

Modlitwa żywiołów

Tybetański drzeworyt buddyjski

Joanna Tokarska-Bakir

Wielkie rzeczy dzieją się, gdy spotykają się ludzie z górami.

Sentencja starobuddyjska

U Stanisława Vincenza, miłośnika gór i przyjaciela ludzi, znajdujemy dziwny obraz. Píše on o wietrze, któremu „w Tybecie ofiarowują książki, aby sobie przewracał ich kartki tędy i owędy. Zamruczy, przycichnie nad stroną, przewróci kartki do końca i potem znów wstecz, potem znów od początku do końca, to cierpliwie, to niecierpliwie, to westchnie nad stroną raz głośniejsze, raz ciszsze. W końcu nawet tytuł książki odwraca mu się tędy i owędy, wbrew wyraźnemu szykowi słów. Czymże jest ta książka?”¹ – pyta, i dziwne to pytanie zostawia bez odpowiedzi.

Motyw wiatru-czytelnika powraca znowu na kartach innej jego książki, *Outopos. Zapisków z lat 1938–1944*: „I Wiatr się modli” – powiada tu Vincenz, znamienne tytułując go z dużej litery. I komentuje niezrozumiale: „Możliwość łaski, by wydobyć się ponad ja. Wyciągnąć rękę.”²

Obraz wiatru, który się modli, wody klepiącej pacierze, ognia rozprzestrzeniającego mantrę, ziemi przenoszącej święte formuły i formy nabierają sensu dopiero w rdzennym siedlisku idei modlitwy żywiołów, w tybetańskim pejzażu. Dopiero w kontekście buddyjskiej nauki o pustce rozjaśnia się też Vincenzowskie napomknienie o „wydobywaniu się ponad ja”. Oba te elementy, pejzaż i filozoficzna doktryna, wydają się tak bardzo ze sobą spowinowaczone, że trudno oprzeć się wrażeniu, iż himalajski krajobraz jest najlepszym, najbardziej ekspresyjnym wykładem buddyjskiej nauki o pustce. Potwierdza to każdy, kto wędrował w rozrzedzonym powietrzu tych gór, kto zna ich majestatyczną obecność w bezludnej przestrzeni. Gdy schodzi się z przełęczy, zaraz za granicą wiecznych śniegów, w przyrodzie tak dzikiej, że możliwość spotkania tu ludzi ciągle zdaje się czystą fantazją, nagle zjawiają się ci strażnicy skał i turni: na strumieniu obraca się młyn modlitewny z mantrą współczucia Om Mani Padme Hum, na wzgórzu nawiedzanym przez demony rośnie las flag modlitewnych, na przełęczy straż trzyma stupa³, symbol wiecznej obecności Buddy. Tu zaczynają się kamienie maniczne⁴ – skały, w których cierpliwa ręka wykuła mantrę lub święty wizerunek, nie dbając o to, że oglądać go będą tylko „zmienne oczy nieba”. Bezludny krajobraz i żywioły pogrążone w modlitwie – oto najlepsza metafora buddyjskiej *śuniaty*, nauki o złudzeniu ja. Żywioły wiecujące wśród mgieł, modlące się za ludzi, bez ludzi.

Nośnikiem transcendencji w owej modlitwie żywiołów jest przede wszystkim odbitka drzeworytnicza i drewniana, czasem metalowa matryca z mantrą, wizerunkiem bóstwa medytacyjnego, znakiem pomyślności takim jak wietrzny koń (tyb. *rlung rta*) lub jedno z czterech dobroczynnych zwierząt albo

też jeden z ośmiu buddyjskich znaków pomyślności. To właśnie taka matryca nadaje kształt bębnowi młyna modlitewnego, wypełnia powiewające na wietrze flagi modlitewne, odciski w glinie tworzy małe foremki z wizerunkami bóstw, zwane *cacami* (tyb. *tsa tsa*), kształtuje mantrę na kamieniu manicznym i wizerunek wykuty w skale. W buddyjskiej kulturze tzw. Wielkiego Tybetu⁵ drzeworyt stał się podstawową formą rozpowszechniania idei religijnych. Drzeworyt tybetański, znany w tysiącach form kanonicznych, z powodu łatwości rozpowszechniania, niskich kosztów produkcji i czytelności szablonów przez stulecia stanowił najważniejszą – obok *thanek* (tyb. *thang ka*, rolowanych malowideł religijnych) – buddyjską *biblia pauperum*, dużo bardziej dostępną niż świątynie, rzadko oglądane przez mieszkańców niedostępnych himalajskich dolin. Odbitki drzeworytnicze funkcjonowały we wszystkich możliwych do wyobrażenia formach: jako flagi modlitewne powiewały nad miejscami świętymi, mostami, przełęczami nawiedzanymi przez demony, jako amulety zaszywane były w odzieży, noszone były w butach i kapeluszach, niekiedy w relikwiarzach – wówczas pełniły rolę przenośnego ołtarzyka. Zwitekami poświęconych odbitek wypełniało się wnętrza posągów, inne dołączało się do konsekrowanych tkanek. Zatykało się je w szczeliny nowych domów, pod próg i w dachu. W postaci amuletu owiniętego przędzą chroniły one nowo narodzone dziecko i umarłego. Sięgali po nie chorzy, by się wyleczyć, i zdrowi, by zdrowie zachować. Szczęśliwi w miłości i odrzuceni. Bogaci, by nie stracić zasobów, i biedni, chcący je dopiero zgromadzić. Żli czarownicy i dobre wiedźmy. Buddyści i bonpowie.⁶ Matryca i odbitka drzeworytnicza były zarazem nośnikiem i strażnikiem kanonu ikonograficznego. Były też rękomią błogosławieństwa, zgodności z nauką Buddy, gwarancją dobrego życia i dobrej śmierci, apotropaionem.

Ich nietrwałość stanowiła ilustrację buddyjskiej nauki o przemijaniu i pustce wszystkich rzeczy, która dość skutecznie chroniła buddyzm przed idolatrią. Szczątki drzeworytów zbierano jednak skrupulatnie i palono, podobnie jak pali się zniszczone chrześcijańskie święte obrazki, albo też grzebano, podobnie jak we wschodnim chrześcijaństwie postępuje się ze zniszczonymi ikonami, niekiedy chowanymi na cmentarzu, lub, jak u starowierów, w podziemnych kapliczkach, *czasowniach*.⁷ Niekiedy strzępy zużytych drzeworytów mieszano z relikwiami buddyjskich świętych i umieszczano w zakładzinie świątynnego ołtarza. Ulotność druków drzeworytniczych nie przeszkadzała więc wcale w realistycznym traktowaniu obecności bóstw, które na nich przedstawiono.

Kultury kręgu buddyjskiego inaczej niż europejskie pojmują samą ideę „oryginału”: „oryginalne” jest dla nich nie to, co w sensie substancjalno-materialnym wiąże się z pierwotnym dziełem, lecz to, co ściśle odwzorowuje kanon ikonograficzny. Buddyści nie konserwują swych świętych obrazów ani rzeźb. Przywiązanie do formy i substancji byłoby naganne. „Forma jest pustką” – głosi *Sutra Serca*. Gdy wizerunki rozpadną się, Tybetańczycy malują i wznoszą nowe, identyczne. Wznoszą je na tym samym miejscu, niekiedy zamurując w nich szczątki starych sakraliów, ale świeża farba w niczym nie przeszkadza widzieć w nich starożytnej esencji, sięgającej czasów Buddy. Nie w materii – wierzą – ale w pustej kanonicznej formie, poświęconej w obrzędzie konsekracji, trwa błogosławieństwo oświeconych.

Czy istnieje sztuka tybetańska?

Przegląd odmian tybetańskiego drzeworytu musimy wszakże poprzedzić uważnym spojrzeniem na buddyjską sztukę tego rejonu. Z całą pewnością powinno to być spojrzenie antropologa kultury, a nie historyka sztuki, jako że wcale nie wiadomo, czy wobec tak radykalnej obości, jaką stanowi tak zwana „sztuka tybetańska”, refleksja owego historyka w ogóle znalazłaby zastosowanie. Każdy, kto zetknął się ze sztuką tybetańską w jej kulturowym kontekście, jest świadom, jak łatwo tu o europocentryczne uproszczenia. Dwa z nich już wymieniałam: problem „autentyczności”, oryginalności wizerunków, ściśle wiążący się z zagadnieniem ich datowania. Zacząć jednak wypada od kwestii dużo bardziej fundamentalnej, od tego, na ile uprawnione, a właściwie jak bardzo nieuprawnione jest nazywanie twórczości Tybetańczyków „sztuką” w europejskim sensie tego słowa.

Pisze Wiesław Juszcak: „religia i sztuka rosną razem u początku”.⁸ W społeczeństwach archaicznych pojęcie „obrazu” stanowiło synonim świętości. Nie jest tak bynajmniej w kulturze europejskiej, która słusznie i bez posadzeń o tautologię oddziela „sztukę sakralną” od całej reszty dzieł powstających w jej obrębie. Obraz w kulturze archaicznej jest święty nie dlatego, że przedstawia świętych, lecz dlatego, że jest nośnikiem prawdy o świecie. Nie piękna, lecz właśnie prawdy. To wielka różnica w stosunku do sztuki europejskiej, która dawno wyrzekła się wszelkich roszczeń do prawdy⁹, i dziś uznaje ją co najwyżej za przeżytek odrzucony wraz ze sklerotycznymi postulatami przedstawieniowości, *mimesis*, realizmu. Miejsce prawdy zajęło w niej piękno, które wkrótce także popadło w niełaskę, pozostawiając po sobie miejsce puste, „trwale opuszczone”. Mimo przelotnych mód i reminiscencji, współczesna sztuka i sztuka społeczeństw archaicznych nie mają dziś ze sobą nic wspólnego.

