

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

2012

Kateřina Svobodová

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro klasickou archeologii

## **Diplomová práce**

Kateřina Svobodová

### **Vznik a vývoj zobrazení Buddhy a bodhisattvy**

### **v gandhárském umění**

The origin and the development of representation of Buddha and bodhisattva in the  
Gandhāran art

Praha 2012

vedoucí práce: PhDr. Ladislav Stančo, PhD.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím uvedených zdrojů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7. 5. 2012

## **Abstrakt**

Práce se věnuje ikonografii raně buddhistického umění v Indii, zejména v oblasti starověké Gandhāry. Sleduje vývoj zobrazení Buddhy a bodhisattvy od anikonického do vytvoření antropomorfní podoby za vlády Kušánů. Nastiňuje vliv helénistického světa na vznik této podoby a zároveň se snaží poskytnout přehled o prolínání symbolických a stylistických prvků jednotlivých oblastí, jakož i o jejich následném rozvinutí v pozdějším buddhistickém umění.

## **Abstract**

This diploma thesis concerns the iconography of early Buddhist art in India, especially in the region of ancient Gandhāra. It follows the development of representation of Buddha and bodhisattva from an aniconic type to establishment of anthropomorphous form during the reign of the Kushanas. It outlines the influence of the Hellenistic world on this form and tries to give a summary about the mixture of the symbolic and stylistic patterns as well as their further development in the later Buddhist art.

## **Klíčová slova**

Buddha – Buddha

Kušáni – the Kushanas

Gandhāra – Gandhāra

buddhistické umění – Buddhist art

ikonografie – iconography

## **Obsah**

Úvod .....	7
Rané buddhistické památky	
1. 1 Symbolika .....	9
1. 2 Stúpa a rané vyobrazení Buddha .....	17
1. 2. 1 Typy raných buddhistických staveb a jejich výzdoba .....	17
1. 2. 2 Scény z džátak .....	26
1. 2. 3 Výjevy ze života Gautamy .....	36
Gandhárské zobrazení Buddha	
2. 1 Buddha a Bodhisattva .....	47
2. 2 Scény ze života Buddha Šákjamuniho .....	75
2. 3 Džátaky .....	105
Problémy gandhárského sochařství	
3. 1 Vlivy .....	111
3. 1. 1 Postavy řecké mytologie na východě a zobrazení na mincích .....	111
3. 1. 2 Taxila .....	113
3. 1. 3 Toaletní palety .....	120
3. 1. 4 Západní a domácí prvky a motivy v buddhistickém umění Gandhary a Mathury	

.....	125
3. 1. 5 Mathurské zobrazení Buddhy a Bodhisattvy .....	141
3. 2 Datace a chronologie .....	144
Závěr .....	157
Seznam literatury .....	160
Obrazová příloha .....	169

# Úvod

Oblast starověké Gandháry láká vědce již dlouho jako křižovatka obchodních a kulturních cest.<sup>1</sup> Různorodá směsice tradic tu dala vzniknout mnoha skvělým památkám buddhistického umění a některým ikonografickým prvkům, které se poté staly základním poznávacím rysem zobrazení Buddhy a bodhisattvy v celém buddhistickém světě a napříč staletími přetrvaly do dnešních dnů. Cílem této práce není vytvořit katalog buddhistických soch a reliéfů z této oblasti, jednak jich existuje již řada, jednak by to vzhledem k množství zdejších památek ani nebylo v lidských silách. Záměrem je zde vytvořit přehled ikonografického vývoje postav Buddhy a bodhisattvy, rozebrat základní charakteristiky jejich podoby a na konkrétních příkladech ukázat nejčastější typy jejich vyobrazení, včetně jejich uplatnění ve vyprávěcích scénách – tj. výjevech ze života Gautamy a jeho předchozích inkarnací. Pro samotného Siddhárthu tedy používám slovo Bodhisattva s velkým počátečním písmenem, zatímco pro jiné z těchto postav v gandhárském umění užívám písmeno malé. Stejně postupuji i v případě označení Buddha.

Jelikož v původním zadání práce bylo vysledovat tento vývoj od anikonické formy, věnuje

---

1 Jádrem Gandháry tvoří oblast soutoku řek Sindhu a Kábulu a oblasti Svátu a Buneru, přičemž se k ní často ale přidává i Taxila na druhém břehu Sindhu a kulturně se k ní řadí i východní Afghánistán s centry v Hađđě a Begramu na soutoku Pandžširy a Gorbandu, který je pokládán za letní sídlo kušánských králů. Gandhárským uměním se zabýval již A. Foucher (mj. autor anikonické teorie), který zároveň spolu s A. Godardem ve dvacátých letech 20. století provedli sondážní výzkum v Hađđě. V práci na této lokalitě pak pokračoval v letech 1926-8 J. Barthoux. Výzkumu v Begramu se věnovala francouzská expedice, 1937 a 1939 – 40 zde J. Hackin objevil dnes již slavný poklad. Jedněmi z nejdůležitějších vykopávek jsou dodnes ty provedené sirem Johnem Marshalllem v Taxile mezi roky 1913 – 45. Po něm zde kopali též sir Mortimer Wheeler (1944 – 5), M. Šaríf 1967 – 8 a M. B. Khan 1998 – 9. Marshall kladl důraz na řecký vliv a helénismus Parthů. Naproti tomu někteří badatelé vyzdvihli římský vliv (například Soper, Rowland, Buchthal), jiní indický (Coomaraswamy, Zimmer). Schlumberger viděl řecko-iránský zdroj, Pugačenkova jej spatřovala mimo jiné v helénismu zprostředkovaném skrz Baktrii, podle Lohuizen de Leeuw byl gandhárský Buddha vytvořen na mathurském modelu. Z dalších autorů uvedme alespoň A. H. Daniho (který prováděl výzkumy v Pešávaru a oblasti Svátu), H. Ingholta (který zamítl přímý římský vliv, ale připustil nepřímý skrz parthská a sásánovská centra), M. Taddeie a D. Facennu, který v letech 1956 – 62 prováděl vykopávky v Butkafe. V letech 1963 – 8 pak pokračoval výzkumem Saidu stúpy, kam se vrátil ještě v sedmdesátých a na počátku osmdesátých let. Není možné tu vyjmenovat všechny badatele, připomínám alespoň ty nejznámější. Práce některých z nich jsem však dosud neměla možnost číst a znám je pouze zprostředkovaně, jejich autory zde přesto uvádím s ohledem na skutečnost, že spíše než o jednotlivé výroky jde o jejich stanoviska k celé problematice, která jsou obecně známa a citována prakticky v každé knize týkající se gandhárského umění. Postoje dalších vědců budou podrobněji rozebrány v následujících kapitolách. Z českých badatelů se oblasti Gandháry věnuje Ladislav Stančo z Ústavu pro klasickou archeologii Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, který v rámci své diplomové práce *Počátky gandhárské plastiky a její vývoj* (Praha 2000) zveřejnil kusy uložené v Náprstkově muzeu a Národní galerii, ve své disertaci *Ikonografický rozbor umění Gandháry, Baktrie a přílehlých oblastí kušánské říše, aspekt helénizace*, Praha 2005) se pak věnuje ikonografii, zejména postavám z řecké mytologie proniknuvším na východ.

