

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOSOFICKÁ FAKULTA

Ústav filosofie a religionistiky
Religionistika

Realismus a náboženství v malířství na mughalském dvoře v 17. století

Jan Beneš

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Rudolf Veselý, CSc.

2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil výhradně citovaných pramenů.

Jan Beneš

Obsah

Souhrn	1
Summary	3
Úvod	4
Prolog: Muhammad Zamān Kirmānī	13
Akbar	14
Alláhu Akbar: Bůh je Akbar	20
Džahángír	24
Patron a tvůrce	33
Šáhdžahán	38
Panovník boží	41
Malba ve službách císařské ideologie	52
Epilog: Aurangzéb	61
Závěr	63

Souhrn

Během jednoho století v Indii vzniká a vrcholí mughalský sloh, který se zvláště svým důrazem na figurativní malbu a realismus vymyká obvyklému tvarosloví islámského umění. Kromě indického a íránského malířství odráží mughalské umění evropské vlivy, které se k Mughalům dostávají prostřednictvím tištěných rytin.

Akbar, za jehož vlády se mughalský sloh formoval, proslul svou náboženskou otevřeností a hledáním pravé víry. Také úspěšně obhájil figurativní malbu před kritikou islámských učenců. Disputace s představiteli všech náboženství přítomných na jeho dvoře vyústily na prahu islámského milénia ve formulaci jeho vlastní eklektické víry *dīn-e ilāhī*.

Ačkoliv se jeho následníci, Džahángír a Šáhdžahán, navrátili zpět k ortodoxnějšímu islámu, v malbě všedních námětů dále narůstala neobvyklá snaha o postižení emocí, pohybu i charakteristických rysů. Jen panovníci na obrazech postupně strnuli, jejich profil ozářil nimbus a stali se spíše pojmem, než zobrazením skutečně živé bytosti. Na obou pólech tohoto uměleckého směřování se výrazně podíleli samotní umělci, ale i vládci jako jejich patroni. Zjišťujeme, jak se náboženství odráží v tomto vývoji.

Panovník je v obrazech zaznamenán jako světec, je ztotožňován s prokem Šalamounem a je garantem řádu a harmonie pro celé stvoření. Takové zpodobnění je nejčastěji chápáno jako propaganda císařské ideologie, nicméně rovněž může být autentickým svědectvím o sakrální roli císaře v prostředí mughalského dvora.



1. Dawlat, *Autoportrét a portréty umělců* (detail), cca. 1610,
© Golestan Palace Library, Teherán.

Summary

In the course of one century in India, Mughal style which exceeds a common morphology of Islamic art by its accents of figurative painting and realism, emerges and reaches a peak. Apart the Indian and Iranian painting Mughal art reflects European influences, which reached the Mughals through printed engravings.

Mughal style came into existence under the reign of Akbar, who is known mainly for his religious open-mindedness and his quest for true faith, and who also successfully defended figurative paintings from the critique of Muslim scholars. Akbar's debates with the representatives of all religions present at his court resulted—on the threshold of Islamic millennium—in the birth of his own eclectic faith called *dīn-e ilāhī*.

Although his successors Jahangir and Shah Jahan returned to more orthodox Islam, unusual efforts to depict emotions, gestures or peculiar features in painting were still in expansion. Only the pictures of rulers alone got gradually stiffer, became a halo-illuminated profiles of emperors and expressed more the 'idea of' ruler than the 'image of' a real living being. Artists themselves and the rulers as their patrons were strongly involved in both sides of this artistic development. It allows us to detect how the then religion was involved in this process.

In pictorial records emperor is portrayed as a saint, he is being matched to prophet Solomon and he guarantees the order and harmony throughout and for all which was created. Such a depiction is most often understood as means of propaganda of imperial ideology; nevertheless it might also be seen as authentic evidence of the sacred nature of illustrating the character of emperors in the milieu of Mughal court.

Úvod

„Ačkoliv je pravda, že malíři, zvláště ti z Evropy, dokáží úspěšně nakreslit postavu tak, že vyjadřuje jakoukoliv představu, kterou má umělec o jejích duševních stavech, a to natolik přesvědčivě, že si je lidé mohou splést se skutečností, stále jsou obrazy o tolik víc podřadné písmu, o kolik písmo dokáže lépe ztělesnit moudrost zaslých věků a stát se prostředkem k duchovnímu pokroku.“¹

Obraz a písmo, o kterém se zde zmiňuje kronikář mughalského vládce Akbara, Abú al-Fadl, budou tvořit téma této práce. Přesto se nebudeme věnovat formám písma, jak je rozvíjí kaligrafie, které zde al-Fadl dává přednost, a která vhodně naplňuje představu o jednotném islámském umění.² Soustředíme se naopak na určitou odchylku směrem k figurativní a figurální malbě na mughalském dvoře, která jistě není jediná – k podobnému vývoji dochází i v soudobém ší'itském safijovském Íránu a sunnitském osmanském Turecku – ale stále je ojedinělá.

Příčin tohoto vývoje byla celá řada: materiální blahobyť, indické prostředí, rozvoj obchodních styků s Evropou, nové technologie i materiály, abychom zmínili alespoň několik; my se však zaměříme na ty náboženské, i obecněji duchovní nebo ideologické, které zde mohly působit.

Podobně, co se týče výtvarného svědectví, opomineme mnohé, co by nám mohlo zprostředkovat o tehdejší kultuře, válečných taženích, módě či jiných zvyklostech a pokusíme omezit pouze na podstatné výpovědi, které se týkají náboženského myšlení.

¹ Abú al-Fazl 'Allami, „The Ain i Akbari“, *PHI Persian Literature in Translation* [online], vol. 1, A'in 34, chpt. 84.

² Kaligrafie podle některých autorů, stejně jako ornament, nejlépe odráží jazyk – arabštinu –, který Titus Burchardt považuje za univerzální základ islámského umění. T. Burchardt, „The Spirituality of Islamic Art“, in S. H. Nasr (ed.), *Islamic Spirituality: Manifestations*, New York: Crossroad Herder, 1997, s. 514 a 517.



2. Abū al-Hasan, *Dialectica*, cca. 1602/03, © The Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences, Petrohrad.

Za mughalské vlády vznikl v Indii zcela nový styl knižní ilustrace, který zpočátku kombinuje tradici íránské ilustrace patnáctého století s vlastním osobitým indickým způsobem zobrazení i s evropským uměním, obzvláště takovým, jaké bylo známé prostřednictvím tisků, které se do Indie dostávaly během šestnáctého století díky námořnímu obchodu.³

Postupně se v mughalském období objevuje pro něj charakteristický důraz na naturalismus a portrétní umění, a jak konstatuje Ernst Grube: „Rozvoj realismu, který obsáhl i portrét, je zcela ojedinělým jevem i v rozsáhlé škále výrazových poloh islámského umění.“⁴

Nezvyklý je i důraz na autorství. Ve srovnání s perskými miniaturami se dochovalo nepoměrně větší množství signatur, informací o jednot-

³ S. S. Blair and J. M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven: Yale University Press, 1994, s. 287.

⁴ E. J. Grube, *Islámské umění*, Praha: Artia, 1973, s. 183.



3. *Vojáci pod mangovníkem poslouchají hudbu*, cca. 1640, © Chester Beatty Library.

livých umělcích i o způsobu jejich práce. Obraz se také osamostatňuje od psaného slova. Zatímco perská malba zachycovala historické a legendární události a ilustrace pouze dokreslovala příběh, na mughalském dvoře představují zcela nový jev samostatné miniatury otevřeně zachycující současnost. Mnohdy bez toho, aby vypravovaly příběh jakéhokoliv textu.

Přes tuto výjimečnost mughalská Indie nedala vzniknout tak jednoznačně islámským náboženským malbám, jako tomu bylo v souběžném ší'itském Íránu nebo sunitském Turecku. Tam vznikla díla ilustrující život súfíjských světců nebo dokonce Proroka, u kterého byl zvláště oblíbený námět jeho noční *mi'rádž* na fantaskním koni *Buráqu*.⁵

⁵ L. Kropáček, *Súfismus*, Praha: Vyšehrad, 2008, s. 208.

Nejvíce náboženské téma ve vztahu k islámu tak v Indii představují příběhy Prorokova strýce Hamzy.⁶

Umění mughalského dvora se mnohými svými specifiky blíží umění, na jaké jsme zvyklí z Evropy. Tam, kde se západní dějiny umění zabývají vyšším výtvarným uměním: architekturou, malbou a sochařstvím, se obvykle v islámském setkáme pouze s architekturou. Vše ostatní většinou spadá do – v západním umění okrajové – kategorie „užitého“ umění.⁷ I toto se u Mughalů mění, na určitý čas malba dominuje dokonce i na úkor kaligrafie. Za vlády Džahángíra se několikrát objevuje i sochařství. Budeme se snažit najít souvislosti mezi vývojem v umění, především v malbě, a soudobými změnami v náboženském myšlení, jestli a případně jakým způsobem se jedno odráží v druhém.

David James k malbě u Mughalů prohlašuje: „*Evropané snadno přijímají mughalskou malbu a je to pochopitelné. Pochází z oblasti s dlouho zavedenou trojrozměrnou tradicí a byla jediná, která úspěšně vstřebala poučení od západního umění.*“⁸ Tato snad až přílišná blízkost v nás může vzbudit pochybnost, zda ještě vůbec právem mluvíme o *islámském* umění.

Islámské umění je definováno poněkud široce jako „*umění vytvořené umělci či řemeslníky, jejichž náboženství byl islám, pro patrony, kteří žili převážně v muslimských zemích, případně z důvodů, které byly omezeny nebo specifické pro populaci muslimů či jejich prostředí.*“⁹

⁶ P. L. Baker, *Islam and the Religious Arts*, London: Continuum, 2004, s. 42.

⁷ Blair and Bloom, „The Mirage of Islamic Art: Reflection on the Study of an Unwieldy Field“, *The Art Bulletin*, 85, 1 (2003), s. 153.

⁸ D. James, *Islamic art: an introduction*, London: Hamlyn, 1974, s. 52.

⁹ S. S. Blair and J. M. Bloom, „The Mirage of Islamic Art“, s. 152.

Podobně je definováno islámské umění i jinde: „[I]slámské umění označuje všechno umění, náboženské či sekulární, které bylo vytvořeno v zemích s nadvládou muslimů. Jeho tvůrci a jeho patroni mohli, ale nemuseli, být muslimy.“ In *Islamic Art and Culture*, Washington: National Gallery of Art, 2005, s. 1.

Jedním z dílčích cílů práce bude i snaha upřesnit, v jakém smyslu, pokud vůbec, je mughalské umění opravdu islámské. Přijmeme-li jej jako islámské, budeme nuceni si zároveň uvědomit různost a někdy i rozporuplnost toho, co se pod tímto výrazem skrývá. V širším kontextu pak takové uvědomění může posloužit k tomu, abychom zkusili pojmut islám, či jakékoliv jiné náboženství, v daleko rozsáhlejší rámci, než jsme obvykle zvyklí. Pokud by byl náš závěr opačný, přispěli bychom alespoň k užšímu vymezení islámského umění jako celku.

Počátky akademického studia islámského umění spadají na konec 19. století, kdy Švýcar Max van Berchem zakládá v Ženevě arabskou archeologii, která se zabývá arabskou architekturou, malbou, užitým uměním etc.¹⁰ Ve stejné době v Berlíně vytvářejí Alois Riegl, Joseph Strzygowski a Ernst Herzfeld základy pro budoucí samostatný obor.

O vydělení mughalského slohu z širší skupiny indo-perského umění se zřejmě nejvíce zasloužil Percy Brown v roce 1924 svou knihou *Indian Paintings under the Mughals*.¹¹ V tomto slohu se později začne rozlišovat kategorie císařského mughalského umění jako protipól mughalského stylu, který se šířil mimo prostředí dvora. Pramod Chandra pro něj navrhuje označení „lidové mughalské umění“,¹² jiní též „provinční“.¹³

„[T]ermín islámské umění odkazuje k veškerému vizuálnímu umění vytvořenému v zemích, ve kterých byl islám dominantním náboženstvím, bez ohledu na náboženské vyznání jednotlivců, kteří je vyráběli, a na důvodech, pro které bylo děláno.“ In John L. Esposito (ed.), *The Oxford History of Islam*, New York: Oxford University Press, 1999, s. 215.

¹⁰ Blair and Bloom, „The Mirage of Islamic Art“, s. 154.

¹¹ P. Brown, *Indian Paintings under the Mughals, A. D. 1550 to A. D. 1750*, Oxford: Clarendon Press, 1924.

¹² P. Chandra, „Ustad Sālivāhana and the Development of Popular Mughal Art“, *Lalit Kalā*, 8 (1960): 25–46.

¹³ D. Barrett and B. Gray, *Painting of India*, Geneva: Skira, 1963, s. 107.

Na konci dvacátých let 20. století vychází dnes již klasický text sira Thomase Arnolda z roku 1928 *Painting in Islam*,¹⁴ který se soustředí na problematiku malby v islámské umění.

U Strzygowského studoval Maurice Dimand, který se po své emigraci do USA ve třicátých letech stává vedoucím nově vzniklého oddělení islámského umění v Metropolitním muzeu umění v New Yorku. V Berlíně rovněž studoval Mehmet Aga-Oğlu, první profesor islámského umění na univerzitě v Michiganu, a Richard Ettinghausen, který svou studií *The Unicorn*¹⁵ otevřel pole zkoumání symbolů v islámském umění.

Z řady přístupů, které se při studiu islámského umění užívají,¹⁶ se naši práce nejvíce dotýkají ty, které se soustředí na vývoj umění – zvláště malby – za určité dynastie, v našem případě mughalské, a na vztah umění a náboženství.

V generaci, která následovala, patří k nejvýznamnějším badatelům bezpochyby Oleg Grabar, který za svou kariéru přispěl snad ke každému tématu islámského umění, i když mughalskou Indií se zabýval pouze okrajově.¹⁷ Během svého působení především na univerzitách v Michiganu a na Harvardu ovlivnil řadu dalších odborníků, kteří na tomto poli působí a soustředí se hlavně na formální a stylistické stránky islámského umění.

Do této kategorie patří na jedné straně řada přehledů, mimo jiné i jedna z mála do češtiny přeložených publikací o islámském umění od

¹⁴ T. W. Arnold, *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1928.

¹⁵ R. Ettinghausen, *The Unicorn*, Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1950. Malbě se v obecné rovině rovněž věnoval v knize *Arab Painting*. R. Ettinghausen, *Arab Painting*, Geneva: Skira, 1977.

¹⁶ Podrobné seznámení s těmito přístupy nabízí článek S. S. Blair a J. M. Bloom, „The Mirage of Islamic Art“, s. 152–184.

¹⁷ Například v článku O. Grabar, „About Two Mughal Miniatures“, *Damaszener Mitteilungen*, II (1999): 179–183.

Ernsta Grubeho.¹⁸ Patří sem i přehled Davida Jamese,¹⁹ z novější literatury pak především *The Art and Architecture of Islam 1250–1800* od Sheily S. Blair a Johnathana M. Blooma.²⁰ Na druhé straně samozřejmě i autoři, kteří se zabývají mughalskou malbou především v kontextu umění indického subkontinentu, jako Stuart Cary Welch,²¹ Jeremiah P. Losty²² a Som Prakash Verma.²³

Vedle tohoto směru se během posledních desetiletí formuje odlišný proud, který mughalské umění zkoumá v širším socio-kulturním, a tedy i náboženském kontextu. Zaměřuje se více na interpretaci obsahů věcných i symbolických a více či méně úspěšně odhaluje to, co nazývá ideologií mughalského císařského umění. Tento přístup reprezentuje Milo Cleveland Beach,²⁴ Ebba Koch²⁵ nebo Phillipa Vaughan, která ve svých příspěvcích v knize *Islám, s podtitulem Umění a architektura*,²⁶ v zásadě

¹⁸ E. J. Grube, *Islámské umění*, Praha: Artia, 1973.

¹⁹ D. James, *Islamic art: an introduction*, London: Hamlyn, 1974.

²⁰ S. S. Blair and J. M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven: Yale University Press, 1994.

²¹ Zejména S. C. Welch, *The Art of Mughal India*, New York: H. N. Abrams, 1963, dále též S. C. Welch, *Imperial Mughal Painting*, New York: George Braziller, 1978.

²² J. P. Losty, *The Art of the Book in India*, London: British Library, 1982.