Tymczasem w kulturach archaicznych, w świecie ontologii archaicznej¹⁰, obcujemy z tym, co bywa nazywane „pełną wartością ontologiczną obrazu”. Wszelka archaiczna religia utożsamia ów obraz z tym, co na nim przedstawione, z wizualnym lub dźwiękowym desygnatem wizerunku. Tworzenie obrazów zawsze było aktem zuchwałym, ocierającym się o świętokradztwo *stwarzania*.¹¹ Ze względu na swą kreacyjną moc wszelki wizerunek zobowiązuje. „Tybetańscy artyści wierzą, że gdyby archetypowe bóstwo [tyb. *yi dam* – osobiste bóstwo medytacyjne praktykującego buddysty] zostało namalowane nieprawidłowo, mogłoby to zaszczerpić w nieświadomości patrzącego spaczony obraz i zaszkodzić mu w przyszłym odrodzeniu.”¹² Z chwilą

pojawienia się kanonu ikonograficznego przypadkowość wizerunku zostaje szczęśliwie wykluczona, a sposób przedstawiania w pełni skonwencjonalizowany. Od tej chwili obraz nie tyle naśladuje rzeczywistość, co ewokuje esencję przedstawianego archetypu. To sugeruje religijny sposób myślenia o sztuce.

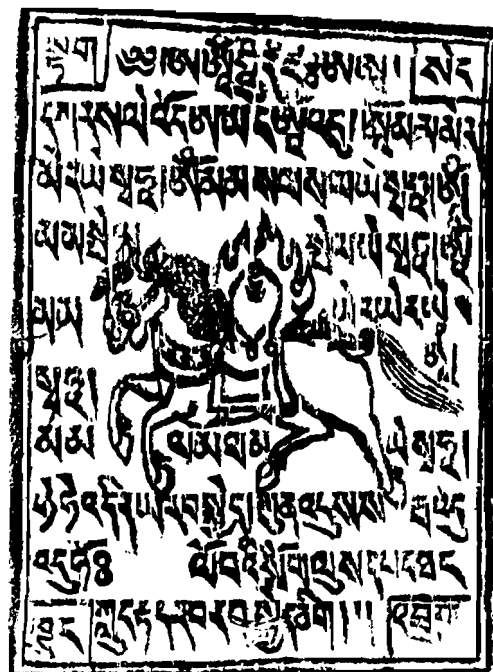
Sztuka tybetańska nie istnieje jako autonomiczna sfera przeżycia estetycznego. Całkowicie i bez reszty podporządkowana jest buddyjskiej doktrynie religijnej, pełniąc rolę *upaja*, zręcznych środków, które wskazują drogę do oświecenia.

Anonimowość sztuki

Giuseppe Tucci pisze: „Ikonometria [tybetańska] nie ma nic wspólnego z kanonami klasycznej starożytności, nie używa się jej po to, by reprodukcować pewien ideał piękna. W tym całkowicie magicznym, transcendentalnym malarstwie człowiek (...) nie liczy się wcale. Ikonometria ma wartość liturgiczną. Jest jak mapa świętej strefy, w której kapłan ma dokonać rytuału.”¹³ Jeśli wolno uściślić to wyrwane z kontekstu zdanie: w tybetańskim świecie człowiek nie jest wcale, tak jak do tego przywykliśmy w porenasansowej Europie, „miarą wszechrzeczy”. Wszystkie rzeczy – wśród nich człowiek, ale jako jeden z wielu – są bowiem równe w obliczu ontologicznego absolutu.

W świecie ontologii archaicznej to rzecz święta – obraz, posąg czy tekst – ma przewagę nad tym, komu się udostępnia. Święte obrazy i teksty buddyjskie zachowują się tak, jakby były żywymi istotami, „wybierają” sobie czytelników i adoratorów, rozpoznają i odrzucają tych, którymi powodują niskie motywy, każdego zaś dopuszczają tylko do zrozumienia tego, co zrozumieć będzie w stanie. Byt księgi i obrazu dominuje tu, jak widać, nad bytem czytelnika.

W Tybecie słynne są historie tybetańskich tzw. term (tyb. *gter ma*), ksiąg świętych ukrywanych przez wielkich mistrzów duchowych po to, by zagrożone fragmenty tradycji



Wietrzny kof, północno-zachodni Nepal 14 × 9,8 cm



Tzw. wietrzny koń, podstawowy motyw drzeworytu tybetańskiego, wschodni Nepal
26,5x18,4 cm

mogły przetrwać w ukryciu do bezpieczniejszych czasów. Księgi te, starannie zapieczętowane, czekają na swego odkrywcę. W tradycji tybetańskiej istnieją całe ich spisy, a także proroctwa o okolicznościach ich przyszłego odkrycia. Znalazców owych ksiąg nazywa się tertonami (tyb. *gter ston*). Każdego z nich wiąże z księgą intymna więź, pozwalająca mu odczytać jej sens w sposób oryginalny i tylko jemu właściwy. Tertoni często przybierają imię od nazwy termy, którą odkryli.¹⁴ I znów, gdyby zapytać o inny niż płytkofolklorystyczny sens tego zwyczaju, można by w nim zobaczyć ślad postawy, którą człowiek religijny winien w sobie rozwijać w stosunku do rzeczy świętej: czytelnik, a nawet autor, *należy* do świętego tekstu, który rozbrzmiewa w jego wnętrzu. Mimo że spisana przez śmiertelnika, księga taka jest wieczna, jest substancją-esencją, wobec której człowiek jest zaledwie przypadłością, skrybą archetypu.

Podobnie ze świętym obrazem. Jego źródłem jest kanon, ale źródłem kanonu jest wizja medytacyjna, sen lub objawienie¹⁵, te zaś nigdy nie przychodzą do ludzi na zawołanie. Źródłem kanonu nigdy nie bywa samowola artysty, kaprys czy idea

estetyczna. Malowanie jest stwarzaniem, nie tworzeniem.¹⁶ Akt stwórczy nie może być zakorzeniony w tak chimerycznej instancji jak ego, „ten skurcz wyobraźni” (T. Merton). Właśnie uznanie dla owej teurgicznej mocy artysty całkowicie wyklucza wszelką ideę «twórczości» w tym sensie, w jakim pojmuje się ją w Europie. Malarz nie jest twórcą, lecz odtwórcą przedustawnej rzeczywistości. Swą sztuką nie chce powiedzieć „czegoś nowego”, ale raczej coś bardzo starego. Aby dobrze przedstawić sacrum, powinien być, jak mówi Vincenz „przezroczysty dla stworzenia”, „ubogi”, „bez pamięci”, „niepiśmienny”.¹⁷ Jak ów cadyk, przybierający imię od swej najważniejszej księgi, ma cały przynależeć do rzeczy reprezentowanej. Ma być powolnym instrumentem, skrybą archetypu.

Dalekowschodnie „opowieści o sztuce” eksponują zatem ów aspekt nie-ja, ponadosobowego, transpersonalnego źródła, z którego płynie impuls stwórczy. Wyjątkowo piękne opisy i objaśnienia przesunięcia „ja” w „nie-ja”, „redukcji epistemologicznej” i „epoche osobowości” pochodzą z tradycji malarzy, kaligrafów i pisarzy haiku. O chińskim malarzu Jo-ku powiadano, że kiedy malował bambusy, „zapominał

o własnym ciele i przeobrażał się w bambus”.¹⁸ Podobne legendy pozostały po mistrzach haiku, którzy w czasie pisania widywani byli pod postacią żurawia, szumiących trzciny czy kwitnącej śliwy.¹⁹ To, co w nich dochodzi do głosu, nie jest tylko pustą konwencją, literackim ozdobnikiem. Metafory te antycypują konkretną praktykę duchową, której warunkiem jest „wyzbycie się siebie (...) i przeniesienie się w oglądany przedmiot, bo tylko wtedy możemy uchwycić jego «takłość»”²⁰. „Spójrz na rzeczy z punktu widzenia rzeczy, a zobaczysz ich prawdziwą naturę – radził chiński filozof z XI wieku. – Spójrz na rzeczy z własnego punktu widzenia, a doznasz tylko własnych uczuć, ponieważ natura jest neutralna i jasna, uczucia zaś stronnicze i mroczne.”²¹ Podobnie brzmi wypowiedź Soen Sa, koreańskiego mistrza zenu: „Jeśli myślisz, umysł odchodzi od tego działania i tok twojego malowania albo pisania zostanie zablokowany (...). Jeżeli nie myślisz, stanowisz jedność z twoim działaniem. Jesteś herbatą, którą pijesz, jesteś pędzlem, którym malujesz.”²² Działanie malarskie, oparte na nie-ja, pozbawione dyskursywnego zdwojenia, rozgrywa się w siedlisku „ontologii archaicznej”, z ontologii tej wyrasta i ontologię tę krzepi. Trudno nazwać je sztuką²³, jest bowiem raczej kreacją, a jej rezultaty można uznać za *acheiropoietai*, dzieła nie-ludzką-ręką-uczynione.²⁴ Wizerunki takie „spadają z nieba”, „powstają samoistnie” czy pod wpływem przypadku. Ich twórcą może być wiatr, deszcz czy ogień albo nieświadome niczego zwierzęta.²⁵

Teoria trzech ciał

Robert Thurman pisze: „Powszechnie w Tybecie sztuka uważana jest za drogocenne okno otwierające się na inną stronę rzeczywistości, na oświecony wymiar bytu. W pewnym sensie sztuka nie jest dziełem ludzkim, ale darem samych oświeconych istot. I tak na przykład mówi się, że gdy w roku 1415 Tsong Khapa i jego uczniowie przygotowywali trójwymiarowe mandale ze złota i srebra, nie musieli ani polerować, ani poświęcać żadnej z figur. Kiedy tylko figurze został nadany poprawny kanoniczny kształt, zgodny z podręcznikami ikonografii i wizją, jaka ukazała się mistrzowi [Tsong Khapie], wizerunki zaczynały świecić własnym światłem, co oznaczało, że to, co w tantrach nazywa się «istotami mądrości», zstępuje ze swych niebiańskich siedzib i roztopia się w posągach.”²⁶

Kluczem do tybetańskiej koncepcji „sztuki”²⁷ jest pojęcie nirmanakai, ciała emanacji, materialnej formy, jaką przybierają buddowie, by prowadzić wszystkie istoty do kresu cierpienia. To właśnie o niej była mowa w powyższym cytacie: wydobywające się z posągów światło oznaczało, że niebiańskie archetypy bóstw wyrzeźbionych przez Tsong Khapę złączyły swoje ciała emanacji (konkretnie tzw. najwyższe ciała emanacji, patrz dalej) z materialnym naczyniem wizerunku (tzw. sztucznym ciałem emanacji). Aby zrozumieć tę zawilść, musimy teraz zająć się koncepcją tzw. trzech ciał buddy.