se první kapitola nejranějším buddhistickým památkám mimo oblast Gandháry, a sice především reliéfům ze stúp v Bharhutu a Sání. Zároveň jsou zde rozebrány i některé starší symboly, s nimiž je možné se v indickém, a tedy i buddhistickém, umění setkat. Druhá a třetí kapitola se již zabývá gandhárským uměním, nejprve jednotlivými postavami a následně narativními scénami, poté problémy s tímto uměním spojenými, zejména vlivy, jež ho pomáhaly utvářet, a datací.

Mezi dosud nevyřešené otázky, nad nimiž si badatelé lámou již přes sto let hlavu, patří otázka prvenství gadhárské či mathurské školy<sup>2</sup> v zobrazování Buddhy v lidské podobě, a tudíž rozhodující podíl domácího, či helénistického substrátu, původ tohoto zobrazování, datum jeho počátku a samotná příčina přechodu k němu od symbolického způsobu podání. Snahou této práce je tedy i shrnout poznatky, které se až dosud podařilo nashromáždit, jakkoli si v tomto bodě neklade nárok na úplnost, neboť to není v možnostech práce a navíc každý, kdo se pustí do zkoumání památek této oblasti, je přirozeně nucen zabývat se prakticky celým Předním východem, Středomořím, Střední Asíí, Indií a Dálným východem, a to jak z archeologického, tak z historického, numismatického, religionistického i lingvistického hlediska, což je práce na celý život. Většina souborných děl se zabývá gandhárským uměním širěji, proto věřím, že ucelený přehled ikonografického vývoje dvou hlavních postav buddhistického pantheonu je zapotřebí a poslouží též dalším zájemcům o studium této oblasti.

---

2 Škola s centrem v Mathuře na západním břehu řeky Džamuny zahrnující i okolní kláštery.



# Rané buddhistické památky

## 1. 1 Symbolika

Máme-li hovořit o počátcích zobrazení Buddhy na raných buddhistických památkách, je třeba se nejprve seznámit s některými prvky a jejich symbolickým významem, který často sahá hluboko do minulosti. Jak si v této kapitole ukážeme, v buddhistickém umění se setkáme se značným synkretismem, neboť do buddhismu podobně jako do křesťanství bylo zahrnuto množství ranějších symbolů, které byly obohaceny o nový význam. Zároveň si shrneme názory některých badatelů, neboť se vedou spory o domácím vs. zahraničním přínosu do raného buddhistického umění.

Mezi nejranější dochované buddhistické památky v Indii patří maurjské sloupy, tj. sloupy vztyčené za dynastie Maurjů<sup>3</sup> na významných poutních místech spojených s Buddhou a jeho životem (např. v Buddhově rodišti Lumbiní, Bodhgajá, místo jeho osvětlení, či Šrāvastí, místo Prvního kázání atd.), často se tak nacházející blízko svatyní a stúp<sup>4</sup>. Tradice je spojuje s králem Aśokou<sup>5</sup> a byť ne všechny sloupy spojené s jeho jménem jím byly skutečně

---

3 Dynastie Maurjů byla založena Čandraguptou (c. 325/321-297, Allchin 1995a, str. 189), který zřejmě během Alexandrový přítomnosti v Indii vedl partyzánskou válku proti Argamesovi z dynastie Nandů, která ovládala oblast Magadhy. Zdejší území bylo zvětšováno už od 6. stol. př. n. l. za předchozích dynastií Harjanků a Šaiśunágů a za Nandů k ní měla patřit i část oblasti Kalinga (Antonovová 1980, str. 67-8). Úmrtí Alexandra, krále Póra a boje mezi diadochy umožnily Čandraguptovi vyjít z tohoto boje vítězně, nicméně v roce 303 př. Kr. byl nucen uzavřít mírovou smlouvu se Seleukem Níkátorem, podle níž si mohli Maurjové podržet Gandhāru, Paropamisadae, Arachosii a Gedrosii, tedy oblasti (kromě Arachosie), které byly dle Vogelsanga zřejmě osídlené Indy a za indické tradičně považovány (Vogelsang 2010, str. 127). (Tarn nicméně odmítá, že by samotné Paropamisadae někdy patřilo Čandraguptovi. Seleukos podle něj přepustil území, které bylo co do krve indické, ale Alexandr jej původně vytvořil z částí perských satrapií Gedrosie, Arachosie a Paropamisadae, přičemž Paropamisadae a Gandhāra tvořily v jeho době jednu satrapii. (Tarn 1951, str. 100)). Tím se pod maurijskou nadvládu dostali i Řekové zde žijící, ze Starého Kandaháru máme doložen řecký nápis asi z roku 280 př. n. l. i maurjské mince a indickou keramiku (Vogelsang 2010, str. 129-130), stejně tak víme o Seleukově vyslanci na maurjském dvoře Megasthenovi (podle Bussagliho fungoval spíše jako jakýsi informátor a dohlížitel nad dodržováním smlouvy a řecko-makedonským obyvatelstvem, které stálo mimo kastovní systém (Bussagli 1996, str. 88)) a množství cizinců, kteří údajně žili v Pátaliputře (Ray 1975, str. 12). Čandraguptův syn Bindusára rovněž vedl aktivní zahraniční politiku, udržoval styky s Egyptem Ptolemaia II. Filadelfa a Antiochem I. Z výše uvedeného je tedy patrné, že do Indie pod maurjskou nadvládou pronikaly cizí prvky, zejména řecké a íránské (o těchto druhých se zmíníme podrobněji dále). Na počátky kamenné architektury a sochařství v Indii pak nahlízejí někteří badatelé (př. Allchin 1995a, str. 189) jako na přímý důsledek Alexandrový invaze a achajmenovského vlivu.

4 V Nigali Sagar byl sloup vztyčen ve 20. roce Aśokovy vlády vedle stúpy dřívějšího Buddhy Koṅágamana, která již nestojí. Došlo k tomu ve stejném roce, kdy král navštívil i Lumbiní (Allchin 1995b, str. 239).