²³ Například v katalogu mughalských malířů: S. P. Verma, *Mughal Painters and Their Work: A Biographical Survey and Comprehensive Catalogue*, Delhi: Oxford University Press, 1994.

²⁴ Kromě použitých pramenů i kniha M. C. Beach, *The Imperial Image: Painting for the Mughal Court*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1981. Dále též M. C. Beach, *The Grand Mogul: Imperial Painting in India 1600–1660*, Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978.

²⁵ E. Koch, *Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Studies*, New Delhi: Oxford University Press, 2001. Společně s M. C. Beachem a W. M. Thackstonem: M. C. Beach, E. Koch, W. M. Thackston, *King of the World: The Padshahnama – An Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library*, Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1997.

²⁶ M. Hattstein a P. Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, přel. K. Ježková a J. M. Heller, [Praha]: Slovart, 2006.



4. *Ptačí sněm*, perokresba a kvaš na papíře, 17. stol., 28,5 × 38,2 cm, © Aga Khan Museum.

nekriticky shrnuje bádání Ebby Koch. Rovněž sem můžeme zařadit Hieke Frankeho a jeho disertační práci o politickém a náboženském významu obrazů a textů na dvorech Akbara a Džahángíra.²⁷

Vzácný případ je kniha Patricie L. Baker, *Islam and the Religious Arts*,²⁸ která spojuje oba póly naší práce, tedy umění a náboženství napříč celým islámským uměním. A zcela nedocenitelným zdrojem jsou anglické překlady klasické perské literatury od *Packard Humanities Institute* obsahující celou řadu textů vzniklých na mughalském dvoře, mimo jiné i *Akbarnāme* a *Tuzuk-i Džahāngīrī* dostupné on-line na <http://persian.packhum.org/persian/>.

²⁷ Celá práce vyšla pod titulem: H. Franke, *Akbar und Ğahangir: Untersuchungen zur politischen und religiösen Legitimation in Text und Bild*, Schenefeld: EB-Verlag, 2005.

²⁸ P. L. Baker, *Islam and the Religious Arts*, London: Continuum, 2004.

Oleg Grabar v úvodu ke své knize *Islamic Visual Culture* vzpomíná na rozhovor se svým kolegou Maxem Loehrem, ve kterém se Loehra snaží přesvědčit, že ideální dějiny umění by se skládaly pouze ze slov, bez obrazů, poněvadž dějiny jsou jazykový a myšlenkový konstrukt. Ten mu po chvíli mlčení odpovídá, že ideální dějiny umění by se měly skládat pouze z jednotlivých děl sestavených takovým způsobem, aby se kterákoliv myšlenka, jež bychom chtěli vyjádřit, stala zřejmá bez použití slov.²⁹

Jakkoliv je nám bližší Loehrův přístup, zdaleka přesahuje možnosti této práce. Obrazový materiál, tam kde to bude alespoň trochu možné, bude sloužit spíše jako doprovodný prostředek, který snad zabrání tomu, aby některé poznatky byly příliš abstraktní.

Kromě nutné juxtapozice uměleckého a náboženského vývoje na mughalském dvoře, který budeme představovat především kompilačním způsobem, bude naším cílem osvětlit vzájemné vztahy mezi těmito procesy. Hlavní oporou budou texty poučenějších autorů, kteří se interpretací islámského i mughalského umění zabývají. Pokusíme se představit oblasti, kde panuje shoda, i ty, kde se v názorech vztahujících se k našemu tématu nejvíce rozcházejí, a uvidíme, jestli naše perspektiva může alespoň některé z nich pomoci vyřešit.

²⁹ O. Grabar, *Islamic Visual Culture, 1100–1800*, Burlington: Ashgate Publishing, 2006, s. xxxiv.

Prolog

Muhammad Zamān Kirmānī

O propojení světadílů i kultur v 17. století poskytuje cenné informace jedinečný příběh malíře perského původu Muhammada Zamāna. Sám prošel malířskou školou v Tabrízu.¹ Později byl vyslán perským šáhem Abbásem II. (vládl 1633–1666) do Říma, aby si osvojil techniky a postupy používané v evropské malbě. V Itálii Zamān konvertoval ke křesťanství a své jméno změnil na Paolo Zamān.

Po svém návratu na dvůr safíjovců svou novou víru skrýval, ale přesto se jeho záliba v křesťanství časem projevila, a tak byl později nucen uprchnout z perského dvora do Indie, kde ho přijal Šáhdžahán. Získal od něj ochranu i státní funkci v Kašmíru, kde tehdy často nacházeli útočiště uprchlíci z Íránu.² Ochrannou ruku nad ním nadále držel Šáhdžahánův nejstarší syn, Dārā Šikōh, proslulý svým kladným vztahem ke křesťanství.

Později jej spolu s ostatními povolal do Dillí Aurangzéb, který chtěl zjistit, zda Peršané v Kašmíru netají smrt svých krajanů, aby si mohli ponechávat jejich rentu. Tou dobou se Zamān stále prohlašoval za křesťana, ale jeho život se žádným zjevným způsobem neodlišoval od života muslimů, v jejichž společnosti se pohyboval. Je možné, že rychle ustupující tolerantnost Aurangzéba přiměla Zamāna znovu utéci, tentokrát zpět do Íránu.³

Nakonec poslední údaje o jeho životě se k nám dostávají prostřednictvím ilustrací v italském stylu, které vytvořil roku 1676 na safíjovském dvoře v Isfahánu. Vyplývá z nich, že se po svém návratu znovu obrátil k islámu, vykonal poutí do Mekky (*hadždž*) a podepisuje se jako Hādždžī Muhammad Zamān, syn Hādždžī Jūsufa.

¹ N. N. Martinovitch, „The Life of Mohammad Paolo Zaman, the Persian Painter of the XVIIth Century“, *Journal of the American Oriental Society*, 45 (1925), s. 106.

² T. W. Arnold, *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, New York: Dover Publications, 1965, s. 148–149.

³ Martinovitch, „The Life of Mohammad Paolo Zaman“, s. 108.

Akbar

Zřetelně odlišitelný mughalský styl se objevuje za vlády třetího vládce mughalské dynastie, Akbara (vládl 1556–1605), který na trůn nastoupil v pouhých čtrnácti letech. Stuart Cary Welch jde tak daleko, že prohlašuje, že Akbar stvořil jak mughalskou říši, tak mughalské umění.¹

Do klasického perského stylu, který zobrazoval figury odosobněným způsobem v čistě dekorativních barevných kombinacích, se vkrádá realistické znázornění individuálních rysů lidí, zvířat i podrobností dokreslujících krajinu a architekturu v jasných, ale přesných barvách. Syntézu stylů doprovází ruku v ruce Akbarův náboženský synkretismus. Na počátku své vlády byl pod silným vlivem ší'itského generála Bajrám Chána. Později narůstá jeho vztah k súfijskému řádu – *tariqa* – čišťija, který založil Mu'ínuddín Čišťi (zemřel 1236), jehož chrám stál v Adžméru. Ten navštívil Akbar alespoň čtrnáctkrát jako výraz vděku za narození syna Selíma a mimo to jako poděkování za každé vojenské vítězství.² Kromě ší'itů a súfijů vede vážné disputace s bráhmany, džinisty, zajímá se o křesťanství i zoroastrismus a tyto své liberální zájmy musí – stejně jako malířství – obhajovat před sunnitskými 'ulamá na svém dvoře.

Akbar shromáždil rozsáhlý ateliér, kde v době největšího rozkvětu pracovalo přes sto umělců, kteří pocházeli ze všech možných koutů Indie i Íránu a přinášeli tak pestrou směs stylů, ze kterých později vykrystalizuje právě specifický mughalský sloh.³ V tomto ateliéru vzniká pod vedením původně safijovských mistrů, nejprve Mír Sajjida Alího, kterého později vystřídal Chwādža Abdussamad, během patnácti let největší dochovaný islámský rukopis s celostránkovými ilustracemi – čtr-

¹ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 19.

² Baker, *Islam and the Religious Arts*, s. 155.

³ J. P. Losty, *The Art of the Book in India*, London: British Library, 1982, s. 76.



5. *Tanečnice na Akbarově dvoře*, akvarel a zlato na papíře, cca. 1565, 23 × 15,6 cm,
© The Bodleian Library.

náctisvazková *Hamzanāme*. Vypráví apokryfní příběhy Prorokova strýce Hamzy a líčí jeho putování nejen po Indii.

Výměna vůdčí osobnosti tohoto projektu se zřejmě odehrála přímo z iniciativy císaře, kterému se zdálo, že konzervativnější perský styl Mír Sajjida postrádá kvality, kterých si cení nejvíce.⁴

Význam malby postupně roste, což se odráží i v tom, že ilustrace přerůstají svůj tradiční formát, který byl dříve vymezen textovým polem na stránce. Pronikají na celou stranu a doslova utlačují stále se ztenčující množství přítomného textu.⁵

Nové požadavky na umělce kladly ilustrované kroniky současnosti i nedávné minulosti, jako byly *Bāburnāme* (paměti Bábura – zakladatele dynastie, jehož byl Akbar vnuk) a *Akbarnāme* (Akbarovy dějiny), při kterých si malíři museli osvojit realistické ztvárnění hlavních postav a materiální kultury. Produkce těchto rozsáhlých děl, která vznikala během poměrně krátkého času, vyžadovala značnou organizaci práce v dílnách, kde byli různí řemeslníci zodpovědní za kresbu, barvy, tváře, konečnou úpravu a podobně.⁶

Akbar nechává vyrobit rozsáhlé album portrétů, pro které seděl modelem, a svou šlechtu vybízeli k témuž, „*aby ti, kteří zemřeli, získali nový život a ti, kteří žijí, nesmrtelnost.*“⁷

Tento v orientu nezvyklý důraz na individualitu by mohl být považován za známku jeho humanismu, Welch ale odporuje s tím, že jde spíše o Akbarovu neukojitelnou zvědavost.⁸ Na každý pád Akbarova formule vybízí k interpretaci, že tyto portréty zachycují něco víc než vnější podobu.

Tradiční výhrady ortodoxního islámu vůči malbě jsou založeny především na *hadíthech*. Nejčastěji připomínané pocházejí od al-Buchárího,

⁴ Losty, *The Art of the Book in India*, s. 78.

⁵ Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, s. 289.

⁶ Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, s. 290.

⁷ Al-Fazl, „The Ain i Akbari“ [online], vol. 1, A'in 34, chpt. 86.

⁸ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 30.

kde Prorok říká, že malíři budou na soudný den vyzváni, aby do svých děl vdechli život – což se jim samozřejmě nemůže podařit – a tak se jim dostane nejtěžšího trestu.⁹ Této kritice, která naznačuje, že umělec si svou tvůrčí úlohou snaží osvojit roli, která přísluší jedině Bohu, čelí Akbar následujícími slovy:

„Zdá se mi, že malíř poznává Boha zcela zvláštním způsobem. Kdykoliv maluje jakékoliv živé stvoření a kreslí každou jeho končetinu jednu po druhé, musí si uvědomit, že mu nedokáže vdechnout život a tak je nucen si vzpomenout na Boha, stvořitele života, a tím ho lépe poznává.“¹⁰

Namísto toho, aby výtvarné umění považoval za rouhání, tím nabízí názor, že se naopak může stát východiskem k lepšímu poznání Boha. Někdy se zdá, že Akbarův životopisec Abú al-Fadl byl v této věci poněkud konzervativnější, když se k umění Abdussamada vyjadřuje v tom smyslu, že je to především „úžasný pohled jeho výsosti, který dokáže proměnit to, co je forma, do toho, co je duch“. Dále ovšem al-Fadl hovoří o tom, že obrazy mohou svými výjimečnými způsoby zobrazení vést toho, kdo se zajímá pouze o povrch věcí, k pochopení skutečné pravdy.¹¹



6. Kanha, *Bāburnāme*: Sloni u řeky, perokresba, kvaš a zlato na papíře, cca. 1589, 34 × 22,5 cm, © Aga Khan Museum.

⁹ Muhammad ibn Ismail al-Bukhari, „Sahih al-Bukhari“, *Muslim Student Associations West (MSAWEST)* [online], vol. 3, book 34, n. 318 and vol. 8, book 73, n. 130.

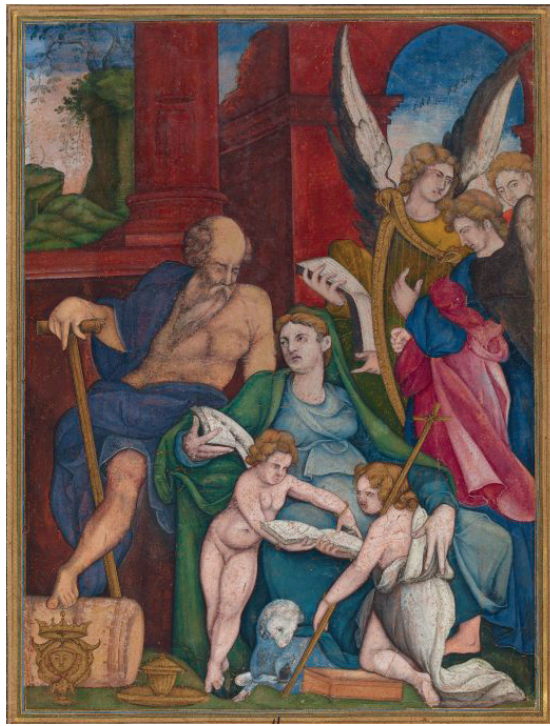
¹⁰ Al-Fazl, „The Ain i Akbari“, [online], vol. 1, A'in 34, chpt. 86.

¹¹ Al-Fazl, „The Ain i Akbari“ [online], vol. 1, A'in 34, chpt. 86. Přihlédli jsme k verzi anglického překladu, kterou nabízí Ebba Koch, a která se překladu H. Blochmanna poněkud liší. E. Koch, „Jahangir as Francis Bacon's Ideal of the



7. Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem, perokresba, kvaš a zlato na papíru, cca. 1600, 30 × 21,1 cm, © Aga Khan Museum.

Přestože je Ježíš (‘Ísa) jedním z proroků islámu, je tato mughalská kopie zneklidňující tím, že podle Koránu (4:157), nebyl ukřižovaný.



8. Abū al-Hasan, Svatá rodina s Janem Křtitelem a třemi anděly, kvaš, zlato a stříbro na papíře, cca. 1600–1605, © British Museum.

Malba vychází z rytiny od Johannese Sedelera, která je založena na ztracené kresbě od Bartholomea Sprangera.

Akbara zvláště oslovovaly křesťanské ikony, které se na jeho dvůr poprvé dostaly v roce 1578 prostřednictvím portugalských misionářů z Goy. Na jedné ze zdí jeho paláce ve Fatéhpur Síkrí jsou dodnes patrné stopy fresky *Zvěstování*. Jeho syn, Džahángír, později nechával ve své dílně přepracovávat a kopírovat křesťanská témata a scény ze života Panny Marie se od té doby často objevují v indické malbě.¹² Zároveň

King as an Observer and Investigator of Nature“, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 19, 3 (2009), s. 335.

¹² Arnold, *Painting in Islam*, s. 115.

nechal překládat do perštiny a ilustrovat indické eposy jako Rámájanu a Mahábháratu.

Roku 1580 dostal Akbar od jezuitů kopii antverpské polygloty – vícejazyčného vydání Bible – zdobené několika barokními rytinami. Rytiny byly nejen kopírovány, ale častěji se objevovaly jejich „citace“, jako například křesťanský světec nebo evropské město zakomponované do jinak mughalské kompozice. Podobným způsobem chtěl Akbar vytěžit z Bible to, *co je v ní nejlepší a nejdokonalejší*.¹³ Beach upozorňuje, že císaře nejspíš zaujalo, jak jezuité využívají tyto rytiny zobrazující největší biblické události jako názornou pomůcku.¹⁴

Během posledních dvou dekad šestnáctého století vrcholí pronikání evropských vlivů do malby osobitým využíváním technik modelace tvarů, stínování a perspektivního znázornění prostoru.¹⁵



9. Abdussamad, *Akbar a dervís*, perokresba, kvaš a stříbro na papíře, cca. 1586–87, 23,2 × 16,1 cm, © Aga Khan Museum.

¹³ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 29.

¹⁴ M. C. Beach, *Mughal and Rajput Painting*, Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1992, s. 54.

¹⁵ Losty, *The Art of the Book in India*, s. 76.