W chwili oświecenia każda istota zaczyna się przejawiać w trzech planach, zwanych ciałami (skt *kaja*, tyb. *sku*). Pierwszym jest *ciało prawdy*, zwane dharmakają (skt, tyb. *chos kyi sku*), poziom rzeczywistości absolutnej, nieprzejawionej, rzeczy w sobie, wykraczający poza nazwę i wyobrażenie. Drugie, *ciało radości*, sambhogakaja (skt, tyb. *longs spyod rdzogs sku*), to sfera także niedostępna wielu oczom, a jednak widywana przez świętych, objaśniająca im niewyrażalną prawdę dharmakai. Sambhogakaja jest obszarem świętego dźwięku, dlatego też często nazywa się ją komunikacyjnym aspektem oświecenia. W sposób najbardziej dla ludzi zrozumiały oświecenie to może się jednak wyrazić dopiero w trzecim ciele buddy, na poziomie nirmanakai, *ciała emanacji* (skt, tyb. *sprul pa'i sku*). Wydaje się, że wśród pojęć z kręgu kultury europejskiej najbliższe mu jest pojęcie inkarnacji: wcielenia, które przychodzi z pomocą cierpiącym. Ów poziom nirmanakai dzieli się na trzy podkategorie:

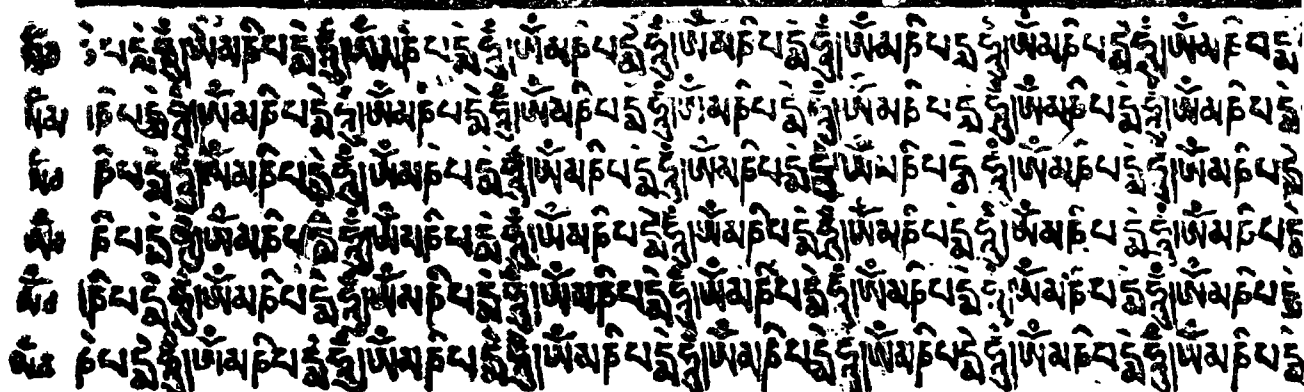
1) „najwyższą” (tyb. *mchog gi sprul sku*), którą reprezentują buddowie, wśród nich historyczny Budda Śakjamuni,

2) nirmanakaję „z urodzenia” (tyb. *skye ba sprul sku*), tworzoną przez inkarnowanych lamów, tzw. tulku (tyb. *sprul sku*), przyjaznych ludzi, a nawet zwierzęta, a także „z przedmiotów nieożywionych, takich jak kraje, domy, mosty, planety” (inne źródło w tej kategorii wymienia lekarstwa i lekarzy, mosty, przewoźników, a nawet księżyc, „oświeclający drogę wędrowcom wśród nocy”),

3) nirmanakaję „sztuczną” (tyb. *bzo bo sprul sku*) czy też „artystyczną”, reprezentowaną przez „wszystkie wizerunki buddów, bodhisattwów, ich wcieleń i [czystych] krain, słowem wszystko, cokolwiek stanowi reprezentację oświecenia, włączając w to zarówno artystę, który je tworzy, jak i czas, w którym to czyni.”²⁸

Ostatnie z wymienionych, artystyczne (czy też: „sztucz-

Druk w wnętrzu młynka modlitewnego z wielokrotną mantrą Buddy współczucia, Awalokiteśwary



ne”²⁹) ciało emanacji, stanowi klucz do zrozumienia roli, jaką w kulturze tybetańskiej odgrywają te formy twórczości, które Europejczycy nazwałby „sztuką”. Sytuują się one na pograniczu światów: ożywionego i nieożywionego, boskiego i ludzkiego. Przekonanie o istotowym związku obrazu i praobrazu jest charakterystyczną cechą wszelkich wizerunków, jakie napotykamy w kulturach archaicznych, w kręgu zjawisk, które religioznawcy określają wspomnianym już mianem ontologii archaicznej.

Najsilniejszy związek pomiędzy obrazem i praobrazem powstaje dzięki osobistemu błogosławieństwu archetypu. Takie wizerunki noszą nazwę *sku tshab*, dosł. 'reprezentant oświeconego ciała', i związane są głównie z Padmasambhawą, joginem uważanym za ojca buddyzmu tybetańskiego, nazywanego „drugim Buddą”. W kalendarzu tybetańskim na rok 1988/1989, pod zdjęciem przedstawiającym *sku tshab* Padmasambhawy, znajdujący się w bSam yas w Tybecie, znajduje się podpis: „Na widok tego posagu, wykonanego w bSam yas w Tybecie w VIII w., Guru Rinpoche [Drogocenny Nauczyciel, przydomek Padmasambhawy] powiedział: «Wygląda jak ja», po czym pobłogosławił go i rzekł: «Teraz jest ze mną tożsamy».”³⁰

Teksty rozwodzą się nad mocą błogosławieństw, jakie płyną z kontaktu z podobnymi posagami. Czerpią je nie tylko ludzie, ale i cała okolica: „Istnieją posągi uczynione przez samego Guru Rinpoche siłą jego boskiej mocy. Inne, wykonane przez innych ludzi, zostały przez niego pobłogosławione i dzięki temu, iż zmieszał z nimi moc swej mądrości, stały się z nim nierozdzielne. Tak więc, jeśli ktoś zobaczy podobny posąg, uzyska to samo, co wówczas, gdyby spotkał samego Guru Rinpoche. (...) Gdy posągi te będą przechowywane [w ważnych miejscach, takich jak na przykład] w królewskich pałacach czy miejscach medytacji, staną się schronieniem dla istoty doktryny. Jeśli będą przechowywane w miejscach ważnych ze względów geograficznych, będą mogły naprawić uszczerbki w lokalnej energii, wzmacniając lokalnego ducha, zapobiegając wojnom, odcinając ścieżki uczęszczane przez duchy szkodliwe (*'gong po'i rgyu lam*).”³¹

Bliski tożsamości związek obrazu i praobrazu manifestuje się tu z całą mocą. Dzięki dwóm czynnikom, zgodności z kanonem i ceremonii błogosławieństwa, nieodzownej w przypadku wszelkiego wizerunku, w zasadzie zanika różnica pomiędzy przedstawieniem i tym, co przedstawiane. Zaciera się granica pomiędzy pierwszą, drugą i trzecią

kategorią nirmanakai: „sztuczne” czy też „artystyczne” ciało emanacji wyzbywa się swej „przygodności” (która to cecha stanowi przeciwieństwo atrybutu „przyrodzoności”, charakteryzującej nirmanakaję „z urodzenia”), upodabnia się do żywej inkarnacji oświeconego, a nawet do jego niebiańskiego archetypu.

Obrazy samopowstałe – geneza sztuki buddyjskiej

Proces zacierania się granicy pomiędzy obrazem i praobrazem, typem i prototypem najlepiej oddają legendy o wizerunkach samopowstałych. Określa się je mianem *rang byung*³², którego sens w odniesieniu do tybetańskich sakraliów odpowiada temu, co w folklorze religijnym Europy nosi nazwę nie-ręką-ludzką-uczynionego (ros. *nierukotwornyj*, gr. *acheiropoietos*, skt *aprupi*).