5 Bindusárův syn Aśoka před nástupem na trůn asi nejprve působil jako místodržící v Gandhāře, kde potlačil místní vzpouru (Bussagli 1996, str. 91). Po krvavé válce s Kalingy údajně konvertoval k buddhismu, jehož jedním z nejznámějších podporovatelů v dějinách se stal.

vztyčeny<sup>6</sup>, mnoho z nich nese jeho edikty či dedikační nápisy. Do první skupiny patří sloupy z Dillí-Mirat, Alláhábádu, Laurijá-Araradž, Laurijá-Nandangarh, Rámpúrvy, Dillí-Topra, Sankissy, Sáňčí a Sárnáthu. Do druhé skupiny lze zařadit sloupy z Rummindei a Nigali Sagar. Vedle těchto sloupů či hlavic (některé se totiž nedochovaly celé) máme i některé bez nápisů (Kosam). Většina pochází z maurjské doby, byť některé mohou ukazovat na přežívání formy i v následujícím období.<sup>7</sup> Sdílejí některé společné rysy, jako jsou monolithický dřík (kromě sloupu z Kosamu) a zúžení, hlavice sestávají ze zvonovité spodní části ve tvaru lotosového květu, obvykle kruhového (u hlavic z Vaišálí (obr. 1a) a Basarh-Bakhira čtvercového) abaku a zvířete či zvířat (sloup z Kosamu je bez zvířete). Tímto zvířetem bývá nejčastěji lev (Rámpúrvá s ediktem, obr. 1b; Laurijá-Nandangarh, obr. 2; Basarh Bakhira, obr. 3), případně čtyři lvi (Sárnáth, obr. 4; Sáňčí), býk (Rámpúrvá bez ediktu, obr. 5; Alláhábád<sup>8</sup>), nebo čtyři býci (Lumbiní), slon (Sankissa obr. 6), případně kuň (Rummindei<sup>9</sup>) a Garuḍa (Laurijá-Araradž<sup>10</sup>).

John Irwin dělí sloupy podle výzdoby na před-ašokovský a pozdější typ<sup>11</sup>. První je završený býkem či slonem s motivem lotosu a zimolezu, hadovitým prvkem a ornamentem korálek-provaz, nebo je ukončen lvem, má jednoduchý abakus a provazový či provazokorálkový ornament. Druhý typ sestává z jednoho lva a poindičtěného motivu zimolezu (který může chybět) kombinovaného s husami, korálko-provazovým či provazovým prvkem, nebo ze čtyř lvů a abaku se střídajícím se motivem kola, přičemž zmizel zimolez, husy a provazokorálkový/provazový ornament. Jednoduchý abakus pokládá i Ray za ranější prvek – hlavice z Basarh Bakhiry podle něj možná pochází z doby před Ašokou<sup>12</sup>. Jedním z nejlépe dochovaných sloupů je ten ze Sárnáthu<sup>13</sup> (4 míle od Váranaši),

---

6 Irwin 1976, str. 737

7 Výše zmíněný sloup z Kosamu byl údajně nalezen v pomaurjské vrstvě, ač provedením připomíná maurjské (Ray 1975, str. 107). To nemusí svědčit pro mladší dataci, ale není mi, bohužel, znám přesný kontext nálezů. Nicméně tradice samostatně stojících sloupů přetrvávala, jak dokládá Garuḍův sloup z Besnagaru z 1. stol. př. n. l. (Ray 1975, str. 49) vztyčený Řekem, který zřejmě konvertoval k višňuismu. Tento má však dřív tvořený třemi částmi, nejnižší oktogonální je ukončena lotosovým motivem, střední sextagonální oktogonálním pásem opět s prvkem lotosu a horní část je kruhového průřezu se zvonovitou hlavicí. Sloup je ukončen krychlí podpírající trs palmových větví.

8 Irwin 1976, str. 737

9 Ray 1975, str. 19

10 Ray 1975, str. 19

11 Irwin 1976, str. 737

12 Ray 1975, str. 20

13 Soudí se, že spadá do posledních let Ašokovy vlády, protože nese edikty, které se na jiných sloupech nevyskytují (Ray 1975, str. 20)

který byl vztyčen západně od hlavní svatyně v Jelením parku na místě, kde Buddha údajně poprvé kázal. Jeho hlavice se skládá ze žlábkovaného kalichu tvaru lotosového květu, který podpírá kruhový abakus, na němž se střídají motivy kola a čtyř královských zvířat – lva, slona, býka a koně. Hlavice je ukončena čtveřicí lvů. V Indii měla tato zvířata symbolizovat čtyři světové strany, jakkoli Ray pochybuje, že lze tuto interpretaci stejnou měrou připsat i Ašokovým sloupům<sup>14</sup>.

Lev (představující sever) by zde jako král zvířat symbolizoval Buddhu jako lva mezi duchovními učiteli, „jehož poselství převládá na všech čtyřech stranách stejně, jako zajišťuje lví řev autoritu lva v lese.“<sup>15</sup> Jde každopádně o starý symbol, který sem patrně pronikl jako důsledek achajmenovského vlivu, zejména skrz vyobrazení na miskách a rhytech. Alexandr údajně přinesl s sebou do Taxily zlaté a stříbrné íránské nádoby a šperky, navíc víme o achajmenovském osídlení zdejšího pahorku Bhiṛ. Zde nalezená pečetidla podle Marshalla ukazují, že lev tu byl oblíbeným motivem už v 5.-4. stol. př. n. l.<sup>16</sup> Irwin pokládá lví sloup z Vaišálí za nejranější a pokud je tento předpoklad správný, domnívá se, že byl lev jako emblém převzat Indy za dynastie Nandů, do jejichž říše byly zahrnuty i lokality Vaišálí, Sankissa, Rámpúrvá, Bodhgajá, Rádžgír, Kosam a Śrávastí.<sup>17</sup> Předobraz podoby maurijských lvů je zpravidla hledán vedle perských i v asyrských vzorech, především pokud jde o jejich napjaté svaly a drápy<sup>18</sup>, Ray ho hledá mj. i v koloniálních řeckých pracích, jakkoli si všímá i jisté konvence v jejich zpracování.<sup>19</sup> V západní Asii a Egyptě je lev též spjat se sluncem a králem jako zástupcem jeho božské síly. Královská autorita a božská ochranná funkce spolu ostatně souvisí, na tomto místě bychom si mohli též připomenout Lví brány v Mykénách i Chattuši (v prvním případě po stranách sloupu podobně jako na frýžské hrobce v Arslan Taši), hliněné lví strážce chrámu v Šaduppu, lvy jako jízdni zvířata bohů (okřídlený lev pro boha Aššura či kočkovitá šelma z Jazilikaja), oblíbené mezopotamské scény úspěšných lovů na lvy a muže zápasícího se lvem<sup>20</sup> atd., příkladů bychom našli mnoho.

