralny Tybet, poł. XVII w., fresk z klasztoru Tazsilunpo
- II. Mahakala w aspekcie Gurdzi Gompo, po jego lewej stronie Palden Lhamo, Tybet, XV w., 0,54 x 0,45 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie
- III. Milarepa, wschodni Tybet, XVIII–XIX w., 0,848 x 0,674 cm, tanka, tempera na bawelnie
- IV. V Dalajlama, Tybet, koniec XVII w., 0,500 x 0,775 cm, tanka, tempera na bawelnie
- V. Wadźrawarahi w mandali dwóch trójkątów, Tybet, XV w., 49,53 x 36,83 cm, farby mineralne na bawelnie
- VI. Zielona Tara, centralny Tybet, poł. XI w. (wykonanie prawdopodobnie we wschodnich Indiach dla klasztoru w Reting), II poł. XI w., 122 x 80 cm, tanka, tempera na płótnie
- VII. Zielona Tara, centralny Tybet, koniec XIII w., 51,1 x 43 cm, tempera na płótnie, styl nepalski, Aniko

- VIII. Zielona Tara, centralny Tybet, XV w., 29,85 x 25,40 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja Ningmy
- IX. Biała Tara, Tybet, XVIII/XIX w., 76,5 x 52 cm, gwasz na bawelnie
- X. Biała Tara, wschodni Tybet, XIX w., 66,04 x 44,45 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie
- XI. Pradžniaparamita, wschodni Tybet, XVIII w., 42,5 x 35 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja Drugpa (Kagju)
- XII. Pradžniaparamita, wschodni Tybet, XVIII w., 42,5 x 35 cm, farby mineralne na bawelnie, tradycja Drugpa (Kagju)
- XIII. Pradžniaparamita, centralny Tybet, XVII/XVIII w., 45 x 14 cm, wpływ stylu nepalskiego, farby mineralne na płótnie
- XIV. V Dalajlama, Tybet, koniec XVII w., 0,500 x 0,775 cm, tanka, tempera na bawelnie
- XV. Uszniszawidzaja, centralny Tybet, II poł. XVIII w., tanka, farby mineralne na bawelnie, styl Menri-Serma, tradycja nieznana
- XVI. Mamo Ekadzati, Tybet, XVIII w., 77,47 x 55,25 cm, tanka, farby mineralne, złota linia na bawelnie, tradycja nieznana
- XVII. Ofiary dla Palden Lhamo, Mongolia, początek XX w., 122,5 x 245,5 cm, aplikacja na jedwabiu
- XVIII. Palden Lhamo jako Magzor Gjalmo, centralny Tybet, XIV w., 73,7 x 58,4 cm, tanka, tempera na bawelnie
- XIX. Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo, Tybet, XV w., 56 x 32 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja Gelug
- XX. Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo, centralny Tybet, 1650 r., 156,5 x 71,7 cm, tanka, tempera na jedwabiu, tradycja Gelug
- XXI. Palden Lhamo w formie Dordże Rabtenmy, wschodni Tybet, XVII w., 89 x 64 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie
- XXII. Palden Lhamo w formie Düdsolmy, Tybet, XVIII w., 66,5 x 48 cm, tanka, farby mineralne, złote linie, czarne podłoże, bawelna
- XXIII. Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo, Tybet, XVIII w., 51,44 x 34,93 cm, tanka, farby mineralne, złote linie, czarne podłoże, bawelna, styl malarski Khjenri, tradycja Sakja i Ngor
- XXIV. Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo, centralny Tybet, XVIII w., 83,82 x 57,79 cm, tanka, farby mineralne, złota linia, czarne podłoże, bawelna, tradycja Gelug
- XXV. Palden Lhamo w formie Magzor Gjalmo, Tybet, XVIII w., 67,31 x 45,72 cm, tanka, farby mineralne, złota linia, bawelna, tradycja nieznana
- XXVI. Palden Lhamo, Tybet, XIX w., 42,7 x 26,8 cm, tanka, farby mineralne na bawelnie, tradycja Drigung (Kagju)