Pierwszym obrazem samoistnie powstałym, o którym wzmianka znajduje się w folklorze tybetańskim, jest wizerunek Buddy ze świątyni Mahabodhi w Bodhgai, gdzie Śakjamuni osiągnął oświecenie. Opowieść o jego powstaniu jest prawzorem wszystkich historii o narodzinach buddyjskiej sztuki. Mówi się tam, że posąg ten został wzniesiony przez najmłodszego z trzech braci z rodziny bramińskiej, w osiemdziesiąt lat po nirwanie Buddy. Kiedy chłopiec martwił się, że z dziedzictwa rodzinnego otrzymał część najmniej godną, matka, która następnie okazała się wcieleniem bogini Tary, powiedziała: „Nie smuć się! Najwspanialszą częścią dziedzictwa jest miejsce pod drzewem bodhi”³³, a ono tobie przypadło w udziale. W tym właśnie miejscu powinienes umieścić posąg [Buddy], zwrócony twarzą na wschód. «Komu miałbym powierzyć wykonanie takiego posagu – myślał potem najmłodszy syn – i z jakich materiałów miałby on być wykonany?» We śnie otrzymał następujące pouczenie: «Budulec powinien składać się z trzech części, z cennych substancji, takich jak złoto (...), z substancji pachnących, takich jak kamfora, i z maści sandałowej. Te trzy składniki umieść w Gandholi [buddyjska wieża świątynna, zbudowana przez cesarza Aśokę]. (...) Przez siedem dni nie pozwól nikomu tam zaglądać. Posąg pojawi się sam z siebie. Nie potrzeba do tego żadnego rzeźbiarza.» (...) Matka przestrzegła syna, że nie wolno zaglądać do środka, zanim nie upłynie wymagany czas, i stwierdziła: «Ponieważ tylko ja widziałam twarz Buddy, tylko ja będę mogła stwierdzić, czy posąg jest naprawdę do niego podobny. (...)» Jednak nieposłuszni starsi synowie



otworzyli drzwi [świątyni] na dzień przed upływem wyznaczonego czasu i odkryli, że za wyjątkiem małego palca prawej nogi posąg zdążył już się uformować. «Podobieństwo jest wielkie», powiedziała matka, zobaczywszy gotowy wizerunek (...).»³⁴

W żywotach tybetańskich świętych, w przewodnikach dla pielgrzymów i kronikach klasztornych roi się od opowieści o obrazach samoistnie powstałych. W cytowanej przed chwilą biografii Dharmaswamina, albo w *Przewodniku po środkowym Tybecie*³⁵ posągi *rang byung* pojawiają się dosłownie co kilka stron. W pierwszym mówi się na przykład o samopowstałym posągu Awalokiteśwary (bodhisattwa współczucia, opiekun Tybetu) z drzewa sandałowego w Bu kham, o wyglądzie pięcioletniego chłopca, o kamiennym posągu Tary „pochylonej w lewo”, Tary „z odwróconą głową”³⁶. Natomiast w *Przewodniku* czytamy m.in.: „W jaskini Zla ba phug jest posąg (*sku tshab*) Orgyan Rinpoche [Padmasambhawa] i wiele obrazów samopowstałych.”

Z kolei G. Tucci w swej *Journey to Mustang* pisze, iż w miejscowości Ghiling niedaleko granicy nepalsko-tybetańskiej znajduje się grotę, zwana *rang 'byung mchod rten*, dosł. 'samopowstała stupa', w której istotnie znajduje się stupa, „która zbudowała się sama”. Także w Trishuli ekspedycja Tucciego natknęła się na posąg Wadźrabhairawy³⁷, zwany *svayambhu*³⁸, co Tucci objaśnia za jego ludową etymologią jako „cudownie powstałe boskie dzieło, które zstąpiło z nieba”. Wszystko to są jednak pomniejsze samoistne figury. Znacznie sławniejszy jest posąg jedenastotwarzowego Awalokiteśwary, zwany *rang byong lnga*, 'pięcioraki'³⁹ samopowstały (lub *thugs rjes chen po rang byong lnga ldan*, 'samopowstały pan współczucia z pięciorakim orszakiem'), znajdujący się w głównej świątyni w Lhasie. Przekaz głosi, że został zamówiony przez pierwszego z wielkich królów religii, Srong btsan sgam po, władającego Tybetem w VII w. n.e. Miał być wykonany ściśle według królewskiej wizji medytacyjnej. Nepalski rzeźbiarz, któremu powierzono jego wykonanie, zaświadcza, że „powstał on spontanicznie z dwóch promieni światła”. Inną wersję podaje Thondup: „Mówią, że król Srong btsan sgam po zgromadził wszystkie potrzebne rzeźbiarskie materiały, a także obraz, który przywiózł z Indii [jako wzór ikonograficzny]. Następnego dnia, gdy przyszedł zerknąć na materiały, posąg był już gotowy: powstał samoistnie.”⁴⁰

Sztuka tybetańska nie tyle akcentuje nadnaturalne po-

chodzenie świętych wizerunków, co wycisza obecność ludzi jako ich twórców. Szczególnym eksponentem owej idei pustki „ja” jest właśnie tybetański drzeworyt. Matryca drukarska, rzeźbiona ściśle według kanonicznych wskazówek, do minimum ogranicza rolę człowieka. Jego udział nie polega na współtworzeniu, ale raczej na niezakłócaniu procesu mnożenia wizerunków. Cały proces drukowania dużo bardziej niż procedura malowania czy rzeźbienia przypomina narodziny obrazu samopowstałego. Nieważna jest jego „boskość”, ważne, że jest „nie-ludzki”, „nie-ręką-ludzką-uczyniony”.

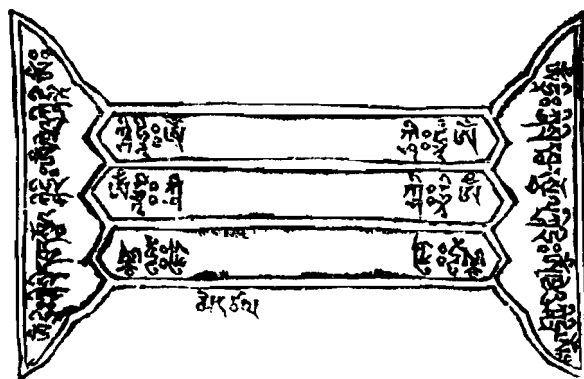
Ten – podpora duchowości

Kolejną kategorią użyteczną przy rozpatrywaniu osobliwości tybetańskiej sztuki buddyjskiej jest potrójne rozróżnienie rzeczy naznaczonych związkiem z osobą historycznego Buddy. Pamiątki te dzielą się na:

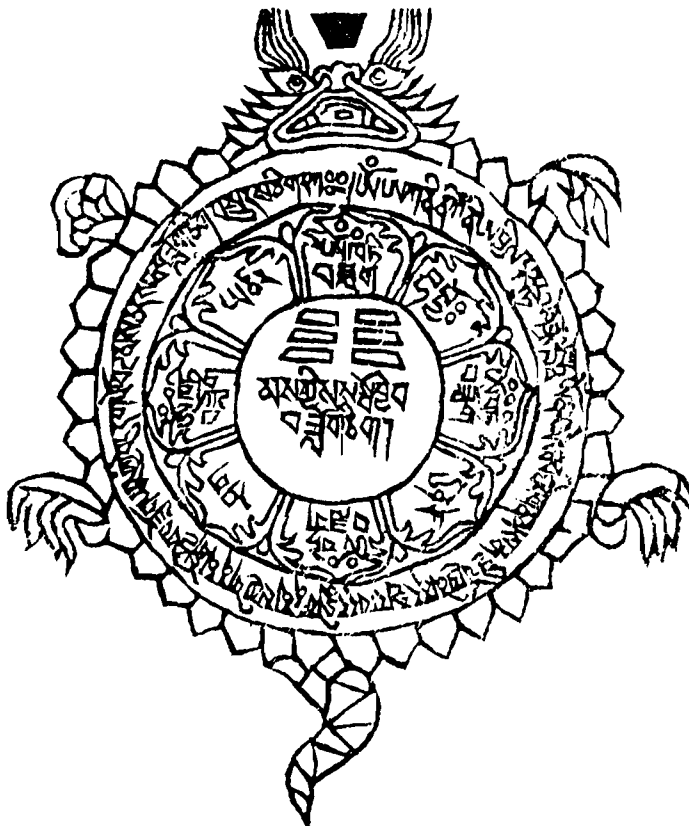
- 1) *śariraka* (skt) – pozostałości jego ciała, relikwie,
- 2) *paribhogaka* – przedmioty przez niego używane, miejsca, które odwiedził,
- 3) *uddeśaka* – znaczące symbole, pamiątki, które nie miały z nim styczności.⁴¹

„Nazwa *śariraka* – pisze Huntington – odnosi się do relikwii ciała Buddy, takich jak zęby, włosy, paznokcie, fragmenty kości lub popioły kremacyjne. Pozostałości ciała Buddy składano głównie w budowli zwanej stupą (...). Określenie *paribhogaka* odnosi się do rzeczy, których Budda używał, wraz ze wszystkim, czego dotknął, do miejsc, które odwiedził, w których odpoczywał, a nawet takich, które minął. (...) Pielgrzymki do miejsc *paribhogaka*, podobnie jak te do miejsc *śariraka*, były od najdawniejszych czasów istotne dla praktyki buddyjskiej. Trzecie określenie, *uddeśaka* (reprezentacje lub pamiątki) dotyczy wizerunków lub innych przedstawień Buddy, nie mających fizycznego kontaktu z jego ciałem ani z niczym czego dotykał. Wszelka rzeźba, obrazy i inne przedmioty, które go wyobrażają lub mają z nim związek (...) uważane są za *uddeśaka*. Pod nieobecność fizycznego związku z Buddą, *uddeśaka* uważane są za uosobienie jego obecności.”⁴²

W zasadzie wszelki święty obraz należy do kategorii *uddeśaka*. Z reguły jednak do takiego obrazu dołącza się relikwie lub skrawki szat świętych, wówczas dodatkowo



Amulet ochronny, północno-zachodni Nepal, 8,6 × 13 cm



Amulet ochronny dla kobiet, północno-wschodni Nepal, 16,4 × 13,6 cm

nabiera on cech *śariraka*. Najczęściej ikonę umieszcza się następnie w miejscu związanym z ziemską lub wizyjną egzystencją świętego, przez co staje się on dodatkowo *paribhogaka*. Takie miejsce i obraz nieuchronnie obrastają legendami, stają się celem pielgrzymek, źródłem cudów i następnych wizji. W ten sposób święte przedmioty „organicznie” wrastają w obszar tybetańskiej hierogeografii.