---

14 Ray 1975, str. 19

15 Craven 1976, str. 40

16 Marshall 1951, str. 675

17 Irwin 1976, str. 747

18 Cribb zmiňuje Sargonovy reliéfy (Cribb 1992, str. 38).

19 Ray 1975, str. 31

20 V tomto případě existují i teorie spojující takové scény s hrdinou Gilgamešem, král stejně jako on poráží toto zvíře, a je tím rovněž hrdinou.

Ani v otázce koně nejsou badatelé jednotní – Allchin ho vnímá jako skythský aspekt<sup>21</sup>, Rayovi připomíná ten na hlavici ze Sárnáthu dva koně na sarkofágu Amazonek<sup>22</sup>, podle Irwina se možná podobá asyrským vzorům ještě více než řeckým<sup>23</sup>, nicméně v teorii o světových stranách symbolizuje jih.

Býk představující západ je místního původu. Ačkoli máme vyobrazení býka v perském umění (rovněž i jako strážce), ten zdejší je hrbatý, jakého známe z harappské kultury. Býk z Rámpúrvy ovšem připomíná Allchinovi okřídlené asyrské typy svým provedením pro pohled z více stran.<sup>24</sup> Ray hledá achajmenovské prototypy<sup>25</sup>, ale u býka z Rámpúrvy uznává i harappské<sup>26</sup>. Býk funguje i jako symbol sexuální síly, ve Védách a Bráhmanách je spojovaný s Indrou<sup>27</sup>, posléze se objevuje ve spojitosti se Šivou. Protoindický amulet (obr. 7) ukazuje boha (možná právě Šivu) v jogínské pozici se skříženými nohama, třemi tvářemi a býčími rohy na hlavě. Je obklopen slonem, tygrem či lvem, buvolem, nosorožcem a antilopami. Na pečeti z Taxily<sup>28</sup> vidíme šest vyobrazení býčího symbolu nandipada, na jiném skaraboidním pečeti z černého achátu jeho kombinaci se lvem.<sup>29</sup>

Rovněž zobrazení slona je místního původu, jakkoli známe i jeho vyobrazení na raných seleukovských mincích<sup>30</sup>, objevuje se i v harappské kultuře. Jde o jízdní zvíře králů i bohů, na slonu Airávatovi se vozí Pán nebes Indra. Takové zobrazení můžeme spatřit například na reliéfu z čaitje v Bhádžá<sup>31</sup>. Indra sedí na slonu Airávatovi, který drží v chobotu strom. Dále vidíme uctíváče u posvátného stromu pokrytého girlandami, další svatý strom obklopený lidmi, za slonem průvodce držící Indrovy zbraně a prapor, nalevo bůh slunce Súrja a jeho

---

21 Allchin 1995b, str. 260

22 Ray 1975, str. 31

23 Irwin 1976, str. 748

24 Allchin 1995b, str. 260

25 Ray 1975, str. 32

26 Ibid str.29

27 Irwin 1976, str. 746

28 Marshall 1951, plate 207 no. 4

29 Marshall 1951, str. 677, datuje ho do 4.-3. stol. př. n. l.

30 Ray (1975, str. 32) odkazuje právě na tato zobrazení.

31 Jeskyně v Bhádžá (obr. 8) jsou všechny buddhistické a zahrnují čaitja haly, některé obsahují stúpy či klášterní komplexy. Zdejší čaitja byla datována do poloviny 2. stol. př. n. l., ale Spink (1958, str. 103) ji co do stylu klade mezi Bharhut a Sánčí, a dává ji tudíž do 2. pol. 1. stol. př. n. l., stejně jako Velkou stúpu v Sánčí, Násik a Khandagiri, které spadají prý buď do druhé poloviny 1. stol. př. n. l., nebo do prvních desetiletí 1. stol. n. l. Tradiční chronologie, která umísťuje první ándhrské krále do pozdního 3. či raného 2. stol. př. n. l. byla podle něj založena na mylné interpretaci nápisu krále Kháravely z dynastie Kalingů (str.99). Rozměry haly v Bhádžá jsou 55x26 a výška 29 stop. Díry v kameni okolo vstupu ukazují na dřevěné části, dřevo bylo použito i na žebra v klenbě a části stúpy.

společník držící slunečník a metličku na hmyz (obr. 9-10). Slon je rovněž spjat s buddhismem v rámci příběhu o zvířeti, které na Buddha poslal jeho žárlivý bratranec Devadatta, či legendě o Májině snu a samotném narození Buddha. Vyskytuje se i v některých džátakách<sup>32</sup>, jako je ta o slonu se šesti kly, k níž se ještě vrátíme. Z toho lze možná odvodit i symbol královské síly a požehnání deště<sup>33</sup>. Souvislost s plodností a úrodností naznačuje i jeho spojení s jakšičkou Čulakotou na ohrazení stúpy v Bharhutu (obr. 11). Známe jeho sochu z Dhauli řazenou do maurjského období, do stejného období podle Cribba spadají na základě nápisných důkazů i jeskyně a čaitja v Barábárských kopcích v Biháru<sup>34</sup>. Sloní vlys jeskyně Lomaša Riši<sup>35</sup>, který byl dříve považován za mladší<sup>36</sup>, je podle Cribba možná soudobý<sup>37</sup> a byl vytvořen ve stejné tradici jako sloni z Dhauli a na hlavici sloupu ze Sankissy<sup>38</sup>.

Jak jsme viděli, mnohé symboly zvířat jsou do jisté míry společné pro Indii a Přední východ, nelze je výhradně spojit s buddhismem, neboť jsou mnohem starší. Kromě koně se podle Raye<sup>39</sup> všechna včetně Garuḍy objevují už v bráhmanské tradici – pozdně bráhmanské mytologie zná Garuḍu, Vrsu, Makaru jako váhany (jízdni zvířata) Višṇua, Šivy, Gangy a Kandarpa. On sám se přiklání na stranu zastánců indického původu Ašokových sloupů a srovnává je s achajmenovskými: díky achajmenovským sloupům jsou na rozdíl od maurjských sestaveny z více bubnů a jsou většinou kanelované, stojí na zvonovitých bázích,