Alláhu Akbar: Bůh je Akbar

Collin Davies soudí, že Akbarova náboženské politika byla vedena především jeho politickými zájmy a snahou získat si své hinduistické poddané.¹ To se Akbarovi skutečně dařilo. Nejprve roku 1562 zrušil daň uvalenou na hinduistické poutníky a posléze i *džizju* – náboženskou daň pro nemuslimské obyvatelstvo. Přesto se Akbar nespokojil s pouhou tolerancí, o opravdovosti jeho zájmu o poznání pravého náboženství svědčí jeho nekonformní kroky v dalším období jeho vlády.

Akbar, na rozdíl od svých předchůdců sám analfabet, vytvořil ve své knihovně sbírku čítající více než dvacet čtyři tisíc svazků. Z knih si ale nechal každý den předčítat a zajímal se mimo jiné o hinduismus, džinismus, zoroastrismus, judaismus i křesťanství. Jeho neschopnost číst, která mu znemožnila se přímo seznámit s klasickými texty, mohla být i jednou z příčin jeho nekonvenčního myšlení.²

Jak upozorňuje Lawrence, Akbarův synkretismus v době od osmdesátých let 16. století začal nabývat nových podob. Zdá se, že byl osloven zoroastrickým symbolizováním panovníka jako božského světla, stejně tak hinduistickým pojetím krále jako mikrokosmu.³

To, co Welch chápe jako pokus podkopat mocenskou základnu ‘ulamá tzv. dekretem o neomylnosti,⁴ popisuje al-Fadl jako důsledek vize, kterou měl Akbar při lovecké výpravě během roku 1579: „*Naprostá radost se zmocnila jeho tělesné schránky. Kouzlo božího poznání odhalilo svou záři. Jeho popis nemůže být postižen ubohým chápáním obyčej-*

¹ C. C. Davies, „Akbar“, in P. J. Bearman, et al. (eds.), *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom], vol. 1–9, Leiden: Brill, 2003.

² H. Kulke and D. Rothermund, *A History of India*, London: Routledge, 1998, s. 187.

³ B. B. Lawrence, „Veiled Opposition to Sufis in Muslim South Asia: Dynastic Manipulation of Mystical Brotherhoods by the Great Mughal“, in F. Jong and B. Radtke (eds.), *Islamic Mysticism Contested: Thirteen Centuries of Controversies and Polemics*, Boston: Brill, 1999, s. 439.

⁴ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 22.

*něho člověka. Dokonce ani všichni osvícení mudrcové nedosáhnou takového porozumění.“*⁵

Akbar, obdařený dokonalým poznáním, se chopil přednášení páteční modlitby v mešitě ve Fatéhpur Síkrí a sebe stanovil jako nejvyšší autoritu v náboženských otázkách. Od této chvíle, kdy si Akbar osvojil duchovní i světskou moc, jeho vztahy se súfijskými šajchy zřetelně chladnou a Akbarova poslední oficiální návštěva šajcha Džalála Thanasari (1581) nesloužila k tomu, aby se Akbar poklonil světcům, ale naopak, aby se světec mohl podřídit autoritě pádišáha.⁶

Vedle toho pokračovaly snahy o poznání pravé víry. Akbar nechal již dříve vybudovat Dům zbožnosti, *‘ibādat-chāna*, ve kterém se setkával s lidmi všech vyznání a diskutoval o náboženských problémech.

Trochu podivnou svébytnost Akbarova myšlení, či vědeckost, jak to vykládají jiní,⁷ dokládá i to, že při své snaze nalézt pravé náboženství se rozhodl nechat několik dětí vyrůstat v oddělených domech s pečovateli, které na ně měly zakázáno mluvit. Chtěl tak zjistit, jestli a jakou řečí budou mluvit, a především jakou víru či náboženství budou vyznávat.⁸ Kdyby děti začaly samovolně například používat arabštinu, mělo být prokázáno, že právě islám je pravé náboženství. Experiment po čtyřech letech skončil nešťastně a jediná forma komunikace, která vznikla, byla nonverbální.

Různorodé podněty, kterých se Akbarovi dostávalo během dlouhých diskuzí s představiteli islámu i neislámských náboženství, jej přiměly k víře, že dobro je přítomné ve všech náboženstvích. Na prahu milénia (989 po hidžře – 1581 AD) jej dovedly k formulaci nové eklektické víry *dīn-e ilāhī*.⁹

⁵ Abú al-Fazl ‘Allami, „The Akbarnama“, *PHI Persian Literature in Translation* [online], vol. 3, chpt. 91.

⁶ Lawrence, „Veiled Opposition to Sufis in Muslim South Asia“, s. 448.

⁷ Koch, „Jahangir as Francis Bacon’s Ideal of the King“, s. 327.

⁸ Al-Fazl, „The Akbarnama“ [online], vol. 3, chpt. 145.

⁹ Davies, „Akbar“, in *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom].

V této době Akbar nechal sepsat *Tārīch-i Alfī* – historii tisíce let – která popisuje dějiny islámu od počátku k Akbarovi. Ranná historie islámu je zde viděna z perspektivy ší'itů a je změněn i začátek muslimského počítání času, namísto hidžry vychází z data Prorokovy smrti. Akbar na konci figuruje v roli „pána věků“, který obnoví vybledlý islám uplynulého milénia. Ve výsledku tím především rozmělnil chiliastická očekávání, která budila súfijská mahdawīja, a přelom tisíciletí tak proběhl bez větších událostí.¹⁰

Není zcela jasné, zda Akbar chtěl islám obnovit právě prostřednictvím nové víry – *dīn-e ilāhī* –, která bývá někdy chápána jako hereze, jindy spíše jako jakási dvorní elitní tajná společnost, nebo úzký kult osobnosti císaře.¹¹ Pádišáh byl považován za dokonalého člověka (*al-insān al-kāmil*), ve kterém se zrcadlí sám Bůh, ve smyslu jak o něm pojednává Ibn al-'Arabí.¹² Za dobu své existence měla tato víra pouhých devatenáct vyznavačů – mezi nimi i al-Fadla a prince Selíma – a zanikla se svým zakladatelem. Zakazovala smyslovost, chtíč, nezřízenost, klam, pomluvy, útlak, zastrasování, pýchu, zabíjení zvířat a naopak přikazovala celibát. Vyzdvihovala deset ctností, nejspíše odvozených z Koránu: štedrost, vyhýbání se špatným činům a odmítání hněvu, zdrženlivost, neusilování o hmotné statky, zbožnost, oddanost, rozvážnost, laskavost, dobrotu a súfijskou očistu duše touhou po Bohu.¹³ Významné místo znovu zaujímal solární symbolika.

¹⁰ Zcela podivný pohled na přelom milénia v souvislosti s Akbarovou vládou najdeme u Gauvina Baileye. Ten tvrdí, že Akbar nové milénium zahájil již roku 1584 podle solárního kalendáře. To nejen odporuje názorům ostatních autorů, ale především tomu, že solární rok je delší. K miléniu by podle solárního kalendáře nemělo dojít o osm let dříve, ale naopak o třicet let později. G. A. Bailey, „The Indian Conquest of Catholic Art: The Mughals, the Jesuits, and Imperial Mural Painting“, *Art Journal*, 57, 1, (1998), s. 30, pozn. 3.

¹¹ A. Schimmel, „Mughals, Religious life“, in *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom].

¹² Kropáček, *Súfismus*, s. 86.

¹³ A. Ahmad, „Din-i Iláhi“, in *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom].

Kritika ortodoxního islámu směřovala především k náznaku, že vládce je povýšen do prorockého, či přímo božského, stavu, které podporovalo i jeho osvojení si jednoho z devadesáti devíti jmen božích: *Džalāl*, vznešený. Na dvoře bylo rovněž rozšířené dvojsmyslné používání slovního spojení – *takbīru* – *Alláhu Akbar* i odpovědi *Džalla džalāluhu*. To lze chápat jednak tradičně jako „Bůh je veliký“ a „On je vznešený“, jednak jako „Bůh je Akbar“ a „Džalāl je vznešený“.¹⁴ O tom, že se tato hříčka Akbarovi nepříčila, svědčí i to, že takbír začal hojně používat na svých mincích, pečetích a rukopisech.¹⁵ Pojí se s vládou Akbara tak pevně, že přítomnost takbīru na rukopisech je využívána při jejich dataci.¹⁶ Sám Akbar ale ve svých pamětech jakékoliv označování sebe sama za Boha či proroka odmítá.¹⁷

Není bez zajímavosti, že právě na portrétech Akbara ve zralém věku, i když až z období jeho následníků (obr. 19), se kolem jeho hlavy objevuje kruhová svatozář převzatá z křesťanských ikon. Ta se stane trvalým znakem pádišáhů, který sdílejí se šajchy i jinými světci, představiteli duchovní moci.¹⁸ Přesto se tato svatozář liší od té, kterou se v Indii a jinde, například v Íránu, vyznačovali na ilustracích proroci nebo ve vzácných případech i sám Muhammad – ta měla podobu žhnoucích plamenů.

V době, kdy mělo dojít k přelomu milénia podle upraveného letopočtu, byl Akbar zaměstnán vojenským tažením do Ahmednagaru i následnou revoltou svého syna, prince Selíma, který se snažil předčasně získat trůn. Tak se ani tentokrát milenaristická očekávání nenaplnují. Do nástupnických sporů se zaplétá i Abú al-Fadl, kterého nakonec roku 1602 nechá Selím, budoucí pádišáh Džahángír, zavraždit. Přesto mu Akbar na smrtelné posteli odpustil a uznal jej za právoplatného dědice.

¹⁴ A. S. Ahmed, *Discovering Islam: Making Sense of Muslim History and Society*, London: Routledge, 2002, s. 76.

¹⁵ H. Blochmann in Abú al-Fazl 'Allami, „The Ain i Akbari“, *PHI Persian Literature in Translation* [online], A'in 77.

¹⁶ Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, s. 288.

¹⁷ Ahmad, „Din-i Iláhi“, in *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom].

¹⁸ J. McLeod, *The History of India*, Westport, CT: Greenwood Press, 2002, s. 51.

Džahángír

Syn, jehož měl Akbar se svou manželkou Marjam az-Zamānī pocházet z hinduistického rádžputského rodu, byl princ Selím, později vládnoucí pod jménem Džahángír (1605–1627). Navazuje na tolerantní náboženskou politiku, kterou především v první polovině své vlády budoval jeho otec.

Od pokračování v eklektických snahách jeho otce, který podle nich ohrožoval islám v Indii, Džahángíra hned po korunovaci odrazovali súfijští šajchové. Ti se snažili přimět nového panovníka k ortodoxnějšímu islámu.¹ Avšak jeho titul *Nūr ad-Dīn* – světlo víry – který si po nástupu na trůn zvolil, napovídá, že přinejmenším světelná metaforika Akbarova náboženského smýšlení během pozdějších let jeho vlády našla u Džahángíra jistou odezvu.

Na začátku své vlády se Džahángír ohlíží zpět za tolerantním náboženským podnebím v dobách panování svého otce a konstatuje, že v Persii je místo jen pro ší'ity, v Turecku jen pro sunnity, ale:

„Jako v širém prostoru boží milosti je místo pro každou třídu a pro každé vyznání, tak na základě toho, že Stín musí mít nějaké vlastnosti společné se Světlem, v jeho [Akbarově] říši, která byla ohraničena jedině slaným mořem, bylo místo i pro hlasatele protichůdných náboženství, pro víru dobrou i špatnou, a cesta k rozporu byla uzavřena. Sunnité a ší'ité se setkávali v jedné mešitě, Frankové [tj. křesťané] i židé v jednom kostele a všichni si jen svých vlastních způsobů uctívání.“²

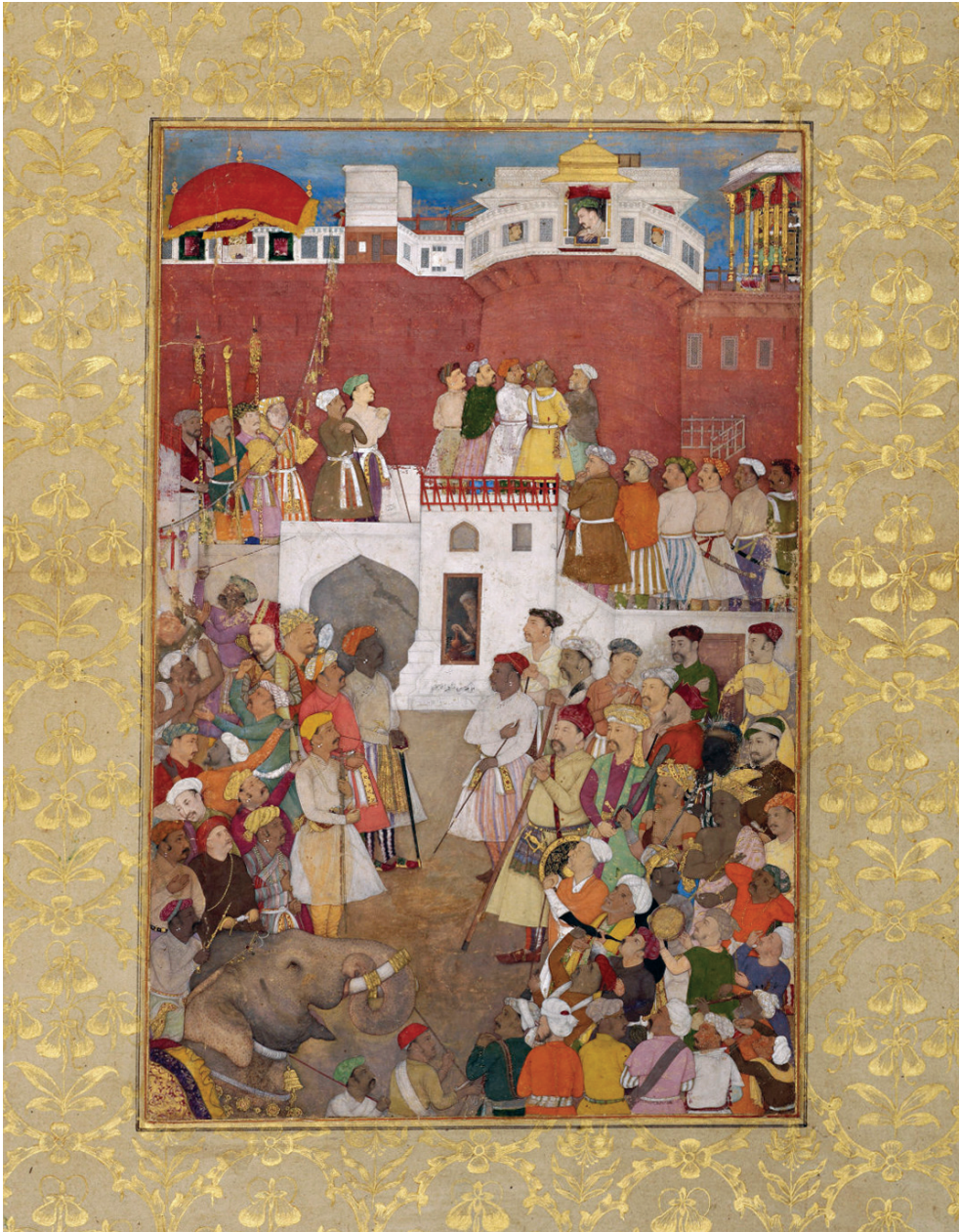
¹ A. Ahmad, *An Intellectual History of Islam in India*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1969, s. 87.

² Jahāngīr, „The Memoirs of Jahangueir“, *PHI Persian Literature in Translation* [online], vol. 1, chpt. 11.



10. (Pravděpodobně) Hášim, *Portrét Džahángíra*,
cca. 1620, © British Museum.

Oproti vznešenému profilu, který během Džahángírovy vlády převládne na oficiálních podobiznách, je tento portrét neobvykle intimní.



II. Abū al-Hasan, *Džahāngír v džharōce pevnosti Ágra*, perokresba, kvaš a zlato na papíře, cca. 1620, 31,4 × 20,4 cm, © Aga Khan Museum.

„I ve chvílích slabosti jsem chodil každý den do džharōky, dokonce i přes velké bolesti a zármutek, podle své pevné zvyklosti, a díval jsem se na tělesné pohodlí jako na něco pro mne zakázaného,“ píše Džahāngír ve svých pamětech.³

³ Jahāngír, „The Memoirs of Jahangueir“ [online], vol. 2, chpt. 5.