Wspominałam już, że po to, by uznać tybetański obraz święty za tożsamy z archetypem, obok drobiazgowej zgodności z kanonem konieczna jest nie tylko ceremonia konsekracji, ale długotrwały proces teurgiczny. Święty obraz wyłania się w trakcie skomplikowanej liturgii, która rozpoczyna się już w momencie przygotowania papieru czy atramentu na odbitkę drzeworytniczą albo tkaniny, która zostanie rozpięta na sztalugach: „bawełnę należy zgromadzić w czystym miejscu. Robi to człowiek nieinicjowany. Bawełnę należy oczyścić przy pomocy mantry, w specjalnej ceremonii, przy której koniecznie musi być obecna dziewczyna. Należy udzielić jej błogosławieństwa, a następnie powinna ona uprząść bawełnę i tak przygotowaną przędzę oddać w ręce doświadczonego tkacza, naznaczonego pomyślnymi znakami: nie może być ani stary, ani chory, nie może cierpieć na astmę ani katar, nie powinien też mieć siwych włosów ani żadnej fizycznej ułomności. Po wykonaniu rytuału oczyszczenia tkacz powinien rozpocząć swą pracę w pomyślnym dniu i godzinie, dokonując najpierw oczyszczenia sprzętu tkackiego. Dopiero gdy materiał jest gotowy, malarz, który musi być sadhaką, osobą zdolną do praktykowania medytacji, może rozpocząć pracę.”⁴³

Malowanie bywa też niekiedy wspólnym dziełem wykwalifikowanego malarza i kapłana; artysta maluje wszystko z wyjątkiem oczu bóstwa, które domalowuje się w specjalnej ceremonii „otwarcia oczu”. Jacksonowie piszą o niej następująco:

„Jednym z działań ożywiających bóstwo było domalowanie mu oczu. «Otwarcie oczu» (*spyān dbye*)... było pierwszym krokiem długiego rytuału poświęcenia lub ożywienia obrazu (*rab gnas*)... Większe freski świątynne, a także główne figury i tanki świątynne czekały na otworzenie oczu w pomyślnym dniu i ceremonii tej towarzyszyło nabożeństwo.”⁴⁴ Traleg Rinpoche wspomina, iż otwarcie oczu dokonywane jest o świcie, na czczo: „Namalować oczy znaczy spojrzeć oczami mądrości” – mówi. Ceremonia konsekracji, *rab (tu) gnas (pa)*, krok po kroku została opisana przez Tucciego⁴⁵, nie będę więc jej tu omawiać. Jak podaje Tucci, nosi ona sanskrycką nazwę *pranapratiṣṭha* – ‘udzielenie oddechu’, ożywienie. Tybetańczycy pojmują ją podobnie, jako „umieszczenie” (*gnas*) w obrazie ducha praobrazu, ściślej rzecz biorąc „technienia” (*srog*) praobrazu: „w czasie rytuału [konsekracji] samo bóstwo, i ciało, które z niego emanuje [niebiański archetyp i jego ciało emanacji, tj. jego nirmanakaja] przemieniają się w sam namalowany obraz, posąg, stupę lub literę księgi, i tak myśl staje się formą”⁴⁶.

Od chwili otwarcia oczu i namalowania na rewersie tkanki trzech nasiennych sylab OM AH HUM (aktywizujących poziomy oświeconego ciała, mowy i umysłu), wizerunek traktowany jest bardzo realistycznie, na podobieństwo człowieka przechodzącego inicjację. Oczy posagu lub obrazu zasłania

się przepaską, której rozwiązanie symbolizuje moment rozproszenia się iluzji, obsypuje się go kwiatami, odbicie w lustrze skrapia się pachnącą wodą itd. Na zakończenie obrzędu do obrazu dołącza się pakunek z relikwiami Oświeconych, albo też wypełnia się nimi wydrążone wnętrze posągu. Obok relikwii w skład takiego pakunku mogą wchodzić mantry pisane na paseczkach papieru, odbitki drzeworytnicze, *dam rdzas* – substancje wyzwalające przez smak i dotyk i wiele innych świętości. Po konsekracji święty obraz nie jest już „tylko” symbolem, ale naczyniem (tyb. *rten*) boskiej obecności.

Słowo *rten* (skt *alambana* – ‘naczynie, podpora, oparcie’), które pojawiło się w poprzednim zdaniu, nie jest przypadkowe. Informatorzy Snellgrove’a, Tenzin Namdak, Sangye Tenzin Jongdong i Samten Gyaltsen Karmay, podają, że *rten* są to „rytualne przedmioty, na których wspiera się celebrans w obecności bóstw, dlatego też nazywa się je ‘podtrzymującymi’, symbolami-podporami”⁴⁷. Słownik Jäschkego, daje następującą definicję: „wizualna reprezentacja, symbol boskiego przedmiotu lub istoty, szczególnie *rten gsum* [patrz dalej]. Stąd też *rten* może być bardzo przydatny dla oznaczenia elementu materialnego w sakramentach chrześcijańskich, tj. wody, chleba i wina”⁴⁸. Tradycyjnie rozróżnia się trzy rodzaje *rten* (*rten gsum*): księgę, symbol oświeconej mowy lub słowa; obraz, symbol oświeconego ciała; i stupe, symbol oświeconego umysłu. Olschak podaje następującą ludową etymologię *sku gsung thugs rten* (‘naczynie, oparcie dla oświeconego ciała, mowy i umysłu’): „naczynie zawierające formę, wyraz i głębsze znaczenie”⁴⁹. Tu otwiera się możliwość kojarzenia trzech składników stanu buddy z trzema ciałami buddy i trzema poziomami znaczenia świętego tekstu. We właściwym sobie poetyckim języku Giuseppe Tucci pisał o *rten*, iż „scala różne plany wiedzy, przekształcając w żywe doświadczenie to, co zaledwie intelektualne.”⁵⁰ Jacksonowie wymieniają inny funkcjonalny podział *rten*: mogą one stanowić «podporę wiary» (tyb. *dad rten*), «przypomnienie o złożonych ślubowaniach» (*dran rten*), albo też «podporę dla oczu w medytacji» (*dmigs rten*).⁵¹

Nie od rzeczy będzie wspomnieć w tym miejscu o dużych podobieństwach pomiędzy tybetańską tanką i ruską ikoną. Pierwszym jest sama ich nazwa – tyb. *lha bris*, ‘pisanie bogów’ i ros. *ikonopis*. Drugim – ich pojmowanie. Ojciec Paweł Florenski nazywa ikonę „protezą duchowości”⁵². „Ikonostas – pisze – to widzenie. Ikonostas to ukazywanie się świętych i aniołów (...). Ikonostas to sami święci. A jeśli modlący się w świątyni byłoby dostatecznie uduchowieni (...), nie byłoby w świątyni żadnego ikonostasu, prócz przysłanych przez Boga świadków (...)”.

Podobnie jak bizantyjska, ikona tybetańska jest nie tylko oknem wychodzącym na niebo, ale i drzwiami, przez które święci mogą schodzić na ziemię. Zwraca uwagę zdumiewające podobieństwo pomiędzy słowami Pawła Florenskiego i charakterystyką tybetańskiego świętego obrazu, która pochodzi od Giuseppe Tucciego: „Tym, którzy na nie spojrzą, malowidła te mają ułatwić oderwanie się od egzystencji samsarycznej i zwrot ku owym czystym rejonom bytu [*ku zhing kham*s, ‘czystym krainom’]. Dlatego też często nazywa się je *mthong grol*, wyzwoleniem przez widzenie: tego, który patrzy na nie czystym wzrokiem i z przenikliwym umysłem, obdarzają one wyzwoleniem. Nie należy sądzić, by miały one moc magiczną, że sama ich obecność wystarczy, byśmy zostali przeniesieni w owe szczęśliwe światy, które wyobrażają. Może to nastąpić

tylko pod warunkiem całkowitego zaangażowania naszej najgłębszej istoty, tylko ono może nas zmienić. Malowidła te działają podobnie jak teksty Wielkiego Pojazdu [mahajany] lub Pojazdu Diamentowego [wadžrajany]. Aby czytać ich symbole i formy, by zrozumieć ich tajemniczy język, trzeba żyć ich znaczeniem. Dopiero wówczas może nastąpić konsubstancjacja z planem, który ją wyobraża. Kontemplujący jednoczy się z przedmiotem kontemplacji, i w ten sposób odradza się w niebie, na cudownym lotosie.”⁵³

Drzeworyt tybetański: typologia

Teraz, kiedy znamy już klimat sztuki tybetańskiej, czas na szczegóły dotyczące drzeworytu. Odbitki drzeworytnicze pełniły wiele funkcji, z których, najważniejsza była funkcja nośnika modlitwy żywiołów. Nie można jednak zapomnieć także o innych zastosowaniach pieczęci. Ogólnie matryce drzeworytnicze można podzielić na cztery grupy, w zależności od typu ikonograficznego i funkcji. Pierwsza kategoria, *drzeworyty literowe*, zawierające mantry i dharani, złożone były z napisów, których znaczenie nie odgrywało tak istotnej roli, jak przypisywana im forma i oddziaływanie.⁵⁴ Drzeworyty takie można podzielić na cztery grupy funkcjonalne: 1) złożone kilkakrotnie i noszone na szyi, w bucie czy też zaszywane w ubraniu pełniły funkcję ochronną, odpowiednio do treści odbitki chroniąc przed złymi duchami, złodziejami, pożarem, wilkami etc.; 2) zwinięte i włożone do wnętrza młynka modlitewnego były narzędziem mechanicznej modlitwy; 3) użyte w czasie ceremonii konsekracji świętych przedmiotów stanowiły nośnik błogosławieństwa; następnie wypełniało się nimi wnętrze posągu, zaszywało na rewersie tanki lub zamurowywało w miejscu ołtarza; 4) zwinięte zjadano je w charakterze lekarstwa lub nośnika wyzwolenia przez smak.⁵⁵

Druk z błogosławieństwem dla zmarłej, północno-zachodni Nepal, 18,9 × 12,7 cm



Drugą grupę stanowią drzeworyty harmonizujące, przywracające harmonię kosmiczną („naprawiające uszczerbki w lokalnej energii”⁵⁶), zwane zazwyczaj „amuletami pomyślności”. Nakleja się je na ścianach i sufitach, drukuje na flagach modlitewnych, niekiedy zaszywa w ubraniu. Powszechnie uważa się, że przysparzają one „powodzenia, bogactwa, długowieczności, szczęścia, mądrości i rozwoju duchowego”.