---

32 Příběhy z Buddhových předchozí inkarnací, podrobněji viz dále.

33 Irwin 1976, str. 746

34 Cribb 1992, str. 38 Zdejší skalní obydlí byla věnována Ašokou mnichům sekty Ádživika. Jde o skupinu jeskyní, z nichž některé mají podobu zaklenuté místnosti obdélníkového půdorysu, jiné obsahují kruhovou kupolovou svatyni s prvky dřevěných struktur. Interiér některých z nich nese stopy maurjského leštění. Jsou nezdobené kromě fasády jeskyně Lomaša Riši, jejíž vlys, mřížoví i trámy napodobují dřevěnou budovu. Ozdoba lomenice štítu byla dle Raye převedena z terakotového originálu či z dřevěného převedení terakotového typu (Ray 1975, str. 46). Do jeskyně se vstupuje vchodem se zešikmenými pilíři a její půdorys spojuje prvek kruhové místnosti s obdélnou, podobně jako je tomu u jeskyně Sudámá, která má ovšem jednoduchý pravoúhlý vstup (obr. 12) a zdá se být tou nejranější (Ray 1975, str. 44). Uvnitř se nachází Ašokův nápis z 12. roku jeho vlády. Pravoúhlá předsíň byla zaklenuta sudovitou/valenou klenbou a byla spojena kruhovou místností s hemisférickým zastřešením. Přečnávající kus skály na vnější straně kruhové svatyně je převedením doškové či dřevěné střechy do kamene. Zdi jeskyně jsou pokryty nepravidelnými svislými žlábkami, které napodobují bambusové či dřevěné latě. Později se budeme na reliéfech setkávat s vyobrazením podkovovitěho vstupu čaitje, jaké vidíme u Lomaša Riši, stejně jako s kruhovými chatami asketů. Rovněž vztah k dřevěným prototypům je v indickém umění důležitý. Do obou výše zmíněných jeskyní se vstupuje z dlouhé strany (z boku).

35 Obr. například v Craven 1976, str. 49

36 Spink (1958, str. 101) zmiňuje možnost datování jeskyně do 1. stol. n. l., podle Raye není jeskyně maurjského data, ale nemůže být o mnoho pozdější (Ray 1975, str. 33), ovšem na str. 44 ji do maurjského období řadí.

37 Cribb 1992, str. 38

38 Ray 1975, str. 33

39 Ibid str. 3

nebo pravoúhlých či kruhových blocích, zatímco maurjské báze nemají a zvonovitý prvek slouží k výzdobě hlavice, jejíž abakus a samostatný zvířecí motiv (navíc někdy zvířat rozestavených do kruhu) v achajmenovském pojetí chybí. Tam se naopak častěji vyskytuje prvek stylizovaných palmetových listů po staroegyptském způsobu a protomy dvojice zvířat, býků či lvů, umístěných proti sobě. Nepopírá ovšem, že mnohé znaky byly převzaty z achajmenovského a s ním společného západoasijského umění.<sup>40</sup> Allchin rovněž vnímá podobnost s achajmenovskými, ale ani on je nepokládá za hlavní zdroj.<sup>41</sup> Cribb shledává mnohé prvky též za ovlivněné řeckými, ač mnohé zvířecí podoby jsou mezopotamské a sem přišly z Íránu<sup>42</sup>. Například zimolez jako motiv nepochází přímo od Řeků, ale dostal se sem skrz Persii, Asýrii, odkud ho Řekové získali<sup>43</sup>. Lotos je místní rostlina, běžná ovšem i v íránské tradici<sup>44</sup>, Craven cítí perský nádech zejména v prodloužení jeho okvětních plátků<sup>45</sup>. Na pečetích z Taxily se setkáme s lotosovým stromem života a štěstí<sup>46</sup>, lotos je symbolem vody, čistoty. Později se budeme běžně setkávat s vyobrazením Buddhy na lotosovém trůnu.

Jasný řecký vliv lze spatřit na hlavici z Pátaliputry (obr. 13) z 3. stol. př. n. l.<sup>47</sup>. Je z tmavě žlutého pískovce a mísí se v ní prvky rozet s palmetami a čtyři cylindrické voluty, které připomínají íonské hlavice. Podobný vliv je patrný i na hlavici ze Sárnáthu (obr. 14a). V Kumraharu<sup>48</sup> byla objevena i tzv. Pilířová hala se zlomky asi 80 monolithických pilířů. Pro každý byla vykopána jáma hluboká 1,52 – 1,83 m, v každé jámě byla 15-ti cm vrstva hlíny a na ní dřevěná platforma sestávající nejméně ze dvou vrstev v pravém úhlu jedna k druhé. Pilíře pak byly vztyčeny na těchto platformách, přes tento základ pak byla položena plinta vysoká přibližně 1,07 m. Celý pilíř tak mohl být 9,6 m vysoký, z toho 2,7 m bylo pohřbeno pod podlahou. Jeden z nich byl vykopán celý a je více méně jako Ašokův pilíř, vysoce leštěný, z čunarského pískovce. Na jihovýchod od haly byl nalezen 3 m hluboký a 12,6 m široký kanál. Masivní dřevěná platforma jižně od haly tvořila základ schodiště. Hala byla vybudována v raně maurjském období (podle Niharranjan Raye možná samotným Ašokou<sup>49</sup>)

---

40 Ray 1975, str. 26

41 Allchin 1995b, str. 252

42 Cribb 1992, str. 35

43 Allchin 1995b, str. 259

44 Ray 1975, str. 25

45 Craven 1976, str. 41

46 Marshall 1951, str. 675

47 Craven 1976, str. 42

48 Jeden z obvodů Pátaliputry, stejně jako Bulandibagh, Panč Pahari, Mahabirgarh, Sadargaly a Lohanipur.

49 Ray 1975, str. 4

a zničena ohněm okolo 150 př. n. l.<sup>50</sup>. Její účel je nejasný, v jejím bezprostředním okolí nebyly nalezeny žádné maurjské struktury a většina staveb v Kumraharu pochází z mladších období<sup>51</sup>. Mohla tak sloužit jako palác, jakási náboženská stavba (možná dokonce buddhistická), či královský pavilon<sup>52</sup>. Stavba podle Cribbových slov „nese bez diskuze stopy cizího vlivu a její nejbližší ekvivalent bychom našli v Persepoli“.<sup>53</sup> Právě hala vztyčená na plintě se vstupem po monumentální rampě připomíná achajmenovské paláce a mísí se tu s prvky svědčícími o lokální improvizaci<sup>54</sup>.