Také zachoval zvyk, který zavedl Akbar, že se každé ráno v okně či džharōce (obr. 11) – okenním výklenku – svého paláce ukázal svému lidu a byl tak na chvíli dostupný, alespoň vizuálně, všem svým poddaným. Tento ranní rituál či příležitostné audience ze stejného místa, jsou častým předmětem zobrazování. Že se nejednalo o zcela bezvýznamnou výsadu, dokazuje i to, že když si Džahángír v roce 1611 vymohl některá císařská privilegia na svých emírech, v prvním odstavci stálo, že oni se takto ukazovat nesmí.⁴

Sajida Alvi, která analyzuje písemné prameny zapsané za Džahángírova života nebo těsně po jeho smrti⁵ o jeho panování, konstatuje, že odpovídal představám o tom, jaký by měl být islámský vládce, včetně svého poslání naplňovat šarí‘u.⁶ Sám Džahángír kladl značný důraz na prosazování spravedlnosti a v této oblasti, alespoň podle svého pojetí, se řídil islámským právem, avšak nikde ve svých pamětech – *Tuzuk-i Džahāngīrī* – se neprohlašuje za strážce islámu. Mimo centrální instituce se šarí‘a vztahovala pouze na muslimské obyvatelstvo.⁷

V uměleckých kruzích nadále přetrvává spolupráce tvůrců pocházejících z hinduistického i muslimského prostředí. Ještě jako princ nechal ilustrovat spisy védanty a byl přesvědčen, že absolutna lze dosáhnout

⁴ O. Kurz, „A Volume of Mughal Drawings and Miniatures“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30 (1967), s. 265.

⁵ Kromě samotných Džahángírových pamětí, *Tuzuk-i Džahāngīrī*, se jedná o *Ma‘āsir-i Džahāngīrī* od Chawādži Kāmgāra Husajniho, *Iqbāl Nāmah-i Džahāngīrī*, jejímž autorem je Muhammad Šarīf Mu‘tamad Chān, *Mau‘izah-i Džahāngīrī* od Muhammada Bāqira Nadžm-i Sāniho a *Achlāq-i Džahāngīrī*, kterou napsal Qādī Nūr ad-Dīn Chaqānī, pouze tato poslední práce byla prezentována Džahángírovi, ostatní vznikaly nezávisle na císařském dvoru. In S. S. Alvi, „Religion and State of Mughal Emperor Jahāngīr (1605–27): Nonjuristical Perspectives“, *Studia Islamica*, 69 (1989): 95–119.

⁶ Alvi, „Religion and State of Mughal Emperor Jahāngīr“, s. 102.

⁷ Alvi, „Religion and State of Mughal Emperor Jahāngīr“, s. 105.



12. *Osman s knihou*, perokresba, kvaš a zlato na papíře, cca. 1610, 15,5 × 20 cm, © Aga Khan Museum.



13. Abū al-Hasan, *Starý poutník (detail)*, kvaš a zlato na papíře, cca. 1618–20, 36,7 × 24,5 cm, © Aga Khan Museum.

i v tomto hmotném světě.⁸ Sám znovu potvrzoval svazek mezi mughalskou dynastií a súfíji, bez ohledu na konkrétní sektu, a navštěvoval i hinduistické světce. Prohluboval se též vztah se ší'itským šáhem Abbásem, kterého ve svých pamětech nazývá bratrem.

James prohlašuje, že jeho vědecká zvědavost přiměla jeho dvorní malíře téměř až k fotografickému realismu.⁹ Takové tvrzení je jistě třeba brát s rezervou, ale nepochybně stále narůstala záliba v konkrétních detailech a specifických rysech zobrazovaných bytostí i prostředí namísto neurčitých a nadčasových krajin nebo řady osob se stejným výrazem. Džahángír si objednával přírodovědné studie o fauně a flóře a svůj zájem obhajoval koránským příkazem poznávat Boha a jeho znamení.¹⁰

⁸ Jahāngīr, „The Memoirs of Jahanguir“ [online], vol. 2, chpt. 6.

⁹ James, *Islamic art*, s. 52.

¹⁰ Hattstein a Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, s. 486.

Ani sochařství se Džahángírovi nepřičilo, a kromě řady zvířecích soch nechává roku 1616 zhotovit z mramoru a v životní velikosti sochu svého rádži Amar Singha a jeho syna Kamara.¹¹

Za jeho vlády portrétní malba dosahuje svého vrcholu, neboť vyžaduje malby výhradně podle modelu. Kromě zájmu o skutečnost se občas ve vládci ozve jeho sběratelská vášeň a nechává si zhotovit dílo provedené cíleně v archaickém nebo exotickém stylu.¹² V silném kontrastu s naturalistickými tendencemi je vzrůstající formalismus císařských portrétů, který se svým kompozičním rozčleněním prostoru pomocí řady horizontál a vertikál vytváří logickou hierarchickou strukturu. Objevují se známky obřadného pojetí, které vyjímá císaře z dimenzí běžného života a povyšuje jej do roviny téměř nadpozemské bytosti. „Císařovu hlavu podanou v profilu ozáří nimbus, výraz strne a stává se více abstrakcí pojmu panovník než živoucí osobou.“¹³ Vytrácí se snaha o postižení jeho skutečných rysů nebo duševních stavů a portrét jej má vždy postihnout v jeho vznešenosti. Přesto se ještě najdou i méně formální obrazy panovníka (obr. 15). V portrétech knížat či jiných poddaných přetrvává důraz na postižení jejich osobnosti. O to působivější je vládce ve svém majestátu.

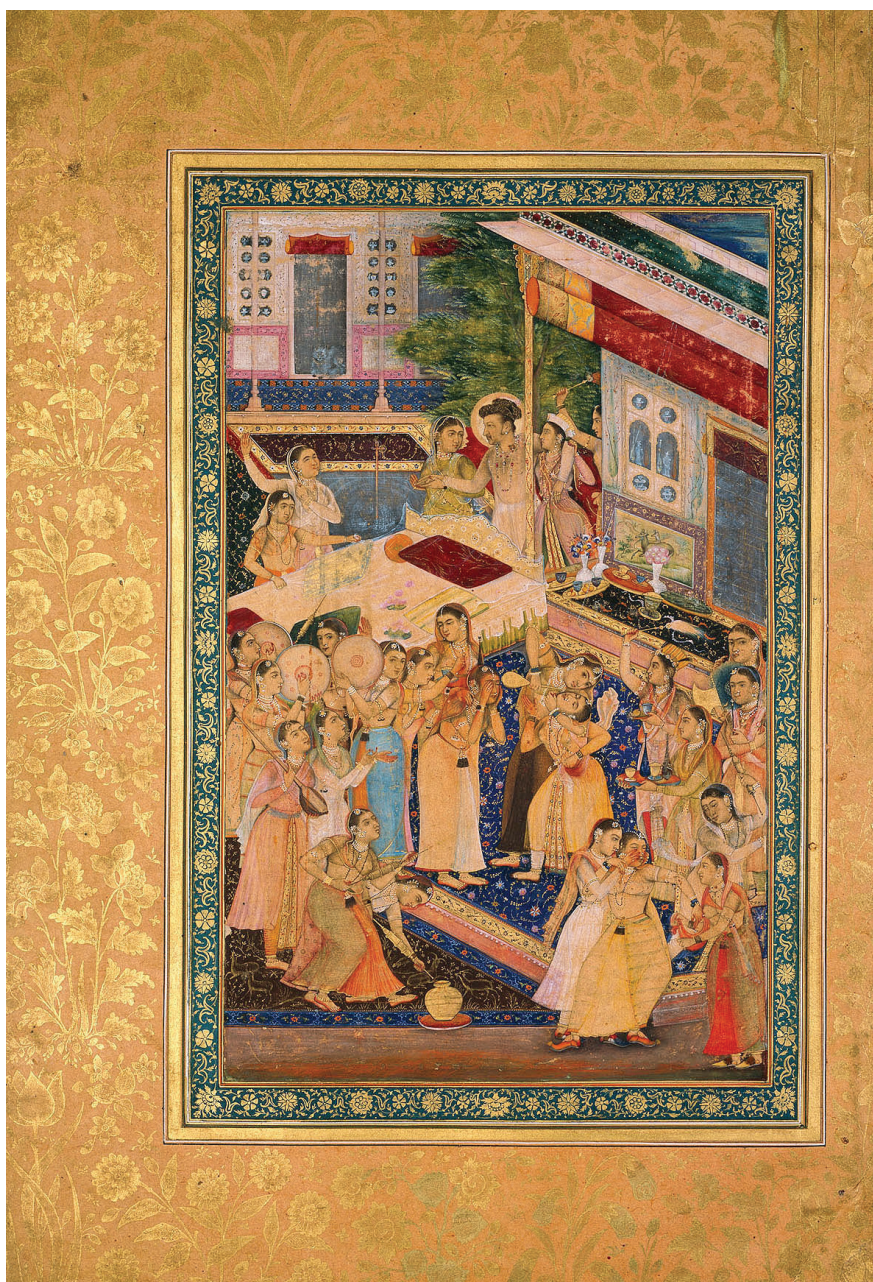


14. *Bojový kohout*, kvaš na papíře, cca. 1605–1627, © British Museum.

¹¹ Jahāngīr, „The Memoirs of Jahangueir“ [online], vol. 1, chpt. 70.

¹² Welch, *The Art of Mughal India*, s. 70.

¹³ Grube, *Islámské umění*, s. 183.



15. Govardhan, *Džahángír na oslavě hinduistického svátku nového roku (Holi)*, cca. 1612–1640, © Chester Beatty Library.

Jméno Džahángír znamená *zmocňující se světa* a z jeho paměti vyplývá, že se skutečně pokoušel světa zmocnit v celé jeho šíři. Jeho poslové přiváželi z celé země cokoliv, co mohlo panovníka zaujmout. Vděčným zdrojem nových zajímavostí byla Goa, která byla tržnicí exotického zboží jak pro Evropany, tak pro indický dvůr. Co nebylo možné přímo umístit do sbírek, nechal alespoň zpodobnit svými umělci.

Na své znalosti výtvarného umění byl Džahángír také náležitě pyšný. V *Tuzuk-i Džahāngīrī* prohlašuje, že jeho znalosti malby a praxe v jejím posuzování dosáhly takové úrovně, že i na obraze, jenž by obsahoval mnoho portrétů a každou tvář by maloval jiný mistr, dokáže poznat, který z umělců pracoval na které části jednotlivých postav, „*a to i kdyby někdo jiný nakreslil oko a obočí na tvář, dokáže rozeznat, či práce je původní tvář, kdo namaloval oko a kdo obočí*“.¹⁴

Přesto jsou Džahángírovy paměti jediným větším ilustrovaným rukopisem z období jeho vlády, neboť dával přednost menším formátům, nebo dokonce jednotlivým listům, které umožňovaly, aby byl každý obraz dílem jednoho autora. To mohlo být motivováno jeho pochopením pro individualitu umělce, ale také snazším využitím nesvázaných listů při jejich vystavování ve vnitřních prostorech paláců.

Zatímco u Akbara jsme mohli nabýt dojmu, že umění se rozvíjí především díky tomu, co bychom dnes nazvali náboženským inklusivismem či dokonce pluralismem, u Džahángíra se zdá být hlavní příčinou jeho neutuchající, až vědecký zájem o skutečnost ve všech jejích podobách.

Dosvědčují to i jeho paměti, které jsou intimní zpovědí panovníka psané s císařskou lhostejností vůči názorům čtenáře.¹⁵ Toho nemůže nezaujmout pádišáhovo nepolevující zalíbení v čemkoliv zvláštním: popisuje vousaté dámy, asketu, který prohlašuje, že je imunní vůči alkoholu, podrobí zkoušce a ze dvora jej pak odtáhnou namol opilého, a jiné nečekané podivnosti, se kterými se setkal. Vyprávění o plnění svých

¹⁴ Hattstein a Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, s. 486.

¹⁵ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 69.

povinností bez okolků přerušil, aby důkladně popsal nový botanický nebo zoologický druh, na který narazil a který také nechá vyobrazit.¹⁶ Tím ale jeho zvědavost nekončí. Když Džahángír uvidí *jednoho ze svých neblížších služebníků a poddaných*, 'Inājat Chāna, jak vlivem přílišného užívání alkoholu a opia umírá, zaujme ho, jak se pod jeho kůží rýsují kosti a přikáže, aby byl v předvečer smrti namalován.¹⁷

Ilustrace bohatě dokumentují vladaře při výkonu všech jeho oficiálních i neformálních náboženských povinností, převažují však ty, které reprezentují jeho úzký vztah k sufismu. Patricia Baker na tomto základě soudí, že i jejich vliv byl oproti náboženské ortodoxii výraznější.¹⁸ Podle ní kronikáři považovali za nutné vytvářet doklady o osobní zbožnosti svých panovníků. V konkrétních záznamech shromáždění a rozprav však selhávají a nedokáží zakrýt panovníkovu lhostejnost vůči názorům oficiálních teologických představitelů.¹⁹ Jelikož neuvádí konkrétní příklad, můžeme s tímto názorem jen těžko přímo polemizovat. Na základě podrobnějšího rozboru Alvi upřesňuje, že sunnitští 'ulamá, jejichž vliv oslabil Akbar, využíval Džahángír k tomu, aby s nimi, stejně jako se súfijskými světcí konzultoval vlastní metafyzické a náboženské otázky. Nikdy se ale na ně neobracel ve věcech státní politiky.²⁰

Džahángír, stejně jako před ním jeho otec, velmi oceňuje schopnosti svých umělců provést kopii jakéhokoliv uměleckého díla, včetně nejnovějších evropských děl.²¹ Vyvolává to určitou pochybnost, zda od nich kromě technické zručnosti očekával i jejich vlastní tvůrčí přínos, nebo bylo směřování mughalského ateliéru cíleně eklektické. Poměrně značné zásahy vládců do vlastní práce umělců-řemeslníků nasvědčují tomu, že autorství v tomto smyslu si přisvojovali spíše oni.

¹⁶ Jahāngīr, „The Memoirs of Jahangueir“ [online], vol. 1, chpt. 25.

¹⁷ Jahāngīr, „The Memoirs of Jahangueir“ [online], vol. 2, chpt. 10.

¹⁸ Baker, *Islam and the Religious Arts*, s. 197.

¹⁹ Baker, *Islam and the Religious Arts*, s. 196.

²⁰ Alvi, „Religion and State of Mughal Emperor Jahāngīr“, s. 114.

²¹ Losty, *The Art of the Book in India*, s. 77.

Patron a tvůrce

Není nic výjimečného, že v islámském umění je samotný tvůrce uměleckého předmětu spíše řemeslník než umělec. Samotný dnes v arabštině běžně užívaný výraz *fann* je neologismus, který původně označoval spíše řemeslo. Spojuje v sobě významy umělecké techniky a vědy.¹ Tomuto tradičnímu pohledu na umělce odpovídá i to, že na autorství není zpravidla kladen takový důraz, který je běžný například v evropském umění, a díla jsou zřídka prací jednotlivce a signována.

Z mughalského období se však dochovalo mnoho podepsaných děl, autoři jsou zmiňováni a vyzdvihováni v dějinách či pamětech panovníků. Jejich poznámky i komentáře, které se dochovaly na okrajích stran, poskytují cenné informace o jejich práci.² Džahángírovo zalíbení v samostatných listech od jednoho autora by zase napovídalo, že uměl ocenit jeho individuální styl.

Narůstající uznání osobnosti umělce potvrzuje i Milo Cleveland Beach. Podle něj je čím dál více nucen interpretovat texty, které ilustruje, a tím narůstá jeho přínos. Například indické eposy jsou často malovány jakoby šlo o současné události. Příčinu vidí v sekularizaci role umělce, který se snaží diváka více potěšit, zaujmout nebo i překvapit, než v něm vzbudit nábožnou úctu.³

Obrazové doklady od jednotlivých autorů v průběhu času častěji svědčí o jejich velké přizpůsobivosti. Za Akbara byli i umělci perského původu naučeni malovat portréty tak, aby věrně zachycovali rysy jejich modelu.⁴ Welch si na dvou dílech Mír Sajjida všímá proměny, kterou prošel od okamžiku, kdy působil na iránském dvoře, do doby, kdy byl

¹ Burchardt, „The Spirituality of Islamic Art“, s. 525.

² Podpisy i poznámkami na okrajích rukopisů u Mughalů se podrobně zabývá J. Seyller, „The Inspection and Valuation of Manuscripts in the Imperial Mughal Library“, *Artibus Asiae*, 57, 3/4 (1997): 243–349.

³ Beach, *Mughal and Rajput Painting*, s. 41.

⁴ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 30.



16. Kanphata jógín, cca. 1600,

© Chester Beatty Library.