I. Majadewi powracająca do domu, poł. XVII w.



II. Mahakala w aspekcie Gurdzi Gampo, po jego lewej stronie Palden Lhamo, XV w.



III. Milarepa, XVIII-XIX w.

IV. V Dalajlama, koniec XVII w.



V. Wadźrawarahi w mandali dwóch trójkątów, XV w.



VI. Zielona Tara, poł. XI w. lub II poł. XI w.

VII. Zielona Tara, koniec XIII w.



VIII. Zielona Tara, XV w.



IX. Biała Tara,
XVIII/XIX w.



X. Biała Tara, XIX w.

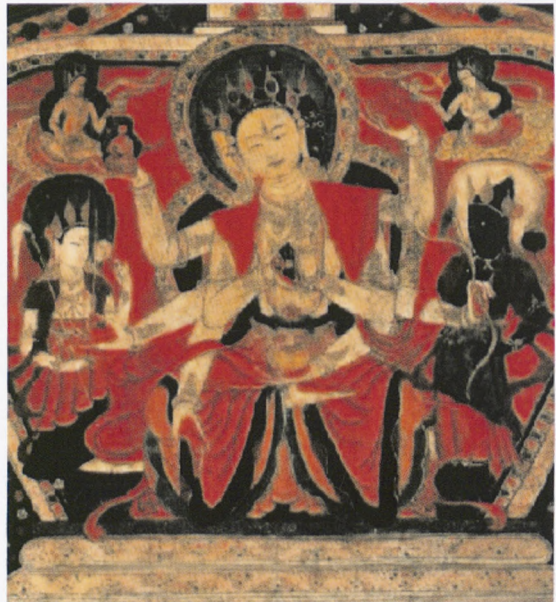
XI. Pradžniaparamita, XVIII w.



XII. Pradžniaparamita, XVIII w.

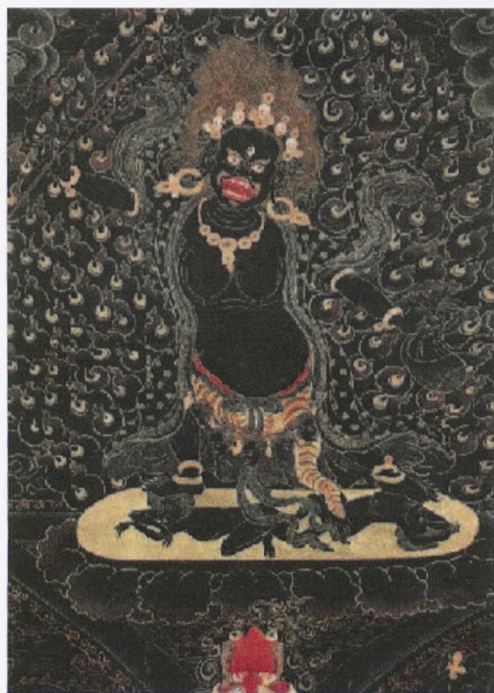


XIII. Pradźniaparamita,
XVII/XVIII w.



XIV. V Dalajlama,
koniec XVII w.

XV. Uszniszawidzaja, II poł. XVIII w.



XVI. Mamo Ekadzati, XVIII w.



XVII. Ofiary dla Palden Lhamo, początek XX w.

XVIII. Palden Lhamo
jako Magzor Gjalmo,
XIV w.



XIX. Palden Lhamo w formie
Magzor Gjalmo, XV w.



XX. Palden Lhamo w formie
Magzor Gjalmo, 1650 r.

XXI. Palden Lhamo w formie Dordze
Rabtenmy, XVII w.



XXII. Palden Lhamo w formie
Düdsolmy, VIII w.



XXIII. Palden Lhamo w formie
Magzor Gjalmo, XVIII w.



XXIV. Palden Lhamo w formie
Magzor Gjalmo, XVIII w.



XXV. Palden Lhamo w formie
Magzor Gjalmo, XVIII w.



XXVI. Palden Lhamo, XIX w.

Biblioteka Główna UMK



300044614443

BIBLIOTEKA
UNIwersytecka
w Toruniu

ARTYSTYCZNY ORIENT

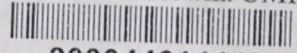
Seria Pracowni Sztuki Orientu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu
pod red. Jerzego Malinowskiego

- [T. I] Katarzyna Lewandowska-Michalska: *Ikonomia buddyjskich zwojów malowanych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2003
- [T. II] Anna K. Wiśniewska: *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, 2003
- [T. III] Ewa Klajbor: „*Tingatinga*”. *Nowoczesna szkoła malarstwa w Tanzanii*, 2004
- [T. IV] Katarzyna Maleszko: *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2005
- [T. V] Joanna Wasilewska-Dobkowska: *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, 2006
- [T. VI] Agnieszka Staszczuk: *Tworzenie i konsekracja boskich przedstawień w sztuce hinduistycznej*, 2007
- [T. VII] Danuta N. Zasławska: *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, 2008
- [T. VIII] Bogna Łakomska: *Miłośnicy „chińskości” w dawnej Polsce. Od XVII do początków XIX wieku*, 2008
- [T. IX] Dorota Kamińska: *Portrety władców hinduskich północnych Indii XVI–XIX w.*, 2008
- [T. X] Katarzyna Lewandowska-Michalska: *Kobieta w buddyzmie wadźrajany. Ikonomia i ewolucja stylistyczna tybetańskich zwojów malowanych*, 2008
- [T. XI] *Sztuka Dalekiego Wschodu. Studia pod red. Jerzego Malinowskiego*, 2008
- [T. XII] *Sztuka Chin. Studia pod red. Joanny Wasilewskiej*, (w przygotowaniu)

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1011617

Biblioteka Główna UMK



300044614443



9 788375 4303 49

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300044614443

1011617