Drzeworyty trzeciego typu, figuratywne, związane są z konkretnymi praktykami rytualnymi, których celem jest odegnanie złych wpływów, ujarzmienie demonów, zsyłających choroby i życiowe kryzysy. Zazwyczaj w centrum matrycy znajduje się wizerunek osoby, zwierzęcia lub demona, otoczony zaklęciami. Niekiedy pojawiają się tu figury geometryczne o precyzyjnej symbolice, związanej z żywiołami, planetami, znakami kalendarzowymi i wróżbiarskimi. Odbitki te zazwyczaj nie są wystawiane na widok publiczny, lecz noszone w kwadratowym woreczku utkany z kolorowej przędzy.

Czwarty typ matrycy ma formę kołistą, naśladującą mandalę. Są to jedne z najczęściej występujących pieczęci drzeworytniczych. Wyobrażają one mandale bóstw medytacyjnych, stanowią wizualne reprezentacje nauk ezoterycznych. Zabezpieczają przed szkodliwymi wpływami. Chronią przed chorobami psychicznymi, które, podobnie jak inne schorzenia, Tybetańczycy przypisują najczęściej interwencji demonów lub obrażonych duchów lokalnych. Najczęściej umieszcza się je na ołtarzach, na sufitach klasztorów i kaplic. Niekiedy służą one jako pomoc w medytacji, a także jako rekwizyt praktyk medytacyjnych i rytuałów (głównie oczyszczających). Niekóre z nich, zaszyte w kwadratowych sakiewkach z kolorowej przędzy, wszywa się w kieszeń. Uważa się powszechnie, że właśnie drzeworyty kołiste mają największą moc ochronną.

Wśród Tybetańczyków największym szacunkiem cieszą się czerwone (cynobrowe) druki term, wspomnianych wcześniej tekstów-skarbów. Stanowią one prawdziwą rzadkość. Podobnie jak innych sakraliów, nie wolno ich sprzedawać; są jednym z najbardziej wartościowych podarunków, równie cennym jak relikwiarz z substancjami „wyzwalającymi przez smak” (tyb. *dam rdzas*) lub wyszywana kosztownościami *thanka*, buddyjski święty obraz.

Przygotowanie matrycy i druk

Do wyrobu matrycy używano wyłącznie miękkiego drewna, najczęściej pochodzącego z drzew rosnących nad brzegami strumieni (głównie z wierzb). Drewno suszy się przez sześć do dziesięciu miesięcy. Następnie mistrz drzeworytu, którym jest mnich lub osoba świecka, pracująca na zamówienie klasztoru, tnie drewno na tabliczki w czterech kanonicznych rozmiarach. Wszelkie sęki zostają usunięte, a ubytki wypełnione litym drewnem odpowiedniej wielkości. Następnie, przy użyciu lustra, mnich szkicuje wzorec na powierzchni tabliczki i kaligrafuje na niej odpowiednie teksty. W tym celu używa specjalnego drewnianego pióra i czarnego indyjskiego atramentu.

Szkic wzorca sprawdzany jest w klasztorze dwa do pięciu razy. Następnie klocek przekazuje się rytownikowi. Jest to mnich lub rzemieślnik pracujący dla klasztoru. Obustronne wygrawerowanie tekstu na sporych rozmiarów klocku zajmuje mu zwykle około czterech dni. Teraz drzeworyt podlega



Tzw. życiodajna ręka Darjeeling, północno-wschodnie Indie, 12,2 × 6,4 cm

kolejnej pięciokrotnej korekcie, przeprowadzanej najpierw na próbnej odbitce, potem zaś na klocku. Pomyłki w tekście lub rysunku są następnie wycinane, zaś w miejscach wycięć za pomocą specjalnego kleju przytwierdza się kawałeczki drewna z poprawionymi elementami matrycy. Teraz następuje ostateczna próba: matrycę gotuje się w maśle, aby zapobiec jej paczaniu się. Na dziesięć matryc mnisi używają około funta masła. Gdy zaczyna ono wrzeć, wkładają do naczynia formę drzeworytniczą i trzymają ją około minuty. Wygotowane matryce studzi się, suszy i oczyszcza z masła przy użyciu specjalnego pędzla.

Indyjski atrament do druku przygotowuje się na długo przed użyciem. Kawałek suchego atramentu wkłada się do naczynia i rozcieńcza gorącą wodą. Naczynie umieszcza się w ciepłym miejscu i trzyma tam pięć-sześć miesięcy, stopniowo uzupełniając parującą wodę. W trakcie druku klocek smaruje się atramentem, po czym przyciska doń odpowiednich rozmiarów papier, który dociska się przy użyciu specjalnego pędzla z końskiego włosia.⁵⁷

Inne źródło podaje inną recepturę przygotowywania atramentu. Jednym z jego składników jest chiński atrament, a także sadza, palony ryż lub jęczmień, a substancją wiążącą żywica, kleje pochodzenia zwierzęcego lub skrobia. Składniki miesza się w płytkim naczyniu, rozcieńczając je wodą. Następnie za pomocą pędzla lub paletki nakłada się je na klocek, po czym przykrywa papierem i dociska za pomocą bawełnianej tkaniny. W trakcie drukowania należy uważać, by papier nie zsunął się z powierzchni klocka. Jakość druku zależy w równym stopniu od jakości atramentu i papieru użytego do druku. Niekiedy, by wzmocnić jego własności chłonne, papier się nawilża. Drukuje się zazwyczaj na papierze ręcznie wytwarzanym (czerpanym), produkowanym z kory drzew lub z pnączy. Sprowadza się go z Nepalu. Flagi

modlitewne drukuje się natomiast na surowym płótnie bawełnianym.⁵⁸

Poświęcenie druków

Zdarzają się drzeworyty, które podlegają tej samej ceremonii poświęcenia co *thanki*. Pomniejsze druki poświęcane są w trakcie prostszej ceremonii. Rozpoczyna ją ręczne dopisanie przez lamę pewnych sylab na rewersie druku, w tym przede wszystkim sylab *Om Ah Hum*, aktywizujących wizerunki bóstw. Następnie, po dokładnym wysuszeniu odbitki, lama przeprowadza właściwą ceremonię, polegającą na odczytaniu mantr i dharani i wizualizacji odpowiednich bóstw. W trakcie ceremonii poświęcenia druków kolistych lub figuratywnych lama rzuca na powierzchnię odbitki kilka ziaren jęczmienia, kolorowego ryżu, spryskuje ją wodą z szafranem. Następnie odbitka jest szybko i starannie składana i zaszywana w kwadratowej pochewce wykonanej z kolorowej przędzy. Pod groźbą uwolnienia energii, związanej przez lamę przysięgą służby dharmie (nauce Buddy), drzeworytu takiego nie wolno oglądać ani prezentować publicznie. W trakcie ceremonii poświęcenia druków ochraniających przed chorobami, wpływami demonicznymi i nieśczęściami pojawiają się ciastka ofiarne, tzw. *tormy* (tyb. *gtor ma*), wykonywane z masła, mąki i innych substancji. Są to przeważnie skomplikowane rytuały, z których kilka opisał Snellgrove i Nebesky-Woykowitz.⁵⁹

Poniżej cytuję tekst inwokacji do tzw. konia wietrznego, *rlung rta*, najbardziej rozpowszechnionego drzeworytu tybetańskiego, który stał się patronem naszej wystawy (patrz okładka niniejszego katalogu). Apostrofa ta recytowana jest przez lamę w trakcie konsekracji druku. Może być też osobistą modlitwą jego użytkownika:

„O chwalebne zgromadzenie trzech klejnotów [budda, dharm, sangha], trzech korzeni [guru – nauczyciel, jidam – osobiste bóstwo medytacyjne praktykującego buddysty, strażnik – bóstwo medytacyjne w aspekcie ochronnym], bogów i mędrców, O trzech opiekunowie-mahasattwowie [trzech bodhisattwów: Mañdziuśri, Awalokiteśwara i Wadżrapani], Dżajadewi, Padmasambhawo i widjadharowie [skt, dosł. 'dzierżyciele wiedzy', wielcy jogini] Indii i Tybetu, Czcigodny opiekunie Ganapati z boską armią bogów wojny, O pięciu boscach opiekunowie, Gesarze [mongolski i tybetański bohater-wojownik], potężna istoto, i wszyscy inni Bogowie kosmicznej dynastii, za których sprawą schodzą się warunki, Wam wszystkim ofiaruję ten obłok darów, rzeczywistych i wyobrażonych; Błagam was: udzielcie mi łaskawie waszego błogosławieństwa. Klątwy, zaklęcia, pułapki nekromantów i demonów, nieprzychylnych duchów oraz wszelkie inne przeszkody – Niech ustaną i znikną wszystkie te znaki słabości i niemocy wietrznego konia. Konflikty, wrogość, obmowa, wojna, spory, kataklizmy i inne – Uśmierzcie wszystkie podobne rozdźwięki. Oby rosła siła i moc chwalebnego wietrznego konia,

Tej czworonożnej legendy.