Jak jsme právě viděli, v maurjských sloupech se mísí celá řada domácích i zahraničních tradic, a to alespoň co do stylistické stránky. Ovšem hlavním argumentem pro Rayovo tvrzení, že jsou svou podstatou indické, je jejich souvislost s tradicí tzv. dhvadžastamba (zvířecích standart<sup>55</sup>) a uctíváním pilířů (stamba)<sup>56</sup> a stromů, které mohly někdy nahrazovat i dané zvíře. Naráží přitom na „strom přání“ (kalpadruma) představovaný věncem listů a jako inspiraci pro maurjské sloupy vidí právě takovéto pilíře z netrvanlivých materiálů (jako je dřevo stromu šála<sup>57</sup>, s nímž se ještě setkáme), kmenové standarty, pilíře stojící samostatně na veřejných cestách (sthúna), pilíř městské brány Indrakíla apod.<sup>58</sup> Patrně nejpodrobněji rozebírá tuto problematiku John Irwin. Pilíře podle něj představují Axis mundi, která vychází z kosmických vod a dosahuje slunce v jeho zenitu, přičemž bod, v němž se země a nebe od sebe oddělily je pupkem světa (rthivi nabhi), jak ho známe i z jiných kultur, a tudíž i místem kontaktu s nadpřirozenými silami. Zdůrazňuje přitom cykličnost času, v němž stvoření světa probíhalo, a odkazuje na mýty z Rgvedy a Atharvavedy. Z počátečního chaosu jako oceánu bez života povstala prvotní hora (mahámeru), kterou střežil démon Vṛtra, personifikace překážek, a bránil tak, aby se voda uzamčená v hoře dostala ven. Když Indra démona porazil, vypustil vodu a oddělil nebe a zemi a slunce vystoupilo z vod. Stvořil čas a roční období, vzduch a atmosféra vytvořily prostor (který je opakem chaosu a musí být vztažen ke

---

50 Allchin 1995a, str. 203

51 Eltsov 2008, str. 62

52 Allchin 1995a, str. 203

53 Cribb 1992, str. 38

54 Allchin 1995b, str. 238

55 Příklad takové standarty můžeme spatřit na reliéfu z Bharhutu (obr. 14b).

56 स्तम्भ znamená sloup a je odvozeno od učinit pevným. Stejný výraz prý používá pro označení svých sloupů i

Aśoka. (Irwin 1976, str. 740) ध्वज standarta, prapor, vlajka, korouhev

57 Sálavý strom (*Vatica robusta*)

58 Ray 1975, str. 2 – 3, 25

konkrétnímu bodu – Axis mundi<sup>59</sup>), který byl rozdělen na čtyři strany. Indra pak zatlačil prvotní horu na dno vod a připevnil ji. Odsud odvozuje Irwin i Indrakíla<sup>60</sup>, přičemž pilíř nebyl podle něj pouhým symbolem, ale přímou manifestací boha<sup>61</sup>, což dokládá mj. i citacemi z Atharvavedy, které ztotožňují Indru a stambha. Na základě dalších citací ukazuje, že se stambha bylo ztotožňováno i slunce, které vlastně podpírá nebe a spojuje se s vrcholem pilíře. S tím souvisí korunování obětního pilíře (júpa, sthúna) slunečním kolem a i všechny ostatní podformy jako přenosná vojenská standarta Indra dhvadža zajišťující králi božskou ochranu (tyč, již Indra porazil démona), Pán lesa (vanaspati, jedno z označení kosmického pilíře), hůl pro stloukání<sup>62</sup> i fallus (tím i uctívání Šivy v podobě línghamu). Údajně dosud používané rituály při vztyčování prvního sloupu chrámu, kdy je nejprve vykopána díra, která je po západu slunce naplněna vodou, by tak podle jeho názoru mohly objasňovat i fakt, že maurjské pilíře jsou často vztyčovány v podmáčené půdě.<sup>63</sup> K vegetačnímu cyklu, oběhu slunce, plodnosti a úrodnosti se váží i svatební pilíře ve váze používané prý dodnes v Gudžarátu a Maháráštra (neboť lidská svatba je odrazem stvoření světa, na což ukazuje i svatební formule), pilíře (jako manžel vodního ducha) umístované do nádrží v severním Biháru, aby jejich voda byla pitná, či nástěnné malby se slunečním cyklem zdobící svatební pavilon.<sup>64</sup> Pozemský král pomazávaný každoročně při obřadu, jenž měl přinést déšť, vládl jako zástupce kosmického zákona (dharmy).<sup>65</sup> Původní význam kola zákona se tedy týkal nejvyššího božstva a znalosti a souvisí s vyobrazením slunce, našli bychom jej i v Mezopotámii. Samotné slovo označující univerzálního vládce čakravartin překládá jako spojení čakra – kolo a vartin – setrvávající v.<sup>66</sup> Ašokovy pilíře pro Irwina představují vyšší

---

59 Irwin 1976, str. 750

60 Kílá/kíla कील znamená hřebík, tj. ten, pomocí něhož Indra upevnil horu na dně.

61 Irwin 1976, str. 740, autor byl prý osobně svědkem každoročního rituálu u sloupu v Laurijá Nandangarh, při němž mu místní sdělili, že uctívají Pána tyče (str. 745).

62 Podle jiné verze mýtu byly na počátku jen vody, z kterých se ohřátím vynořilo zlaté vejce, z něhož se zrodil Pradžápati, který pak stvořil prostor a nebe a další věci (Zbavitel 1986, str. 35). Další verze pak mluví o stloukání Mléčného moře, při němž sloužil Višnu v podobě želvy jako podložka pro horu Mandaru, jež byla kvedlačkou, a zároveň pomáhal bohům, démonům a králi hadů ve stloukání a v podobě Garuďy seděl na vrcholku hory (str. 61). Irwin zmiňuje též pilíř s emblémem Garuďy ve Višnuově chrámu v Tiruvalli v Kérale, jehož spodek se má dotýkat podzemních vod, a nepálské pilíře stojící na zádech želvy symbolizující vodu a stabilitu (Irwin 1976, str. 743).

63 Irwin 1976, str. 741

64 Ibid str. 742

65 Ibid str. 745, 749

66 Ibid str. 750, Čakravartin v indické tradici vlastní sedm pokladů, mezi něž patří čakra, hvězda, kůň, milující královna, slon, generál a první ministr. Jedno z jeho zobrazení můžeme spatřit na reliéfu ze stúpy v Džaggajapetě (Craven 1976, obr. 44; též Branaccio 2006, str. 13), cca 150 př. n. l. (Ray 1975, str. 121). Podobné zobrazení máme též z Amarávatí (obr. 14c).



konceptu dharmy, symbol řádu vítězího nad chaosem. Démoni útočící na Siddhárthu při jeho snaze o osvícení jsou vášně zatemňující pochopení a slunce je doktrína sama jako regulátor života jedince.<sup>67</sup> Pokud je tato teorie pravdivá, zapadají do ní i ostatní symboly vody, slunce a královské autority, které jsme si zmiňovali výše, jako zimolez a lotos (voda), husa (řídící cirkulaci vod<sup>68</sup>) a další zvířata. Uvnitř čaitje v Karli<sup>69</sup> (obr. 15-16) můžeme spatřit sloupky s vázovitou spodní částí, která připomíná onu nádobu, z níž vyrůstá Osa světa na gandhárských reliéfech. Zvonovitá hlavice je završena slony a královským párem (obr. 17-18).