Ilustrace pochází z doby, kdy se Džahángír, ještě jako princ Selím, vzbouřil proti Akbarovi a založil vlastní dvůr, včetně vlastní malířské dílny, v Alláhábádu.

v Akbarových službách. Výjevy zachycují v obou případech vojenská tažení. Na starším, perském obraze je malba jemná a rafinovaná a, jak píše Welch, i krev, která na mughalské ilustraci crčí jako z fontány, by zde jistě byla diskrétní a dekorativní.⁵

Jak dokumentuje al-Fadl, Akbar své dílny pravidelně navštěvoval a úspěchy z jejich dobré práce si rád přisvojoval. Příběh Daswantha ukazuje, že i sám umělec může být výtvozem:

„Byl synem nosiče, život zasvětil umění a dříve, z lásky k tomuto řemeslu, kreslil obrazy i po zdech. Jednoho dne ho spatřilo oko jeho výsosti a jeho talent byl odhalen. Jeho výsost osobně jej svěřila do péče Chwādži [Abdussamada].

Zanedlouho předčil všechny ostatní malíře a stal se nejlepším ve své době.“⁶

Al-Fadl také píše o tom, že Akbar své malíře každý týden svolával, pečlivě posuzoval jednotlivá díla a jejich odměny přizpůsoboval i těm nejnepatrnějším změnám v kvalitě provedení.⁷ Pochybovat můžeme o nezaujatosti

⁵ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 24.

⁶ Al-Fazl, „The Ain i Akbari“ [online], vol. 1, A'in 34, chpt. 86.

⁷ Al-Fazl, „The Ain i Akbari“ [online], vol. 1, A'in 34, chpt. 86.

al-Fadlovy chvály, neboť, jak upozorňuje Seyller,⁸ stejným znalcem měl být Akbar i co se týče koní,⁹ hudby a poezie¹⁰ i jiných oblastí.

Tyto *chvalozpěvy*, které naznačují, že vládce volil osobně každou ilustraci do každého rukopisu a měl aktivní roli v řízení dílny, vyvažují podle Blairové a Blooma poznámky, které se nacházejí na okrajích listů. Jsou zde zmiňováni autoři jednotlivých částí děl i doba trvání jejich malby.¹¹ Tyto poznámky odhalují vnitřní hierarchii dílny, kompetence jednotlivých řemeslníků a hovoří i o rozhodnutích, která ještě mohla být učiněna v rámci ateliéru.¹²

Na dvou autorech na Akbarově dvoře, Daswanthovi a Basawanovi, také Beach ukazuje, že smrt prvního a styl druhého vedly pádišáha



17. *Horská ovce*, cca. 1615–18,
© Chester Beatty Library.

⁸ J. Seyller, „Workshop and Patron in Mughal India: The Freer Rāmāyana and Other Illustrated Manuscripts of ‘Abd al-Rahīm“, *Artibus Asiae, Supplementum*, 42 (1999), s. 28.

⁹ Al-Fazl, „The Ain i Akbari“ [online], vol. 1, A’in 49, chpt. 103.

¹⁰ Al-Fazl, „The Akbarnama“ [online], vol. 1, chpt. 62.

¹¹ Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, s. 290.

¹² Seyller, „Workshop and Patron in Mughal India, s. 21.

k obratu směrem k historickým spisům, pro které měl Basawan větší nadání.¹³

Losty se v tomto směru domnívá, že Džahángír ve svých umělcích probudil zájem o přesné zpodobnění toho, co malují a jak to malují, čímž v nich probudil skutečné tvůrčí jedince. Těmito kroky ovšem zničil jejich šanci na úspěch u svých následovníků, kteří se opět vraceli ke klasickým ilustrovaným rukopisům, které vyžadují usilovné imaginativní myšlení a úplné podrobení se umělecké osobnosti mecenáši.¹⁴

Ve skutečnosti se ale tato myšlenka nenaplní. Nejznámější malíři, jakými byli Balchand nebo Bichitr, kteří tvořili na Džahángírově dvoře, ve své kariéře úspěšně pokračují i za vlády Šáhdžahána, druhý dokonce možná ještě krátce před svou smrtí i za Aurangzéba. Narůstající strnulost malířského projevu, ke které dochází za Šáhdžahána, je viditelná i u nich.¹⁵

U tak zásadních dokumentů, jakým byl třeba Akbarův pokus o reinterpretaci historie islámu v *Tārīch-i Alfī*, nepochybně panovníkův vliv ani Losty. Rozložení stran, úprava textů, výběr zobrazených předmětů, to vše bylo podle něj předem důkladně promyšleno a nepochybně zkonzultováno s císařem.¹⁶

Patricia Baker uvádí, jak i Džahángír prosazoval svou vůli na úkor názorů umělců: když roku 1608 uviděl probíhající stavbu hrobky svého otce v Ágře, pronesl, že neodpovídá jeho představě o tom, jaká by měla být, a nařídil její okamžité zbourání.¹⁷

Vzhledem k různosti rukopisů i stylů objevujících se například za vlády Akbara, je obtížné si představit, že by za každou takovou změnou stál sám panovník a že by každá změna byla ovlivněna změnou jeho postojů nebo nálad. Spíše je vhodnější dát za pravdu Seyllerovi, který

¹³ Beach, *Mughal and Rajput Painting*, s. 48.

¹⁴ Losty, *The Art of the Book in India*, s. 84 a 85.

¹⁵ Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, s. 296–7.

¹⁶ Losty, *The Art of the Book in India*, s. 80.

¹⁷ Baker, *Islam and the Religious Arts*, s. 83.

tvrdí, že císařský ateliér sice vyhověl každému náznaku svého vládce, ale samotný obraz byl zcela projevem osobního vyjádření, a to někdy samotného autora, jindy jeho patrona.¹⁸

Za provedení konečného díla odpovídal umělec či umělci a leccos museli nepochybně tvořit podle svého vkusu či názoru, ale jejich úspěch se odvíjel od toho, jak dokázali plnit i nevyřčené požadavky svého císaře. Jen těžko si můžeme v tomto prostředí představovat nějakou diskusi mezi patronem a tvůrcem, která by snad ještě vedla panovníka k uznání oprávněnosti odlišného výtvarného názoru autora. S jistotou nadsázkou by bylo možné říci, že na malbě každého obrazu na mughalském dvoře se podíleli alespoň dva, tvůrce, který držel štětec, a patron, který ho vedl.

¹⁸ Seyller, „Workshop and Patron in Mughal India“, s. 27.

Šáhdžahán

Šáhdžahán (vládl 1628–1658), nesoucí titul *Šahāb ad-Dīn* (Zářící hvězda víry), se zajímal více o architekturu a kaligrafii nežli o malbu, a dvorní ateliér se pomalu tenčil. Tento panovník, který pro svou manželku, Mumtáz-i Mahal, nechal zbudovat hrobku – Tádž Mahal –, jež se stala asi neznámější indickou památkou, byl o poznání konzervativnější než jeho předchůdci.

Pod jeho vládou se stal život na mughalském dvoře předmětem přísného obřadu, jehož středem byl císař. Každý jeho den měl zavedený řád propracovaný do nejmenších podrobností.¹ Se stejnou důkladností byly malovány i dvorské scény. Jak tento vývoj komentuje Losty: „Ačkoliv postrádal jakýkoliv vážnější zájem o mecenášství umění, ledaže šlo o oslavování jeho samého nebo jeho činů, Šáhdžahán značí vrchol mughalské malby jako podstatné umělecké formy, ale nepřináší žádný nový vývoj“.²

V malbě dochází k posílení orientace, kterou nejlépe dokládá ilustrovaná kronika vlády – *Pádišáhnáme* – vytvořená ke konci Šáhdžahánovy vlády. Intimita a naturalismus ustoupily zájmu o majestátní efekt a technické dokonalosti v zobrazení hmotné kultury.³ Císařské portréty se ještě více vzdalují všednímu životu, konkrétní rysy mizí a kromě nimbu se jako ceremoniální atribut objevuje slunečník.⁴ Od ostatních je izolován vyvýšeným místem, oknem či džharōkou nebo v některých dílech, jako například na *Portrétu Akbara v pozdním věku* (obr. 19) z Šáhdžahánova období, jakýmsi rámem obrazu uvnitř obrazu. „Prostor okolo Šáhdžahána se stal vakuem, ve kterém je hermeticky izolovaný“, vystihl tento vývoj Welch.⁵

¹ Koch, „Diwan-i ‘Amm and Chihil Sutun“, s. 143.

² Losty, *The Art of the Book in India*, s. 85 .

³ Hattstein a Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, s. 487.

⁴ Grube, *Islámské umění*, s. 183.

⁵ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 102.



18. Šáhdžahán přijímá 'Alī Mardān Chāna v dūrbaru, akvarel a zlato na papíře, cca. 1640, 34,5 × 23,8 cm, © Bodleian Library.



19. *Portrét Akbara v pozdním věku*, kvaš a zlato na papíře, cca. 1650, 38,1 × 26 cm, © Aga Khan Museum.

Za orámováním stojí Akbarovo služebnictvo, které nese jeho deštník, standartu a štít.

Ve stínu oficiální císařské malby umělci, na kterých byly vyžadovány statické a stylizované kompozice postav, úspěšně zpracovali další evropský vliv, vzdušnou perspektivu v krajinomalbě. Poněkud neohrabanou diskontinuitu prostoru starších děl nahrazuje jeho vytváření malířskými prostředky tak, že se postavy v pozadí jakoby rozplývají.⁶ V portrétech obyčejných lidí rovněž přetrvává intimní realismus.

⁶ Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, s. 297.

Panovník boží

Přestože jsme výše konstatovali, že Akbarova nová eklektická víra *dīn-e ilāhī* po jeho smrti zanikla a žádný z jeho následníků se již takto otevřeně náboženství proměnit nepokusil, někteří autoři tvrdí, že představa o Mughalech jako Bohem vyvolených vládců přetrvávala dál.¹ Jedním z patrných projevů toho, jak byl vnímán, je právě malířství.

Zatímco za Akbarovy vlády se vznikající mughalský sloh ještě nese v duchu experimentování se staršími vlivy, za Džahángíra naráží vzkvétající naturalismus na hranici, která je v době Šáhdžahána už takřka nepřekročitelná. Zobrazení císaře se vzdaluje snaze o postižení emocí, jindy tak obratně vyjádřené výrazem v tváři nebo živým gestem.

Nejstarší alegorický obraz císaře spatřuje Barbara Metcalf v *Noemově arše* (obr. 20) z doby Akbarovy. Pádišáha evokuje použitím kruhové svatozáře, která příslušela členům vládnoucího rodu, případně významným světcům. Noe se nachází v ústřední pozici, podobně jako na dvorských scénách císař, se svými syny v bezprostřední blízkosti, zodpovídající nejen za lidstvo, ale za všechna živá stvoření. Ta se mu podrobují stejně jako kulturně promíšená společnost, které Akbar panoval.²

Nový žánr, který odráží symbolismus a alegoričnost anglických vzorů, se rozšiřuje po roce 1615, kdy mughalský dvůr navštívil sir Thomas Roe, jenž měl dojednat obchodní koncese pro Východoindickou společnost.³ Vztah obrazu k císařovi již není nepřímý, jako v předchozím případě Noemovy archy, ale je to přímo on, kdo svými atributy, prostředím nebo činností dokládá sebe sama jako ideálního vládce.

Mughalové jsou přirozeně na svých obrazech mocní vojevůdci, nemilosrdní při naplňování spravedlnosti při popravách svých nepřátel. Rovněž jsou zkušení lovci, kteří zručně polapí každou kořist

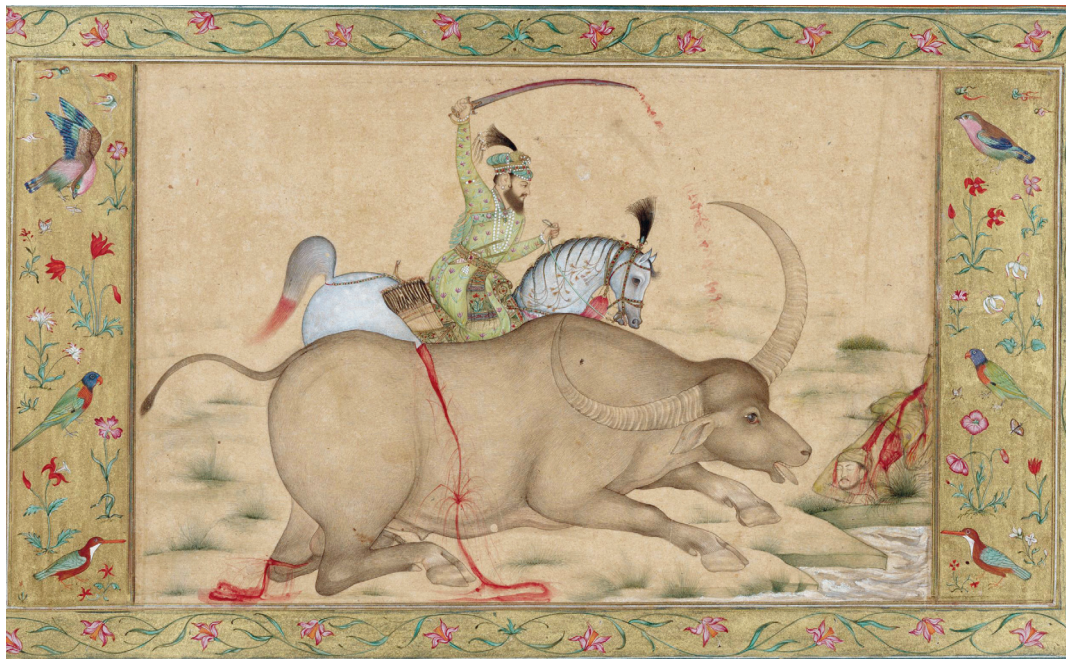
¹ Kulke and Rothermund, *A History of India*, s. 190.

² B. D. Metcalf, „Too Little and Too Much: Reflections on Muslims in the History of India“, *The Journal of Asian Studies*, 54, 4 (1995), s. 960.

³ Hattstein a Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, s. 486.



20. (Pravděpodobně) Miskīn: *Noemova archa*, kvaš a zlato na papíře, cca. 1590, 28,1 × 15,6 cm, © Freer Gallery of Art, Washington, D. C.



21. *Císař Šáhdžahán zabíjí divokého býka*, akvarel a zlato na papíře, 17. stol., 38,5 × 25,5 cm, © Bodleian Library.

a Šáhdžahán snadno přeseke býka bezmála vpůli (obr. 21). S nadsázkou můžeme o těchto tématech, která se vyskytují i dříve, říci, že mají především dokumentární hodnotu, obohacenou jen o nezbytné množství velebení panovníka.

Jak se portréty pádišáhů vzdalují všednímu životu, stávají se z nich symboly. Stále můžeme podle tváře poznat, kdy se jedná například o Džahángíra, a kdy Šáhdžahána, ale i bez toho bychom věděli, že se jedná o ztělesnění moci.

Tato moc, která se zračí v obrazech, není pouze světská. Na obr. 22 vidíme Džahángíra, který je usazený na přesýpacích hodinách, symbolizujících běh dějin. Obklopen anděly přijímá anglického krále Jakuba I. a tureckého sultána, upřednostňuje ovšem súfijského šajcha Husajna z řádu čistíja,⁴ kterému předává knihu. Poslední postava je pravděpodobně autor obrazu: zdá se, jako by při této události sám byl. Světská i duchovní moc se zde Džahángírovi zcela podrobuje.

⁴ Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, s. 295.



22. Bichitr: *Džahángír upřednostňuje súfije před králi*, kvaš na papíře, cca. 1615–20, 27,5 × 18,1 cm, © Freer Gallery of Art, Washington D. C.

Anglický král Jakub I. je zkopírovaný z obrazu Johna de Critz, který Džahángírovi zřejmě daroval Thomas Roe.



23. Abū al-Hasan: *Alegorické zobrazení císaře Džahángíra a šáha Abbáse*, kvaš na papíře, cca. 1618, 23,8 × 15,4 cm, © Freer Gallery of Art, Washington, D. C.

Oba vládci stojí na zemi, což značí jejich moc, pod jejich nohama odpočívají klidně lev a ovečka, kteří symbolizují mír. Nikdo ovšem nezůstává na pochybách, kdo je v tomto bratrském vztahu ovečkou a kdo lvem.



24. Šalomoun jako vládce světa, akvarel a zlato na papíře, 17. stol., 21×9 cm, © Bodleian Library.