Proszę, obdarzcie mnie duchowymi i doczesnymi, najwyższymi i zwykłymi siddhi [moc magiczna, uzyskiwana w medytacji; najwyższym siddhi jest oświecenie]

i wszystkim bez wyjątku, czego zapagnie mój umysł.”⁶⁰

Drzeworyt tybetański: nie magia lecz festiwal pustki

Tybetański drzeworyt spełnia wszystkie zadania, jakie stoją przed buddyjską sztuką, rozumianą jako *upaja*, zręczny środek, wskazujący drogę ku oświeceniu. Dlatego trudno zgodzić się z powszechnym do niedawna klasyfikowaniem go w kategorii „zaklęć, uroków, amuletów”, choćby ich siła magiczna traktowana była jak najbardziej serio. Czyni tak na przykład Nick Douglas⁶¹, skądinąd autor jednego z najlepszych omówień drzeworytów tybetańskich, pochodzących z tradycji buddyjskich i bon. Kategoria „amulet”, podobnie zresztą jak pojęcie „magii”, której jest on pochodną, to raczej termin-indeks, objaśnienie pozorne, obciążone wielokrotnie dyskutowanymi wadami.⁶²

Zamiast więc mówić o magii (niezaprzeczalnie tu obecnej, lecz nie wiadomo, co właściwie oznaczającej) lepiej widzieć w drzeworycie tybetańskim ekspozycję buddyjskiej doktryny, głoszącej *dukkha-anicca-anatta*⁶³, cierpienie-nietrwałość-pustość. Nietrwałość papierowego druku przypomina o przemijaniu. Niezmiennność, kanoniczność jego ikonografii odwzorowuje buddyjski antyrelatywizm ontologiczny i etyczny: świat nie jest chaosem, bowiem pomiędzy dobrem a złem istnieje zasadnicza, nieredukowalna różnica, cierpienie. Cały porządek kosmiczny opiera się na tym fundamentalnym założeniu, wyrażającym się w pierwszej z buddyjskich czterech szlachetnych prawd.⁶⁴ To z niego wyrasta buddyjski imperatyw kateryczny, składane przez bodhisattwę⁶⁵ ślubowanie, że nie spocznie w pracy dla powszechnego pożytku dopóty, dopóki „choć jedna istota pogrąży się w tym oceanie cierpienia”. I w końcu po trzeciej: drzeworyt buddyjski, stanowiący treść tybetańskiej modlitwy żywiołów, spalany w ogniu, obracający się w młynku i młynie modlitewnym, odciskany w skale, w tysiącnych powtórzeniach powiewający na flagach modlitewnych stanowi ekspozycję nauki o pustce wszystkich rzeczy. Bo „gdzie jest wiatr, gdy nie wieje? gdzie rzeka, gdy nie płynie?” Kto się modli, kiedy wiatr się modli? Albo gdy rzeka obraca młyn modlitewny? Kto wprawia w ruch dzwonki z mantrami chroniącymi pola przed powodzią? Kto porusza klekotki, odstrasza demony? Oto prawdziwie buddyjski wykład wszechpustki, na przykładzie niewzruszonej choć iluzorycznej ontologii żywiołów.

Na zakończenie jeszcze jeden obraz z Tybetu. Nad rzeką siedzi mnich. Rytmicznie zanurza rękę w wodzie. Podchodzimy bliżej. Wygląda, jakby robił babki z piasku. W rękę trzyma matrycę drzeworytniczą z wizerunkiem Garudy, króla nagów, węzowych bóstw zamieszkujących wody i podziemia. Stempluje nią wodę. Rzeka płynie, unosząc z nurtem błogosławieństwo królewskiej pieczęci.

PRZYPISY

¹ S. Vincenz, *Qu'une lame dans l'océan*, [w:] tegoż, *Tematy żydowskie*, Gdańsk 1993, s. 112

² Tegoż, *Utopos. Zapiski z lat 1938–1944*, oprac. Jan A. Choroszy, Wrocław 1993, s. 12 i 51

³ Budowa o kanonicznym, precyzyjnym kształcie i bogatej symbolice, pierwotnie kryjąca szczątki Buddy lub buddyjskich świętych, rozpowszechniona w krajach buddyjskich.

⁴ Ich nazwa pochodzi od nazwy mantry *Om Mani Padme Hum*, najczęściej rytej na skałach w obrębie Wielkiego Tybetu.

⁵ W skład tego kręgu geograficzno-kulturowego wchodzi m.in. Tybet właściwy, Nepal i północne Indie (Ladakh, i część Kaszmiru, m.in. doliny Lahul i Spiti), Sikkim i Bhutan.

⁶ Przedstawiciele starej przedbuddyjskiej religii Tybetu.

⁷ B. Uspienski, *Kult świętego Mikołaja na Rusi*, przeł. R. Mayenowa, Lublin 1985

⁸ W. Juszczak, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995, s. 147-8.

⁹ Odwołuję się tu do krytyki estetyki pokantowskiej przeprowadzonej przez H.-G. Gadamera w jego *Prawdzie i metodzie*. Zob. J. Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez widzenie i słuchanie. Soteriologiczne aspekty religijności tybetańskiej w świetle hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera* (w druku).

¹⁰ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1976. Mówiąc o ontologii archaicznej Eliade ma na myśli nie tylko „światopogląd”, ale „sposób istnienia świata” w kulturach archaicznych, w których religia jest elementem wszechobecnym, regulującym wszystkie sfery życia. Każde zjawisko przyrodnicze, społeczne i artystyczne jest tu, w sensie epistemologicznym i ontologicznym, manifestacją sacrum, hierofania.

¹¹ O niebezpieczeństwach tego aktu pisze Wiesław Juszczak s. 68nn., 128 nn. etc.

¹² R. A. F. Thurman, *Tibet, Its Buddhism and Its Art*, w: M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet* (katalog wystawy o tym samym tytule, zorganizowanej w The Asian Art Museum of San Francisco, 1991), San Francisco 1991, s. 37

¹³ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Roma 1949, t. I, s. 291,

¹⁴ Podobny zwyczaj znany jest z tradycji polskich chasydów. U J.J. Singera czytamy o Rabinie Mędrzu z Przemyśla, z racji dzieła, które wydał pod tym tytułem zwanym „Rykiem Niedźwiedzia”, albo o rabinie z Lublina, z podobnych przyczyn zwanym „Ponętym Baruchem”. J. J. Singer, *Josie Kalb*, Kraków 1992, s. 192

¹⁵ „Piętnastowieczny mistrz buddyjski Gon dkar ba kun dga' rnam rgyal w czasie swej nocnej medytacji miał wizję Mahakali. Tej samej nocy naszkicował bóstwo, tak jak się mu ono pokazało. Następnego dnia powierzył wykończenie i pokolorowanie malowidła słynnemu artyście, mkhyen brtse chen mo. Dziesiąty Karmapa, Chos dbyings rdo rje (1604-1674) i Situ pan chen chos kyi 'byung gnas (1700-1774) byli takimi właśnie mistrzami [tzn. malowali według własnych wizji] i ich tanki osiągały wielki rozgłos.” D. P. I. A. Jackson, *Tibetan Thangka Painting. Methods and Materials*, Boulder 1984, s. 12

¹⁶ W. Juszczak, op. cit., s. 129

¹⁷ Zob. J. Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez widzenie i słuchanie*, op. cit.

¹⁸ F. S. C. Northrop, *The Meeting of East and West*, s. 340. Podobną opowieść osnuto wokół postaci Hermana Hessego. Opowiadano, że gdy osadzony był w więzieniu za odmowę służby wojskowej, namalował pociąg wjeżdżający do tunelu, po czym wszedł w niego i odjechał. Relacja ustna Krzysztofa Czyżewskiego, sesja poświęcona Hermanowi Hessemu, Wrocław, wiosna 1994

¹⁹ N. J. Girardot, *Myth and Meaning in Early Taoism*, Berkeley and Los Angeles 1983

²⁰ Cz. Miłosz, *Haiku*, Warszawa 1992. To samo przekonanie znajdujemy u Simone Weil: „Zły malarz – powiada ona – patrzy na dziewczynę, która mu pozuje, i mówi sobie «ma wysokie czoło, skośne brwi, powinienem umieścić na płótnie wysokie czoło i skośne brwi». Prawdziwy malarz przez napięcie uwagi jest tym, na co patrzy. Przez ten cały czas porusza się jego ręka trzymająca pędzel.” S. Weil, *Pisma wybrane*, Kraków 1991, s. 94. Zob. J. Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie...*, op. cit., *Wprowadzenie*.

²¹ Szao Jung, XI w., za: J. Needham, *Wielkie miareczkowanie. Nauka i społeczeństwo w Chinach i na Zachodzie*, Warszawa 1984, s. 55

²² Seung Sahn, *Strzepując popiół nad Buddę*, Warszawa 1990, s. 84

²³ Pamiętając o starożytnym, a oddziałującym jeszcze w okresie późnego średniowiecza (np. u Tomasza z Akwinu) rozróżnieniu pomiędzy sztuką i stwarzaniem, które mocno naznaczyło całą późniejszą myśl Europejską.