Z výše uvedeného je patrné, že významy některých symbolů souvisí s prastarými animistickými představami a je těžké tedy trvat na výlučně indickém původu maurjských sloupů. S uctíváním pilířů, stromů i kamenů apod. se setkáváme po celém Blízkém a Předním východě a ve Středomoří<sup>70</sup>, ostatně nejen tam, je totiž společné pro mnoho kultur na světě. Jednotlivé prvky, varianty mýtu, božstva a formy se mohou lišit, ale podstata podle mého názoru zůstává stejná tak, jako je stejné lidské uvažování (alespoň pokud jde o základní principy). Nyní se zaměříme na konstrukci stúp a další důležité prvky vyskytující se v jejich výzdobě a podíváme se, jak byl v raném buddhistickém umění zobrazován samotný Buddha a scény z jeho života.

## ***1. 2 Stúpa a rané vyobrazení Buddha***

### ***1. 2. 1 Typy raných buddhistických staveb a jejich výzdoba***

Nejdůležitějšími typy náboženských staveb v raně buddhistické Indii jsou čaitja grha (čaitja hala), vihára (klášter) a stúpa. První skupiny jsme se již dotkli jako staveb s kruhovým, nebo podélným půdorysem a apsidálním zakončením a uvedli si některé příklady vytesané do skal, jakkoli samotné označení čaitja se může vztahovat i pouze na posvátný strom nebo háj (rukkhačetja, vanačetja, áramačetja apod.), kterým mohli být připisováni

---

67 Irwin 1976, str. 753

68 Ibid str. 744

69 Pozdní 1. – rané 2. stol. př. n. l. (Craven 1976, str. 56), ovšem podle Spinkovy datace dokončena 119-120 n. l. (Spink 1958, str. 98-9). V Karli se ovšem nachází i výzdoba z pozdějších dob, z 5. i 7. stol.

70 S touto skutečností je Ray samozřejmě obeznámen. Podrobněji o uctívání pilířů, kamenů, sloupů a stromů viz má bakalářská práce Kult kamenů ve východním Středomoří z roku 2007.

obyvatelé jako vrkšadevové, jakšové a jiní.<sup>71</sup> Ukázali jsme si rovněž, že rané stavby byly patrně alespoň zčásti dřevěné, i když stěny mohly být i z cihel, případně kombinace cihel a dřeva, neboť i kamenné napodobují dřevěné struktury. Jakkoli nemáme jasné důkazy o tom, že nejranější dochované příklady pocházejí z maurjských časů<sup>72</sup>, je to pravděpodobné – do této doby by mohla patřit cihlová apsidální hala v Sárnáthu umístěná západně od hlavní svatyně poblíž Ašokova pilíře<sup>73</sup>, dvě apsidální haly v Sáníči (tzv. chrámy 18 a 40)<sup>74</sup>, tři jeskyně vytesané do kopců Nágardžuni (dle nápisu věnované Ašokovým vnukem Dašarathou opět Ádživikům<sup>75</sup>), kruhová čaitja v Bairatu<sup>76</sup> (obr. 19a) a hala v Sonari<sup>77</sup>. Mnohé z těchto staveb, jak jsme viděli, nenesly výzdobu, další se nedochovaly, či byly mnohokrát přestavovány<sup>78</sup>. Čaitja jako typ staveb pokračoval i v následujícím období Šuňgů a Ándhrů, haly bývají nyní rozděleny dvěma řadami sloupů a ústředním prvkem se stává stúpa, která je jejich nedílnou součástí. Takové uspořádání jsme si již ukázali na příkladu Karli.

Kláštery z maurjské doby byly zřejmě malé stavby z netrvanlivých materiálů, neboť nemáme žádné příklady, které by odpovídaly pozdějším typům s nádvořím, jaké známe z 1. stol. n. l. Byly asi dlouhými stavbami se zakulaceným závěrem (viz reliéfy z 2. a 1. stol. před. n. l. z Bharhutu a Amarávati) podobně jako klášter v Dživakarama v Rádžgíru, který ovšem nebyl datován<sup>79</sup>. Kláštery vysekané spolu s čaitjí mají obvykle vzhled čtvercové

---

71 वृक्ष - strom, देव - bůh, božstvo, वन - les, jakšové – přírodní duchové (podrobněji dále)

72 Pokud jde o svatyně vysekané do skal, Allchin vidí počátky této tradice právě v maurjském období, přičemž prvním, ještě předmaurjským, příkladem by mohla být jeskyně Son Bhandar v Rádžgíru, která označuje místo konání prvního buddhistického koncilu. Má tvar obdélné komory s hrubě zaklenutou střešou a čtvercovým vstupem bez jakékoli výzdoby (Allchin 1995b, str. 247).

73 Allchin 1995, obr. 11. 15

74 Ibid str. 244, obr. 11. 16

75 Ibid str. 189, 247; Cribb 1992 str. 38. Dvě z těchto jeskyní jsou velmi malé, skládají se pouze z pravoúhlé cely se sudovitou střešou a vstupem na konci. Největší je známá jako Gopí a tvoří ji dlouhá hala se sudovitým stropem a kruhovými závěry. Vchod se nachází uprostřed jižní strany. (Ray 1975, str. 44)

76 Tato měla vzhled kupolovité haly podpírané oktagonálními pilíři s cestičkou pro obcházení a maurjskému období je připisována díky nálezům zlomku pilířů a kamenného slunečnicku z čunarského pískovce a též blízkosti kláštera a Ašokových nápisů (Allchin 1995b, str. 245). Podobá se strukturám na reliéfech v Bharhutu a jinde. (Chakrabarti 1995a, str. 314; Chakrabarti 1995b, str. 197)

77 Ray 1975, str. 99

78 Například svatyně Mahábodhi v Bodhgajá byla přestavěna možná víc než jednou, její ranější podoba je zachycena na na reliéfech v Bharhutu a Sáníči.