V tomto duchu vzniká řada portrétů, na kterých je Džahángír zobrazen jako vládce celého světa. Často se objevuje glóbus, někdy zobrazený jen jako koule, kterou císař pevně svírá v ruce. Jsou-li na zeměkouli vidět bližší detaily, je v centru islámský svět. Šáhdžahán, jehož jméno znamená „Vládce světa“, stejným způsobem drží ve svých rukou osud celé země.⁵

Nevyslovené prorocké ambice Džahángíra, a po něm i Šáhdžahána, nejlépe naplňuje šalomounská symbolika, kterou kolem sebe vytváří. Na třech důležitých mešitách v Ágře a Dillí velebí mughalské vládce kaligrafie, které odkazují k božimu trůnu a králi Šalomounovi, a naznačují, že Šáhdžahán je nový Šalomoun.⁶ I paláce v Ágře a Láhauru byly vyzdobeny nástěnnými malbami, které

⁵ Kurz, „A Volume of Mughal Drawings and Miniatures“, s.258.

⁶ Baker, *Islam and the Religious Arts*, s. 109.

reflektovaly jak islámské tak křesťanské umění. Panovník je zde zpodobněn jako Šalomoun a Džahángír je přímo označen za „Šalomouna důstojnosti“.⁷

Šalomoun jako jeden z proroků islámu, je potomek Noema,⁸ kající vládce větru a blízký Bohu.⁹ Byl jedním ze čtyř světovládů,¹⁰ určený přímo Bohem. Spolu s lidmi slouží v jeho armádě i ptáci. Je výjimečný ve výkonu spravedlnosti i ve své moudrosti, darované od Boha a mluví i zvířecí řečí.¹¹ Šalomounovi slouží džinové *i někteří satani*,¹² ale je také velkolepý stavitel a džinové pro něj budují vše dle jeho přání: „chrámy, sochy, poháry velké jako nádrže a kotle pevně zapaštěné“.¹³

Na snahu mughalských pádišáhů ztotožnit se prostřednictvím svých uměleckých reprezentací s Šalomounem jako



25. Šáhžahán přijímá *Alī Mardan Chāna v dūrbaru* (detail), akvarel a zlato na papíře, cca. 1640, 34,5 × 23,8 cm, © Bodleian Library.

⁷ Hattstein a Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, s. 467.

⁸ *Korán*, přel. Ivan Hrbek, Praha: Odeon, 1991, 6:84.

Číslování veršů uvádíme podle egyptského vydání.

⁹ *Korán*, 38:30–39.

¹⁰ J. Walker, „Sulaymān b. Dāwūd“, in *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom].

¹¹ *Korán*, 27:15–19.

¹² *Korán*, 21:82.

¹³ *Korán*, 34:12–13.



26. *Akbar navštěvuje poustevníka*, akvarel a zlato na papíře, 17. stol., 19 × 9,3 cm, © Bodleian Library.

ideálním vládcem tak, jak je vylíčen v Koránu, systematicky upozorňuje Ebba Koch.¹⁴ Podle ní užívají alegorické obrazy pro to, aby sebe sama ukázali jako spravedlivé a zbožné zákonodárce.¹⁵

U muslimských panovníků je to oblíbené téma i v jiných proveniencích a již Bábur, zakladatel mughalské dynastie, je označován jako Šalomoun v Chondamírově *Hámajunnáme*,¹⁶ ve které jsou zaznamenány příběhy prvních mughalských panovníků. Chondamír také popisuje, jak pod ochranou Hámajúna žijí v souladu jeleni a panteři, ryby a krokodýli, holubi, sokoli, vrabci i orli.¹⁷

Vrcholným výrazem ambicí Mughalů být božími králi na

zemi nalézá Ebba Koch v architektuře, konkrétně v Šáhdžahánových síních veřejného slyšení, *dūrbārech*, které obnovoval po své korunovaci. Ty se tvarem podobají mughalským mešitám, ovšem místo, které

¹⁴ Koch, „Jahangir as Francis Bacon’s Ideal of the King“, 293–338 nebo E. Koch, „Diwan-i ‘Amm and Chihil Sutun: The Audience Halls of Shah Jahan“, *Muqarnas*, 11 (1994), s. 149.

¹⁵ Koch, „Jahangir as Francis Bacon’s Ideal of the King“, s. 335.

¹⁶ Khondamír, „Humāyūn-nāma“, in Elliot, in Sir Henry Miers and John Dowson (eds.), *The History of India, as told by its own historians. The Muhammadan Period*, *PHI Persian Literature in Translation* [online], chpt. xxxvi.

¹⁷ Khondamír, „Humāyūn-nāma“ [online], chpt. xxxvi.

by v mešitě příslušelo mihrábu, bylo určeno pro panovníka. Šlo buď o výše zmíněnou džharōku, nebo tzv. Paví trůn. Jeden z nejpůsobivějších trůnů se nalézá v Červené pevnosti v Dillí. V jeho výklenku jsou florentskou technikou mozaiky z tvrdých kamenů, *pitre dure*, zobrazení lvi a létající ptáci, nad kterými se nalézá – opět jako nečekaný symbol Šáhdžahána – Orfeus.¹⁸ Stojí uprostřed krotkých zvířat, která nedbají na to, kdo by ve skutečném světě měl být dravec a kdo kořist. Z dopisů zachovaných od Thomase Roa víme, že on sám přivážel z Anglie i rytiny s mytologickými náměty,¹⁹ z nichž je Orfeus nejspíš převzatý. Podle Ebby Koch Mughalové pojali šalomounskou symboliku natolik široce, že byla schopná do sebe pojmout i takto vzdálené symboly: Orfeus zde nahrazuje Šalomouna jako vládce, v jehož říši nastává dokonalá harmonie.²⁰

Obrazné znázornění pádišáha jako Šalomouna nejvíce narůstá za Džahángíra, zpětně je takto zobrazen i Akbar (obr. 26). Zvláštní důraz byl kladen na zobrazení, které ukazovalo Šalomouna v doprovodu své družiny, okřídlených duchů, andělů, víl v lidské a džinů ve zvířecí podobě.²¹

Jako vládci, kteří vnášejí mírumilovné soužití i do jinak nepřátelského světa zvířat, byl zachycen Džahángír. Podobná symbolika se v této době objevuje i v Evropě, například na dvoře Rudolfa II. v obrazech Roelanta Savery (1576–1639),²² který je také autorem jedné z mála dochovaných přesných maleb Drona mauricijského, neboli ptáka Dodo. Tuto na první pohled výstřední informaci uvádíme proto, že další pochází od

¹⁸ Koch, „Diwan-i ‘Amm and Chihil Sutun“, s. 157.

¹⁹ M. S. Dimand, „The Emperor Jahangir, Connoisseur of Paintings“, *The Metropolitan Museum Art Bulletin*, 2, 6 (1944), s. 200.

²⁰ Koch, „Jahangir as Francis Bacon’s Ideal of the King“, s. 336.

²¹ Koch, „Diwan-i ‘Amm and Chihil Sutun“, s. 149.

²² Koch, „Jahangir as Francis Bacon’s Ideal of the King“, s. 338.



27. Roelant Savery: *Krajina s ptáky* (detail), olej na plátně, 1626. © British Museum.



28. (Pravděpodobně) Mansúr: *Dodo* (detail), akvarel na papíře, cca. 1610, 15,3×26 cm, © Academy of Sciences, Petrohrad.

Mansúra (1595–1630), kterého si Džahángír cenil i pro jeho přírodovědecky přesné studie (obr. 27 a 28).²³

I když Ebba Koch připouští, že se ocitáme na nejisté půdě, kde není možné říci, zda se jedná o nezávislý analogický vývoj nebo o přímý vliv, naznačuje, že například přírodovědná ilustrace se do Indie dostala možná právě díky miniaturám, které si nechal zhotovovat Rudolf II. Ostatně byli to právě Habsburkové, kteří ovládali Portugalsko, a tedy i Portugalskou Indii a její hlavní město Gou.²⁴ I když je s podivem, že by se o tom při množství dochovaných písemných zpráv z mughalského dvora nenalezlo žádné svědectví, je nutné upozornit i na skutečnost, že zprávy o samotném působení jezuitů jsou nezvykle stručné. Můžeme se proto jen domýšlet, že přiznání křesťanských zdrojů inspirace v umění i v jiných oblastech nezapadalo do představy, kterou chtěli autoři paměti o mughalském dvoře vytvořit.

²³ B. S. Myers (ed.), *Encyclopedia of Painting: Painters and Painting of the World from Prehistoric Times to the Present Day*, New York: Crown Publishers, 1979, s. 251.

²⁴ Koch, „Jahangir as Francis Bacon's Ideal of the King“, s. 304 a 335.



29. Guiseppe Arcimboldo, *Císar Rudol II. jako Vertumnus*, olej na desce, cca. 1591, 68 × 56 cm, © Skokloster Castle.



30. *Složený slon a jezdec*, perokresba, kvaš a zlato na papíře, cca. 1600–40, 38,6 × 25 cm, © Aga Khan Museum.

Korunovaná postava jede na slonu, zvířeti oceňovaném Mughaly pro jeho sílu a statečnost. Přemíra různorodých zvířecích druhů, ze kterých se jezdec i slon skládají, značí rovnováhu, kterou ve světě vytváří šalomounský vladař. Jeho cestu mu v tomto případě ukazuje súfí v bílém rouše.

Jako zajímavou paralelu, která na jedné straně odráží symbolické pojetí císaře jako boha, na druhé straně i soudobý indický a perský jev, tzv. složené malby, uvádí Ebba Koch malbu *Císar Rudolf II. jako Vertumnus* (obr. 29 a 30).

Malba ve službách císařské ideologie

Již od šedesátých let 16. století se prostřednictvím evropských vyslanců a misionářů dostávaly na mughalský dvůr evropské tisky, které, jak píše Seyller, představovaly křesťanskou náboženskou propagandu a přinášely do císařských ateliérů nové prvky, cizorodé v indickém i perském tradičním zobrazení, zejména modelaci tvarů pomocí světla a stínu.¹

Ebba Koch přesvědčivě ukazuje nejprve na očividných skutečnostech, posléze i na skrytějších, že zvláště architektura měla za cíl propagovat ideologii velkých Mughalů. Dokazuje, že architektura byla nástrojem, kterým představovali svou moc a majestát. Byť se to může zdát samozřejmé, slova Šáhdžahánova dvorního historika Muhammada Sāliha Kamba, který píše o právě založeném Šáhdžahanbádu (Dillí), dokládají, že i v tehdejší perspektivě se budovy podílely na vladařově věhlasu: „Je zřejmé, že zmnožení takových věcí [staveb a ceremonií] zvyšuje panovníkovu vážnost v očích lidu a zvětšuje v lidských srdcích úctu k důstojnosti vládců.“²

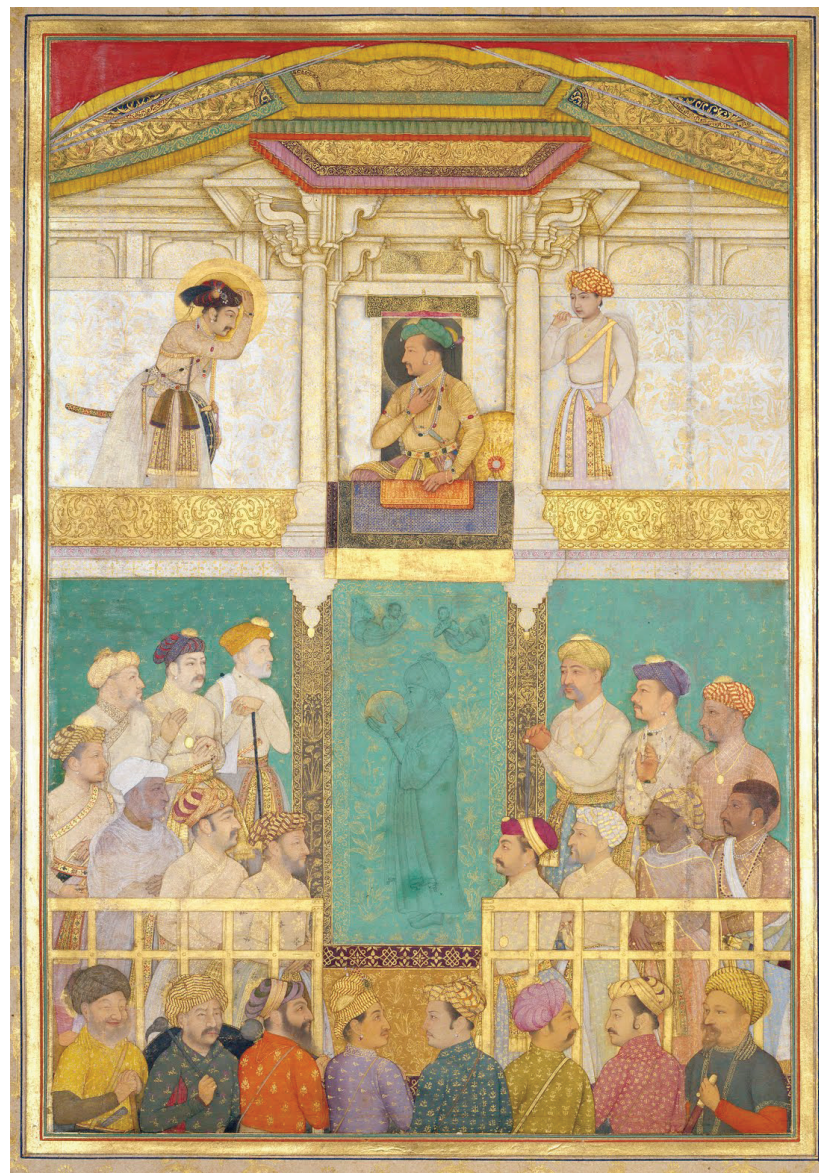
Džahángír nařídil, aby byl rodokmen Mughalů vytesán na skácený pilíř s výnosy vládce Ašóky a znovu jej nechal vztyčit v Alláhábádu.³ Ebba Koch tvrdí, že i malbu využívali Mughalové zcela pragmaticky k tomu, aby ukazovala jejich dynastické kořeny až k Timurovi (1336–1405).⁴ Poukazoval na ně již Akbar vytvořením *Timurnāme*, která ilustrovala dějiny od Timura až k jeho osobě, a vznikla ve stejné době jako *Tārīch-i Alfī*. Beach o *Timurnāme* říká, že „Oprávněnost císařské moci a její přímá návaznost na Timurovy úspěchy a odkaz nemohla být

¹ Seyller, „Workshop and Patron in Mughal India“, s. 19.

² M. S. Kanbo, *Amal-i Salik or Shah Jahan Namah*, Lahore, 1960, s. 24–25, citováno dle překladu in E. Koch, „The Baluster Column: A European Motif in Mughal Architecture and Its Meaning“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45 (1982), s. 259, stejně argumentuje P. Vaughan, in Hattstein a Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, s. 469.

³ Hattstein a Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, s. 466.

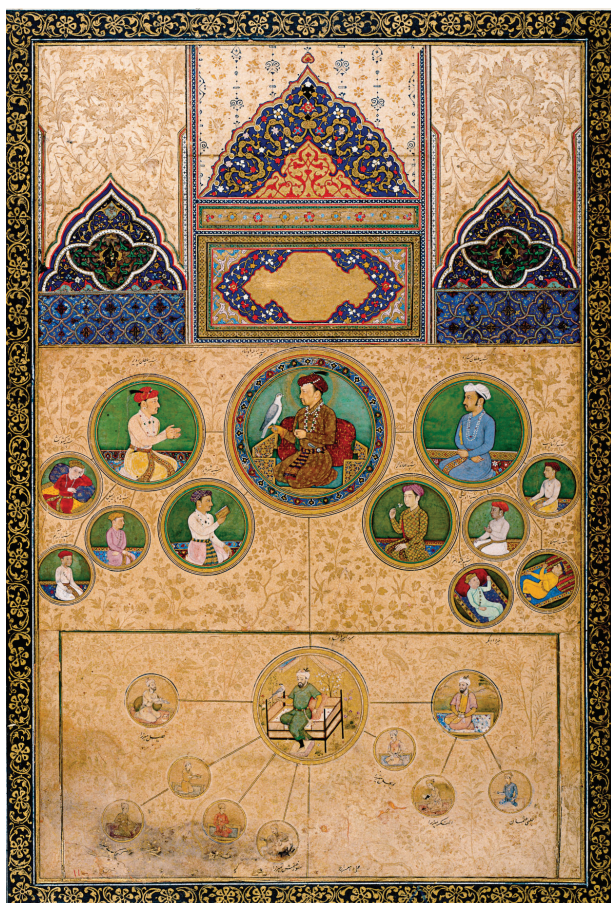
⁴ Koch, „The Baluster Column“, s. 255.