²⁴ Zob. J. Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez widzenie i słuchanie*, op. cit.

²⁵ „Księżniczka Punyadhari z Mi nnyag, jedna z uczennic IV Karmapy, Rol pa'i rdo rje [1340-1383] miała sen o wielkiej tance Buddy Śakjamuniego, mierzącej 11 łokci od ucha do ucha. Słyszając to, Karmapa odpowiedział jej, w jaki sposób mogłaby urzeczywistnić swój sen. Dosiadł konia i za pomocą śladów jego kopyt zaznaczył na ziemi wzór wizerunku. Okazało się że ów obraz Buddy ma doskonałe proporcje. Następnie został on przeniesiony na ogromny kawał jedwabiu. Przez trzynaście miesięcy pięciuset ludzi pracowało nad wykonaniem tej wielkiej tanki, na której po obu stronach Śakjamuniego znaleźli się także Mañdziuśri i Maitreja.” Karma Thinley, *History of Sixteen Karmapas of Tibet*, Boulder 1980, s. 66-67

²⁶ Thurman, op. cit. s. 36

²⁷ Najbliższe europejskiemu znaczeniu «sztuki» może być tybetańskie *bzo bo*, 'praca, rękodzieło' (a także: figura, podobizna, forma etc.) Dass pisze, że zgodnie z buddyjskim podziałem w sztuce można wyodrębnić trzy kategorie: [1] *lus bzo*, czyli sztuka w odniesieniu do ciała, obejmująca pisanie, rysowanie, malowanie i wszystko, co dotyczy rzemiosła; [2] *ngag bzo*, sztuka w odniesieniu do mowy, obejmująca sztukę czytania i układania utworów literackich, a także umiejętność studiowania; oraz [3] *yid bzo*, sztuka w odniesieniu do umysłu, obejmująca wszelką pracę intelektu. Jeśli chodzi o kategorie działalności artystycznej, wymieniana się kolejno: tkactwo, handel, sztukę dyplomacji, sztukę epistolarną, arytmetykę, chiromancję, wróżenie i interpretację znaków wróżebnych, sztukę projektowania i konstruowania, rzeźbienie posągów, reliefów, rytownictwo, sztukę wychowywania, wytwarzania tkanin wełnianych i filcu, sztukę mieszaną składników (np. metali). Ch. Dass, *Tibetan-English Dictionary*, Calcutta (1902) 1985, s. 1111

²⁸ R. Thurman, *Tibet and Tibetan Buddhism*, op. cit., 35.

²⁹ Angielski przekład tybetańskiego *bzo bo* jako „sztuczny – artystyczny”, który powtarzam tu za Robertem Thurmanem (*Wisdom and Compassion*, op. cit., s. 34), nawiązuje do dwuznaczności „sztuka” – „sztuczność”; np. ang. *art-artificial*, istniejącej w wielu językach europejskich. Trudno mi rozstrzygnąć, na ile trafnie oddaje on znaczenie tybetańskie. Na ten temat patrz Dass, op. cit., s. 1111.

³⁰ Rigpa Fellowship, London 1988

³¹ Thondup Tulku, *Hidden Teachings of Tibet. An Explanation of the Terma Tradition of the Nyingma School of Buddhism*, London, s. 151-152

³² H. A. Jäschke, *Tibetan-English Dictionary with Special Reference to the Prevailing Dialects*, Delhi 1980, s. 522-523: (2) „rang byung ba, samopowstały; (...) rang grub nie przez człowieka wytworzony „[]= rang byun, rang byong, samoistny, powstały sam z siebie”. Podobnie Dass, op. cit., 1164-1165. Zob. też J. Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie...*, op. cit.

³³ Drzewo pod którym Budda Śakjamuni osiągnął oświecenie. 'Bodhi' znaczy „przebudzenie, oświecenie”.

³⁴ *Biography of Dharmasvamin*, [w:] J.N. Roerich (oprac.), *Blue Annals*, Moskwa 1967, 525-527

³⁵ *Mk'yen brtse's Guide to the Holy Places of Central Tibet*, przeł. z tyb. A. Ferrari, L. Petech, H. Richardson, Roma 1958, 43 etc.

³⁶ Roerich, op. cit., 512, 519, 533

³⁷ Jedno z groźnych bóstw panteonu buddyzmu tybetańskiego.

³⁸ Samoistne powstanie przypisuje się też stupie o tej samej nazwie, słynnej stupie Swajambhu w Kathmandu.

³⁹ «Piecioraki», ponieważ składa się z pięciu figur: „świętego posagu przywiezionego z Indii, samopowstałego posagu [Awalokiteśwary], [posagu] kłola, a także księżniczki nepalskiej i chińskiej”. Thondup, op. cit., 252, n. 211

⁴⁰ Thondup, op. cit., s. 252, n. 211

⁴¹ S. L., Huntington J. C., *Huntington Leaves from the Bodhi Tree. The Art of Pala India (8th-12th centuries) and Its International Legacy* [katalog wystawy w The Dayton Art Institute], Seattle – London 1990, s. 85

⁴² Tamże.

⁴³ G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, op. cit., s. 290

⁴⁴ Jackson, op. cit., s. 139

⁴⁵ Tucci, op. cit., s. 312nn.

⁴⁶ Blo bzang chos kyi rgyal mtshan, [w:] Tucci, op. cit., 315

⁴⁷ D. L. Snellgrove, *The Nine Ways of Bon. Excerpts from gZi-brjid* [przekład z tyb.], Boulder 1980, s. 297-298

⁴⁸ H. A. Jäschke był misjonarzem z Moraw, który wiele lat spędził w podhimalajskiej dolinie Lahul w północnych Indiach.

⁴⁹ B. Olschak, T. Wangyal, *Mystic Art of Ancient Tibet*, London bd, s. 113

⁵⁰ Tucci, op. cit., s. 239

⁵¹ Jackson, op. cit., s. 11

⁵² P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 120. Zwraca uwagę zbieżność tego określenia z tybetańskim określeniem malarstwa: „przeza duchowości” blika jest *rien*, „symbolowi-podporze”.

⁵³ Tucci, op. cit., s. 287-288

⁵⁴ Tendencja do zaniedbywania treściowej strony słowa czy napisu na rzecz jego formy i oddziaływania, z reguły właściwa jest tzw. kulturom „ustnym”, archaicznym, w odróżnieniu od „pisemnych”, opartych na piśmie jako głównym nośniku komunikacji. Owa tendencja przejawia się w specyficznym „rematycznym” użytku, jaki czyni się w obrębie kultury ustnej ze świętej rzeczy czy świętego tekstu, interesując się nie tyle jego *tematem* (tym, o czym jest tekst lub o co wyobraża wizerunek), ile *rematem* (materialnością tekstu, substancją wizerunku, tym, czym tekst lub wizerunek jest). Podobne „rematyczne nastawienie” może też charakteryzować określone formy kultu: w zachowaniu religijnym akcentuje się wówczas samą tylko czynność (kłęknięcie, wędrowka na kłęczkach, pokłony, okrażanie świętej góry, klepanie pacierzy, rżaniec itp.), nie zaś np. treść albo też intencję modlitwy czy rozmyślenia, zalecanego przez brewiarz na okoliczność owej pobożnej praktyki. Odwołuję się tu do przystosowanego do etnograficznego kontekstu potrzeb rozróżnienia językoznawczego: temat (to, o czym się mówi) – remat (to, co się mówi). Więcej na ten temat w mojej pracy, *Wyzwolenie...*, op. cit., *Wprowadzenie*.

⁵⁵ Douglas, op. cit., s. 9

⁵⁶ Thondup Tulku, *Hidden Teachings of Tibet. An Explanation of the Terma Tradition of the Nyingma School of Buddhism*, London, s. 151-152

⁵⁷ Za: G. Leonow, w: M. M. Rhie, R. A. F. Thurman, *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet*, s. 306

⁵⁸ N. Douglas, *Tibetan Tantric Charms and Amulets. 230 Examples Reproduced from Original Woodblocks*, New York bd. s.11

⁵⁹ Snellgrove, *The Nine Ways...*, op. cit.; R. de Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*, The Hague 1960

⁶⁰ Modlitwa skomponowana przez Mipama, słynnego lamę, który żył w latach 1846-1912. Za udostępnienie jej dziękuję P. Maciejowi Góralskiemu z Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie.

⁶¹ N. Douglas, op. cit., s. 11

⁶² Mam tu na myśli całą antropologiczną krytykę Frazerowskiej *Złotej gałęzi*, poczynając od Bronisława Malinowskiego przez *Bemerkungen über Frazer 'The Golden Bough'* Ludwiga Wittgensteina, a kończąc na dyskusji nad pojęciem racjonalności, jaka toczyła się w prasie antropologicznej i filozoficznej w latach 60' i 70'. Zob. artykuły z tomu pod red. E. Mokrzyckiego, *Racjonalność i styl myślenia*, Warszawa 1992

⁶³ Palijska formuła, wyrażająca w największym skrócie podstawowe idee buddyzmu: uniwersalność cierpienia, przemijanie i „brak wszelkiej samoistnej esencji i egzystencji”, zwany pustością wszystkich rzeczy, w tym „ja”.

⁶⁴ Jest to najbardziej skrócona, mnemotechniczna formuła doktryny buddyjskiej, przypisywana samemu Buddzie Śakjamunimu. Pierwsza szlachetna prawda stwierdza, że cierpienie istnieje; druga wskazuje na jego przyczyny; trzecia naucza o istnieniu nirwany, stanu poza cierpieniem; czwarta wskazuje do niego drogę.

⁶⁵ Praktykujący buddysta, ślubujący dążyć do wyzwolenia nie tylko dla własnego dobra, ale dla pożytku wszystkich istot.