31. Ābid, *Pādīsháhnáme*: Džahángír přijímá návštěvu prince Churrama, 1616, © The Royal Collection.

Grabar upozorňuje na postavu s bláznivým úšklebkem v levém dolním rohu. Domnívá se, že má oživit jinak ztuhlý dav a vybídnout diváka k zevrubnějšímu prohlédnutí.⁵

⁵ Grabar, *Islamic Visual Culture*, s. 260.



32. *Obrazový rodokmen Džahángírových potomků*, perokresba, kvaš a zlato na papíře, cca. 1623–27, 36,2 × 24,2 cm, © Aga Khan Museum.

Na vrcholu rodokmenu se nachází Džahángír, v horní části jsou jeho synové a vnuci. V dolní jsou jeho timurští předci Mughalů.

Z dopisů od Thomase Roe je rovněž známa skutečnost, že Džahángírovy paláce byly zdobeny portréty evropských panovníků. V dochovaných miniaturách je opět vyobrazen on sám obklopený panovníky, živými i zesnulými. Jak doplňuje Koch: „*[V]šechny důkazy*

vyjádřena jasněji, ani možnost politického využití uměleckých představ nemohla být jasněji pochopena.“⁶

Stejně účelově, pokračuje Koch, přebírali Džahángír i Šáhdžahán materiál, který se k nim dostával prostřednictvím evropských rytin, aby jím podporovali svou císařskou ideologii. Evropské předlohy z tisku využívali i v architektuře. Například zdrojem balustrového sloupu, který se objevuje za vlády Šáhdžahána, jsou pravděpodobně Dürerovy rytiny, jež doprovázely antverpskou polyglotu darovanou Akbarovi. Charakteristické symboly, jako andělé či svatozáře, sloužily ke zbožštění vládce.⁷

⁶ Beach, *Mughal and Rajput Painting*, s. 48.

⁷ Koch, „The Baluster Column“, s. 255–8.

nasvědčují, že to bylo proto, aby ukázal své propojení s celým světem a svůj mezinárodní status vládců patřícího do rodiny králů světa.“⁸

Předpoklad, že monumentální architektura reprezentovala panovníkovu moc jeho poddaným, se zdá být celkem přijatelný. Jeho rozšíření na celou sféru umění, včetně miniatur a nástěnných maleb skrytých za zdmi paláců, je o poznání složitější.

Ebba Koch se tomu však nebrání a podle ní bylo umění za vlády Šáhdžahána zkoumáno jako prostředek k hlásání císařské ideologie tím nejdůslednějším a nejsystematičtějším způsobem.⁹ Trochu násilně již tato argumentace působí u jeho hrobky v Tádž Mahalu:

„Váha, která přísluší rostlinnému dekoru, je na jednu stranu v souladu s celkovým pojetím mauzolea jako rajské zahrady, ale výhradně rostlinná dekorace císařského kenotafu vyjadřuje konkrétnější prohlášení, které se vztahuje k tomu, dokonce i po jeho [Šáhdžahánově] smrti, že používání rostlin v prostředí dvora slouží k vyjádření císařské propagandy.“¹⁰

Nejdále v úvahách o umění jako prostředku k šíření císařské ideologie a propagandy zachází Gawin Alexander Bailey. Podle tohoto autora Akbar poté, co úspěšně synkretizoval císařskou ideologii, postrádal vhodný vizuální projev.¹¹ Ten měl najít v křesťanském – respektive katolickém¹² – umění, když od jezuitů obdržel evropská díla zabývající se silou obrazu. „S Akbarovou podporou a po důvěrných konzultacích s jezuiti, mughalští umělci obratně a pečlivě vybírali evropské motivy, stejně

⁸ Koch, „The Baluster Column“, s. 260.

⁹ E. Koch, „The Taj Mahal: Architecture, Symbolism, and Urban Significance“, *Muqarnas*, XII(2005), s. 147.

¹⁰ Koch, „The Taj Mahal“, s. 147.

¹¹ Bailey, „The Indian Conquest of Catholic Art“, s. 24.

¹² Bailey hovoří výslovně o katolickém umění, jiných zdrojů, byť se na mughalský dvůr dostávaly obrazy z protestantských oblastí či s prostě sekulární tematikou, si nevšímá. Viz například Dimand, „The Emperor Jahangir“, s. 196–200 nebo Koch, „Jahangir as Francis Bacon’s Ideal of the King“, s. 293–338.



33. Mír Sajjid Alí, *Hamzanáme: Prorok Eliáš zachraňuje Núr ad-Dabra*, 1564–1579, 81,4 × 61 cm, © British Museum.

jako přebírali stylistické konvence a živý realismus.“¹³ Od roku 1580 začal imitovat katolické obřady¹⁴ a katoličtí světci vedle mughalských vládců na nástěnných malbách v Ágře měli sloužit k tomu, aby legitimovali královskou rodinu.¹⁵ Realismus si Mughalové podle Baileye zvolili proto, že je kulturně neutrální, a předměty katolických obrazů proto, že oproti islámu poskytovaly dostatečně silnou ikonografickou tradici, aby mohly konkurovat hinduistické.¹⁶

Bailey nabízí i důvod, proč se mughalské fresky nachá-

zely především ve veřejnosti nepřístupných částech paláců. Nemusely by totiž odpovídat náboženským představám většiny veřejnosti. Pro tu byla vhodná pouze *forma* katolického umění, ale její *obsah* musel zůstat skryt a mohla se jím kochat jen vybraná elita.¹⁷

Oleg Grabar nabízí výrazně umírněnější pohled.¹⁸ Připouští, že ikonografie se opravdu vyvíjela tak, aby – od výběru témat, řazení postav

¹³ Bailey, „The Indian Conquest of Catholic Art“, s. 25.

¹⁴ S ohledem na to, že tato informace je zcela ojedinělá, je závažnější, že Bailey neuvádí žádné zdroje, které by jí potvrdily, Bailey, „The Indian Conquest of Catholic Art“, s. 26.

¹⁵ Bailey, „The Indian Conquest of Catholic Art“, s. 26.

¹⁶ Bailey, „The Indian Conquest of Catholic Art“, s. 29.

¹⁷ Bailey, „The Indian Conquest of Catholic Art“, s. 29.

¹⁸ Grabar, *Islamic Visual Culture*, s. 254–258.

i stupňující se věrnosti portrétů – vyjadřovala císařskou moc, odrážela hierarchický řád a jasně každému ukazovala jeho místo ve společnosti. Taktéž souhlasí, že k tomu nepostačovalo ani umění safijovské, ani původní indické, a tak Mughalové hledali nové modely reprezentace i v evropském malířství. A potvrzuje názor Ebby Koch, že:

„Není pochyb, že dvorní pompa při sledování vládce nebo jeho synů, jak vykonávají svou moc a popravují nepřátele, jak se účastní svatebních obřadů příbuzných, jak loví, jak dobývají pevnosti, nebo jak přijímají hosty, je zobrazena s takovým nadbytkem detailů, jaký jednoznačně přesahuje význam událostí samých.“¹⁹

Grabar ovšem poukazuje na to, že hodnota a dopad takto ideologicky nabytého sdělení je značně odlišná, když se nachází na drobném rukopisu, který je přístupný omezenému publiku.²⁰

Pokud bychom za příklad zvolili největší dochovaný rukopis, Akbarovu *Hamzanāme* (obr. 33), zjistíme, že se text příběhů Prorokova strýce Hamzy ocitl na zadní straně listu, aby bylo možné jej současně číst a ilustraci na přední straně ukazovat přihlížejícím.²¹ Oproti většinou platné formulaci Thomase Arnolda, že islám nikdy nepřijal umění do služeb náboženství, jako tomu bylo například v křesťanství, ani nevyužíval zobrazivé umění jako názornou poučku při věrouce,²² tak zde miniatury mohly mít didaktický účel. Ale již Džahángír se přiklonil k výrazně menším formátům, které takovéto veřejné vystavování neumožňovaly.

Sice o Džahángírovi víme, že měl určité výstavní síně,²³ ve kterých mohly být vystavovány ilustrované listy, ale i ty se nacházely v uzavřených prostorech, kam měli přístup jen vybraní hosté.

¹⁹ Grabar, *Islamic Visual Culture*, s. 254.

²⁰ Grabar, *Islamic Visual Culture*, s. 254.

²¹ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 23.

²² Arnold, *Painting in Islam*, s. 91.

²³ Jahāngīr, „The Memoirs of Jahangueir“ [online], vol. 2, chpt. 35.



34. Šáhdžahán a jeho tři synové, perokresba, kvaš a zlato na papíře, cca. 1628, 35,8 × 24,2 cm, © Aga Khan Museum.

Na obraze jsou Šáhdžahánovi synové Dārā Šikōh, Šáhšūha a Aurangzēb, a jeho otec z matčiny strany Asāf Chán. Přesto je označen jako *Džahángír a jeho tři synové*. Jak vysvětluje muzeální popiska, kvůli propagandě nebylo přemalovávání obličejů neobvyklé.²⁴

²⁴ Aga Khan Development Network, *Collections – Aga Khan Museum* [online], ©2007 [cit. 2011-8-5], dostupné na: <<http://www.akdn.org/museum/detail.asp?artifactid=1409#>>.

Seyller zdůrazňuje, že mughalské miniatury je třeba především poznávat ve fyzickém kontextu celého rukopisu a nevyjímat z něj nahodile jednotlivé listy a zveličovat jejich význam.²⁵ Podle téhož autora mohou být povaha a smysl mughalských rukopisů založeny pouze na kombinaci poznatků kodikologie, historických poznatků, formálních prvků a zachovaných vpisů, avšak velkolepé hypotézy o jejich ideologickém poslání odmítá.²⁶

Jelikož ani Ebba Koch, ani Bailey, ani jiní autoři své pojetí propagandy nijak neupřesňují, nabízí se několik možností, jak se k tomuto rozporu postavit. Pokud chápeme propagandu jako prostředek k šíření určitého názoru, je jednou z možností konstatovat, že Mughalové v případě malby zvolili nevhodné medium, které nemohlo odpovídajícím způsobem naplnit jejich očekávání. Stejnou pochybnost budí například i volba výše zmíněného Orfea, nebo květinového dekoru Šáhdžahánova hrobu, jako symbolu dobrého panovníka. Takový nepůvodní symbol mohl v té době v Indii jen těžko přenést na diváka poselství v tom smyslu, jaké v něm dnes vidí Ebba Koch.

Nepříliš přesvědčivé je v tomto smyslu i pojetí, které nabízí Bailey.²⁷ Dle něho je propaganda určena jen velmi limitovanému množství lidí, kteří navíc ještě předtím museli projevít svou připravenost.

Budeme-li chápat propagandu jako zkreslování skutečnosti, tak skutečně není možné předpokládat, že by Mughalové skutečně měli svatozář a na tváři vždy vznešený výraz.

Přesto se domníváme, že pouhá skutečnost, že císař je obrazem podán tak, že stává víc než jen člověkem, že se stává strůjcem posvátného řádu a harmonie, že vyznačuje klid a vznešenost, ještě neznamená, že takové zobrazení mělo sloužit k propagandě. A ani sama přítomnost převza-

²⁵ J. Seyller, „Codicological Aspects of Victoria and Albert Museum Akbarnāma and Their Historical Implications“, *Art Journal*, 49, 4 (1990), s. 379.

²⁶ Seyller, „Codicological Aspects of Victoria and Albert Museum Akbarnāma“, s. 386 a pozn. 58 na s. 387.

²⁷ Bailey, „The Indian Conquest of Catholic Art“, s. 24–30.

tých prvků, tj. andělů, svatozáře, které tento dojem umocňují, nic takového nedokazuje.

Zbývá možnost, že tento způsob zobrazení odpovídá tomu, jak panovníka viděli jeho umělci, nebo to, jak se viděl on sám. Cílem pak nemusí být přesvědčování ostatních, ale naopak snaha o tak výstižné a realistické zobrazení mughalského vládce, jako je výstižné a realistické zobrazení obyčejných lidí.



35. *Aurangzéb na lovu antilop*, cca. 1660, © Chester Beatty Library.

Epilog Aurangzéb

Jelikož trpělivost následníků často nebyla dostatečná, otázka následnictví byla u Mughalů mnohdy řešena silou. Již Džahángír se vzepřel svému otci a Šáhdžahán se ho také později pokusil svrhnout. Úspěšný byl teprve třetí syn Šáhdžahána Aurangzéb (vládl 1658–1707) nesoucí titul *Muhdi ad-Dīn* (Dárce víry). Nejprve přemohl své bratry a posléze uvěznil svého otce v pevnosti Ágra, kde byl Šáhdžahán držen až do své smrti. Aurangzébův nejstarší bratr, Dārā Šikōh – který svým zájmem o hinduismus a křesťanství, ale i malbu a umění, byl tolik podobný Akbarovi – se jej pokusil ještě jednou porazit. Byl přemožen, obviněn z modloslužby a odpadnutí od víry, odsouzen a popraven.¹

Aurangzébůvu vládu je možné rozdělit na dvě období, která vcelku odpovídají dělení, jaké navrhuje Annemarie Schimmel obecně pro islám na indickém subkontinentu.² Nejprve se držel principů, které zavedli jeho předchůdci, zvláště co se týče shovívavosti vůči hinduistickým poddaným, což odpovídá indicko-orientovanému mystickému, inkluzivnímu směru.

Od roku 1678 však narůstá jeho odpor k neortodoxnímu islámu, a ztělesňuje tak na Mekku-orientovaný prorocký, tedy exkluzivní směr. Zakázal zastřešování hrobů světců, bílení hrobek a ženské poutě na pohřebiště svatých,³ a roku 1679 znovu zavedl džizju,⁴ kterou před více jak stoletím zrušil Akbar. Rovněž zrušil pravidelné ranní setkávání s poddanými v džharōce.

Narůstající odpor hinduistických obyvatel i vůdců spolu s neúspěchy při velkoryse pojatých vojenských taženích podlamovaly Aurangzébůvu autoritu.

¹ McLeod, *The History of India*, s. 55.

² A. Schimmel, „Mughals, Religious life“, in *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom].

³ Baker, *Islam and the Religious Arts*, s. 131.

⁴ W. Irvine, „Awrangzib“, in *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom].

Welch jeho situaci výstižně popisuje: „*Aurangzéb byl oslnivě neúspěšný. Byl chytrý, horlivý, mohl by i vzbuzovat soucit. Byl bezvýhradně oddaný císařství, které tak láskyplně oslaboval, a v pozdním věku byly jeho osobní zvyky až dojemně asketické. Když neškrábal příkazy, kopíroval Korán. Nicméně všechny jeho ambiciózní plány skončily špatně a on to věděl. Na smrtelné posteli napsal Aurangzéb svým synům: ... roky mého života uplynuly bez užitku. Bůh byl v mém srdci, ale zatmělým zrakem jsem nerozpoznal jeho světlo... Již pro mne není naděje.*“⁵

Přestože sám maloval a císařské portréty z jeho doby odhalují řadu subtilních emocí a kradmých pohledů, Aurangzéb postupně upustil od aktivní podpory výtvarného umění a v roce 1665 dokonce zakázal zobrazování ptáků, zvířat a postav. Nakonec v roce 1680 vydal zákaz veškeré hudby a malby na svém dvoře.⁶ Evropský vliv však nadále trval v užitém umění. Šperkaři, jako byl Augustin z Bordeaux, přinášeli nové techniky, jako pravděpodobně smaltérství. Malíři ovšem od této chvíle opouštějí mughalský dvůr a nová působiště nacházejí především u regionální šlechty, jiní, jako Muhammad Zamān, v Isfahánu.

⁵ Welch, *The Art of Mughal India*, s. 122.

⁶ Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, s. 299.

Závěr

Pokusili jsme se v této práci představit v hrubé skice vývoj, který prodlávalo mughalské malířství v průběhu jednoho století v kontextu náboženského dění na císařském dvoře. Vedle toho jsme se snažili odpovědět na to, kdo byl za tento vývoj v malířství odpovědný, zda samotní umělci nebo jejich patroni. Hledali jsme, jakým způsobem se patroni tohoto umění nechávali zobrazovat a nakonec i proč se zobrazení pádišáhů tolik odlišovalo.

V závěru této práce nemůžeme říct, že mughalští pádišáhové nebyli pragmatičtí oportunisté, kteří by nevyužívali malbu k propagandě své císařské ideologie, ale že naopak byli hluboce věřící a tvůrčí osobnosti, které svým nezávislým myšlením vytvořily novou víru, kterou jejich umění odráželo. Určitě byli i oportunisty, i pragmatiky a v jejich portrétech se bezpochyby manifestuje císařská moc. Na jejich užívání symboliky v malbě je ale stejně nepopíratelně cosi, co zkrátka nebylo účelné.

Jestliže budeme souhlasit s tím, že Mughalové opravdu byli určujícím prvkem ve formování svého dvorského umění a projevíli takovou důslednost ve volbách toho, co a jak má reprezentovat jejich světonázor, pak ale způsob, jakým malbu ukazovali, či spíše neukazovali, je podezřele nedůsledný a jeho volba nevhodná. Její použití v uzavřených prostorech s limitovaným publikem nás přivádí k tomu, že spíše než k šíření jejich ideologie, mělo odrážet jejich skutečné sebepojetí. Zobrazení *skutečného* panovníka bylo v jistém smyslu stejně opravdové, jako naturalismus panující v civilních námětech.

Akbarův jedinečný náboženský experiment *dīn-e ilāhī* v ryzí podobě nepřezil svého tvůrce, ale jeho stopa se (byť nejednoznačně) projevuje nejen ve výtvarném umění jeho dědiců. Bez něj by nebyl možný eklektismus, který je ve výtvarném umění završen osobitým mughalským slohem. Zvláštní status, který si on osvojil ve svém náboženství, získávají jeho následovníci alespoň v obrazech, které svědčí i o jejich specifické – sakrální – roli.

Obrazy mughalských vládců nám neustále připomínají jejich výjimečnost. Nepochybně to lze chápat tak, že to odporuje věrnému zpodobnění skutečnosti, o kterém víme, že toho byli tehdejší umělci schopni. Vedle názoru, že ikonografie Mughalů byla účelově vytvářena, aby sloužila vládcům při šíření jejich ideologie, se nabízí pohlížet na ni jako na ikonografii živoucího mýtu, jak jej chápe Mircea Eliade, o kterém nemáme písemné doklady. Tato perspektiva by při zevrubnějším prozkoumání tohoto tématu mohla překlenout bariéru mezi *nepravdivým*, oslavným zobrazováním Mughalů a současně uzavřením tohoto oslavování za zdmi paláců a do drobných rukopisů či obrazových alb. V portrétech pádišáhů bychom tak mohli vidět zobrazení posvátna v kontrastu s naturalismem profánních témat.

Mýtus, který vypráví mughalská malba o svých vládcích, můžeme stejně dobře chápat jako nadsazenou smyšlenku, jako „*příběh, který je tím nejvzácnějším majetkem, protože je posvátný, vzorový a významný*“, ¹ tedy naopak jako mýtus, který představuje *zcela* pravdivý příběh.² Je možné, že se od Akbarova pokusu stát se novým prorokem, který obnoví islám, začala na mughalském dvoře rodit nová víra či nová podoba islámu, která k nám promlouvá obrazem. O to ospravedlnitelnější by pak bylo Aurangzébovo zavržení malířství, když se chtěl vrátit k ortodoxii.

Abychom mohli odpovědět na otázku, zda jsou Mughalové zruční padělatelé svých dějin nebo obrazem nové víry, bylo by třeba dalšího zkoumání. Řada pamětí a historických rukopisů – Akbarova *Timurnāme*, *Akbarāme* nebo *Tārīch-i Alfī*, Džahangírovy *Tuzuk-i Džahāngīrī* či Šahdžahánova *Pádišáhnāme* – by mohly nabídnout jasnější obrysy mughalského hledání dynastických kořenů, o kterých víme, že přes Bábura sahají k Timurovi z otcovy strany a po matce k Čingischánovi.³

¹ M. Eliade, *Myth and Reality*, tr. by Willard R. Trask, New York: Harper and Row, 1975, s. 1.

² Eliade, *Myth and Reality*, s. 1.

³ E. Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra*, London: Thames & Hudson, 2009, s. 9.

Takovou snahu o návrat k vznešeným počátkům považuje Eliade za jeden z důležitých aspektů mytického myšlení.⁴

Také nepřístupnost mughalského umění by mohla napovídat, že v sobě skrývá určité esoterické vědění, dostupné jen vybraným jedincům.

Pokud bychom ovšem chtěli naplnit Eliadeho charakteristické rysy mýtu,⁵ museli bychom ještě podniknout mnohá hledání a s největší pravděpodobností se dopustit i mnohých pokřivení. Spokojíme se s tím, že jedna z alternativ k chápání tohoto umění jako propagandy je, že se jedná o výraz nějaké rudimentární či quasi-náboženské formy nebo zkrátka zvláštního odstínu islámu, který vstřebal Akbarovu víru. Jelikož se však této formě nedostalo verbálního vyjádření, není možné ani jasně říct, nakolik by šlo ještě o heterodoxní proud uvnitř islámu a nakolik by to případně byla jiná víra.

Pokusíme-li se nyní odpovědět na otázku, nakolik toto umění je nebo není islámské a přihlédneme-li k jeho definici v úvodu, je nutné připustit, že jak jsme viděli, tak všichni pádišáhové, až na Akbara, byli vnímáni po celou dobu své vlády jako muslimové a sebe samé tak rovněž představovali. V tomto smyslu mughalské umění bylo a je islámské.

⁴ Eliade, *Myth and Reality*, s. 181–2.

⁵ Alespoň tak, jak je popisuje na s. 18 a 19 in Eliade, *Myth and Reality*.

Použitá literatura:

ABÚ al-Fazl 'Allami, „The Akbarnama“, *PHI Persian Literature in Translation* [online], tr. by H. Beveridge [cit. 2011-7-25], (Calcutta: Asiatic Society, 1897-1939), dostupné na: <<http://persian.packhum.org/persian/main?url=pf%3Ffile%3D00701023%26ct%3D144%26rqs%3D616%26rqs%3D617>>.

ABÚ al-Fazl 'Allami, „The Ain i Akbari“, *PHI Persian Literature in Translation* [online], tr. by H. Blochmann [cit. 2011-7-16], (Calcutta: Asiatic Society, 1873-1907), dostupné na: <<http://persian.packhum.org/persian/main?url=pf%3Ffile%3D00702051%26ct%3D86>>.

AHMED, Akbar S., *Discovering Islam: Making Sense of Muslim History and Society*, 2nd revised ed. with new introduction, London – New York: Routledge, 2002 (London: Routledge, 1993).

AL-BUKHARI, Muhammad ibn Ismail, „Sahih al-Bukhari“, *Muslim Student Associations West (MSAWEST)* [online], tr. by M. Muhsin Khan [cit. 2011-7-14], dostupné na: <<http://msawest.net/islam/272-introduction-to-translation-of-sahih-bukhari>>.

ALVI, Sajida S., „Religion and State of Mughal Emperor Jahāngīr (1605-27): Nonjuristical Perspectives“, *Studia Islamica*, 69 (1989): 95-119 [cit. 2011-7-21], dostupné na: <<http://www.jstor.org/stable/1596069>>.

ARNOLD, Sir Thomas W., *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, 2nd ed. with new introduction by B. W. Robinson, New York: Dover Publications, 1965 (Oxford: Oxford University Press, 1928).

AHMAD, Aziz, *An Intellectual History of Islam in India*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1969.

BAILEY, Gauvin Alexander, „The Indian Conquest of Catholic Art: The Mughals, the Jesuits, and Imperial Mural Painting“, *Art Journal*, 57, 1, (1998): 24–30 [cit. 2011–7–28], dostupné na: <<http://www.jstor.org/stable/777989>>.

BAKER, Patricia L., *Islam and the Religious Arts*, London: Continuum, 2004.

BEACH, Milo Cleveland, *Mughal and Rajput Painting*, Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1992.

BEACH, Milo Cleveland, *Early Mughal Painting*, Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press, 1987.

BEARMAN, P. J., et al. (eds.), *The Encyclopaedia of Islam* [cd-rom], vol. 1–9, Leiden: Brill, 2003.

BLAIR, Sheila S. and Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250 – 1800*, New Haven – London: Yale University Press, 1994.

BLAIR, Sheila S. and Jonathan M. Bloom, „The Mirage of Islamic Art: Reflection on the Study of an Unwieldy Field“, *The Art Bulletin*, 85, 1 (2003): 152–184 [cit. 2011–5–22], dostupné na: <<http://www.jstor.org/pss/3177331>>.

BURCHARDT, Titus, „The Spirituality of Islamic Art“, in Sayyed Hossein Nasr (ed.), *Islamic Spirituality: Manifestation*, New York: Crossroad Herder, 1997.

DIMAND, Maurice Sven, *A Handbook of Muhammadan Art*, 2nd ed. revised and enlarged, New York: Hartsdale House, 1947 (*A handbook of Mohammedan decorative arts*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1930).

DIMAND, Maurice Sven, „The Emperor Jahangir, Connoisseur of Paintings“, *The Metropolitan Museum Art Bulletin*, 2, 6 (1944): 196–200 [cit. 2011–7–21], dostupné na: <<http://www.jstor.org/stable/3257119>>.

ELIADE, Mircea, *Myth and Reality*, tr. by Willard R. Trask, New York: Harper and Row, 1975.

ELLIOT, Sir Henry Miers and John Dowson (eds.), „The History of India, as told by its own historians. The Muhammadan Period“, *PHI Persian Literature in Translation* [online], (London: Trübner and Co., 1867–1877) [cit. 2011–7–20], dostupné na: <<http://persian.packhum.org/persian/main?url=pf%3Ffile%3D80201010%26t%3D0>>.

ESPOSITO, John L. (ed.), *The Oxford History of Islam*, New York: Oxford University Press, 1999.

GRABAR, Oleg, *Islamic Visual Culture, 1100–1800*, Burlington: Ashgate Publishing, 2006.

GRUBE, Ernst J., *Islámské umění*, přel. Klement Benda, Praha: Artia, 1973, (angl. orig.: *Landmarks of the Worlds Art: The World of Islam*, London: Paul Hamlyn Limited, 1966).

HATTSTEIN, Marcus a Peter Delius (ed.), *Islám. Umění a architektura*, přel. Klára Ježková a Jan M. Heller, [Praha]: Slovart, 2006, (angl. orig.: *Islam*, Königswinter: Könemann, 2005).

KOCH, Ebba, „Diwan-i ‘Amm and Chihil Sutun: The Audience Halls of Shah Jahan“, *Muqarnas*, 11 (1994): 143–165, [cit. 2011–6–7], dostupné na <<http://www.jstor.org/stable/1523215>>.

KOCH, Ebba, „Jahangir as Francis Bacon’s Ideal of the King as an Observer and Investigator of Nature“, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 19, 3 (2009): 293–338 [cit. 2011–6–14], dostupné na <<http://journals.cambridge.org/action/displayIssue?jid=JRA&volumeId=19&issueId=03&seriesId=3>>.

KOCH, Ebba, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra*, London: Thames & Hudson, 2009.

KOCH, Ebba, „The Taj Mahal: Architecture, Symbolism, and Urban Significance“, *Muqarnas*, XII(2005): 128–149.

KOCH, Ebba, „The Baluster Column: A European Motif in Mughal Architecture and Its Meaning“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45 (1982): 251–262, [cit. 2011–6–15], dostupné na <<http://www.jstor.org/stable/750984>>.

KULKE, Hermann and Dietmar Rothermund, *A History of India*, London: Routledge, 1998.

KURZ, Otto, „A Volume of Mughal Drawings and Miniatures“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30 (1967): 251–271 [cit. 2011–6–15], dostupné na: <<http://www.jstor.org/stable/750745>>.

KROPÁČEK, Luboš, *Súfismus*, Praha: Vyšehrad, 2008.

Islamic Art and Culture: A resource for teachers. Washington: National Gallery of Art, 2005 [cit. 2011-7-23], dostupné na: <<http://www.nga.gov/education/classroom/pdf/islamic-tp.pdf>>.

JAHĀNGĪR, „The Memoirs of Jahanguir“, *PHI Persian Literature in Translation* [online], tr. by Alexander Rogers and Henry Beveridge [cit. 2011-7-16], (London: Royal Asiatic Society, 1909-1914), dostupné na: <<http://persian.packhum.org/persian/main?url=pf%3Ffile%3D11001081%26ct%3D0>>.

JAMES, David, *Islamic art: an introduction*, London – New York – Sydney – Toronto: Hamlyn, 1974.

Korán, přel. Ivan Hrbek, Praha: Odeon, 1991.

LAWRENCE, Bruce B., „Veiled Opposition to Sufis in Muslim South Asia: Dynastic Manipulation of Mystical Brotherhoods by the Great Mughal“, in Frederick De Jong and Bernd Radtke (eds.), *Islamic Mysticism Contested: Thirteen Centuries of Controversies and Polemics*, Boston: Brill, 1999.

LOSTY, Jeremiah P., *The Art of the Book in India*, London: British Library, 1982.

MARTINOVITCH, Nicholas N., „The Life of Mohammad Paolo Zaman, the Persian Painter of the XVIIth Century“, *Journal of the American Oriental Society*, 45 (1925): 106-109 [cit. 2011-7-20], dostupné na: <<http://www.jstor.org/stable/593479>>.

METCALF, Barbara D., „Too Little and Too Much: Reflections on Muslims in the History of India“, *The Journal of Asian Studies*, 54, 4 (1995): 951–967 [cit. 2011–7–19], dostupné na: <<http://www.jstor.org/stable/2059955>> .

MCLEOD, John, *The History of India*, Westport, CT – London: Greenwood Press, 2002.

MYERS, Bernard S. (ed.), *Encyclopedia of Painting: Painters and Painting of the World from Prehistoric Times to the Present Day*, 4th rev. ed., New York: Crown Publishers, 1979 (New York: Crown Publishers, 1955).

SEYLLER, John, „Codicological Aspects of Victoria and Albert Museum Akbarnāma and Their Historical Implications“, *Art Journal*, 49, 4 (1990): 379–287 [cit. 2011–7–8], dostupné na: <<http://www.jstor.org/stable/777139>> .

SEYLLER, John, „Workshop and Patron in Mughal India: The Freer Rāmāyana and Other Illustrated Manuscripts of ‘Abd al-Rahīm“, *Artibus Asiae, Supplementum*, 42 (1999): 2–7+9–63+65–249+251–291+293–339+341–344 [cit. 2011–7–8], dostupné na: <<http://www.jstor.org/stable/1522711>> .

WELCH, Stuart Cary, *The Art of Mughal India*, New York: H. N. Abrams, 1963.

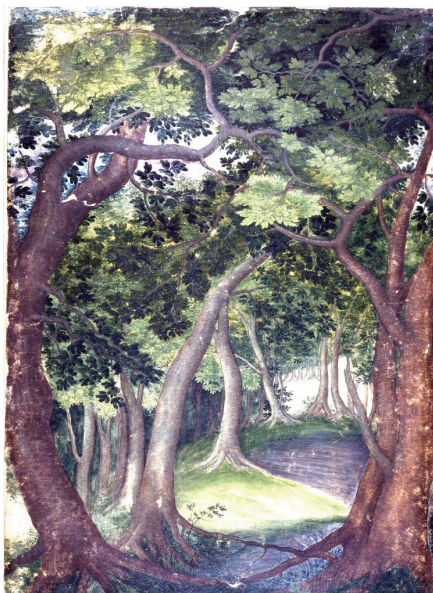
Galerie online

AGA Khan Development Network, *Collections – Aga Khan Museum* [online], ©2007 [cit. 2011-7-14], dostupné na: <<http://www.akdn.org/museum/collections.asp>>.

CHESTER Beatty Library, *Chester Beatty Library Image Gallery* [online], ©2011 [cit. 2011-8-2], dostupné na: <http://cbl.ie/cbl_image_gallery/collection/list.aspx?collectionId=2>.

BODLEIAN Library, *Masterpieces of the non-Western book* [online], ver. 6.3.5.1 [cit. 2011-7-30], dostupné na: <<http://bodley30.bodle.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/ODLodl~23~23>>.

BRITISH Museum, *The British Museum* [online], N/A [cit. 2011-7-28], dostupné na: <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx>.



36. *Krajina*, cca. 1625, 26,2 × 17,4 cm,
© British Museum.