79 Allchin 1995b, str. 246, obr. 11.19 Ranému období jsou připisovány i kláštery ve Šrávastí a Kaušámbí. Na prvním místě měl údajně Buddha strávit 25 období deště v kláštřech Džetavana (asi čtvrt míle západně od Sahethu) a Pubbarama, přičemž první byl darem obchodníka Athanapindaky a druhý snachy jakéhosi bankéře. Vně Kaušámbí byly pro Buddhu postaveny tři kláštřery jako dar místních obchodníků, přičemž klášter Ghošitarama byl identifikován nálezem klášterního pečeti (Chakrabarti 1995b, str. 195), leží uvnitř fortifikace, prošel několika stavebními fázemi a byl centrálního plánu s nádvořím a místnostmi okolo (Chakrabarti 1995b, str. 299).

otevřené haly a vstup skrze krytý vchod. Jsou obklopené řadou malých cel pro mnichy opět vysekanými do skály. V Adžantě se nachází na 29 klášterů a čaitji<sup>80</sup>. Nemá smysl vyjmenovávat si zde všechny tyto stavby, k již zmíněným lze pouze přidat Kondáňe<sup>81</sup>, Kanheri, Násík<sup>82</sup> a čaitji v Bedsá<sup>83</sup>.

Stúpa byla původně hromada hlíny navršena přes popel z kremace<sup>84</sup>. Ty nejranější se nacházely na sedmi místech, na nichž byl podle tradice pohřben Buddhův popel, mj. i v Rádžgíru (kde byly nalezeny i zbytky kláštera, který byl Buddhovi darován lékařem Dživakou, ovšem tato identifikace není doložena žádným nápisem<sup>85</sup>), Kapilavastu<sup>86</sup> a Vaišálí, kde měl Buddha dostat od kurtizány Amrapálí mangovníkový háj. Byla zde nalezena nejstarší dochovaná stúpa, byť nelze určit, zda je to jedna z těchto původních.<sup>87</sup> Stúpa označovala i místo Buddhovy smrti v Kušínagara, jeho osvícení v Bodhgajá (zde stála stúpa

---

80 Ačkoli tato lokalita je slavná zejména díky své výzdobě z 4. – 5. stol. n. l., nachází se tu i několik raných jeskyní z 1. stol. př. n. l. – n. l. s malbami (Craven 1976, obr. 80), které byly datovány nejen stylisticky, srovnáním s reliéfy na branách stúpy 1 v Sáníči, ale zahrnují i údajně fragmenty nápisů datovatelných paleograficky do stejného období. (Craven 1976, str. 122)

81 Spink zamítl její původní dataci do 2. stol. př. n. l., podle něj má sice vztah k o málo ranější Bhádžá, ovšem zdejší tančící postavy (Spink 1958, obr. 11) nemohou být ranější než ty z mřížoví v Bharhutu, které jsou z šuňgského období a jsou podle něj asi z 1 – 50 n. l. (str. 99-100).

82 Nachází se tu jeskyně a kláštery. Vihára 1 nebyl dokončen a je podobný vihára 3. Veranda kláštera 3 byla vysekána v době Gautamíputrova vítězství (Spink 1958, str. 98). Nejranější stavbou je čaitja (jeskyně 18) a blízký klášter (jeskyně 19), přibližně o století starší než práce z Nahapánovy doby (ibid str. 99). Tento klášter obsahuje nápis, že byl vysekán v době vlády Kṛṣṇy, druhého krále z dynastie Āndhrá. Výše zmíněná hala poblíž „Kṛṣṇova kláštera“ byla vytvořena zřejmě v době Kṛṣṇova nástupce Śrí-Sátakarniho (v jehož době vztyčeny brány v Sáníči) (ibid str. 100). Podle Spinka Sáníči, Násík a Kondáňe jsou zhruba současné, z doby okolo 1-50 n. l., z níž pochází i postava strážce z Násíku (Spink 1958, obr. 15), který se podobá postavám v Sáníči, stejně jako florální výzdoba okolo něj (byť má i vztah k o něco ranějším dílům v Bhádžá). Důvod, proč byly haly v Bhádžá, Kondáňe a Násíku datovány původně do 2. stol. př. n. l., nalézá ve špatné interpretaci dedikačního nápisu z Karli zmiňujícího založení zdejší haly jakýmsi Bhútápálou, který byl čistě na základě pochybné fonetické podobnosti jména ztotožněn s posledním šuňgským králem Devabhútim (80-70 př. n. l.). Výše zmíněné haly jako zjevně stylově starší byly tudíž posunuty hlouběji do minulosti. (ibid str. 98-9)

83 Čaitji v Bedsá rovněž datuje do pozdějších let 1. stol. n. l. (Spink 1958, str. 104), Chakrabarti uvádí dataci 1. stol. př. n. l. – 1. stol. n. l. (Chakrabarti 1995b, str. 194).

84 Allchin 1995b, str. 242

85 Chakrabarti 1995b, str. 195

86 Stúpa v Piprahva (Piprahva a blízký kopec Ganvaria označují Kapilavastu) byla postavena nad Buddhovými ostatky členy Šákja klanu a byl v ní nalezen steatitový relikvíář s nápisem oznamujícím, že uvnitř jsou Buddhovy ostatky (Chakrabarti 1995a, str. 300). První fáze zdejší stúpy byla z hlíny, na svém vrcholku nesla dvě centrálně umístěné komory (82 x 80 x 37cm) z pálených cihel, které obsahovaly již zmíněné Buddhovy ostatky. Tato fáze stúpy (průměr 38,9m, výška 0,9m) je spojena s tzv. Northern Black polished ware. (Chakrabarti 1995b, str. 187)

87 Ličhaviové tu prý vztyčili stúpu nad Buddhovými ostatky, tato nalezená je z 3. stol. př. n. l., ale že je to ta jejich, nelze říct – chybí nápis. Jednalo se o kopec jílovité hlíny o průměru přibližně 7,8 m a výšce asi 3,3 m, který byl celkem třikrát zvětšen (poprvé v předmaurjském, podruhé (podle nálezu zlomku leštěného čunarského pískovce nad touto vrstvou) možná za Ašóky). (Allchin 1995b, str. 243, obr. 11. 17)

na místě domu Sudžaty, ženy, která mu nabídla jídlo, když meditoval) a první kázání v Sárnáthu. Zde bylo jižně od hlavní svatyně odkryto nejranější stadium stúpy z maurjského období<sup>88</sup>, do tohoto období spadá jistě stúpa v Pauni<sup>89</sup>. První fáze stúpy v Sannati je připisována Ašokovi, stejně jako první fáze konstrukce stúp v Bairatu a Sárnáthu. Ašoka je možná odpovědný i za nejranější fáze stúp v Amarávati<sup>90</sup>, Taxile<sup>91</sup> a Sáníči<sup>92</sup>. Tradice mu připisuje stavbu 84 000 stúp, což je číslo jistě nadsazené, ale dokládá rozmach buddhismu v této době. Ašokův syn Mahinda měl vykonat misijní cestu na Šrí Lanku za vlády zdejšího krále Devanampija Tissu a přinést do Anuradhapury ratolest bodhi stromu ze svatyně v Bodhgajá<sup>93</sup>.

Stúpy byly ovšem stavěny nejen pro Buddhovy ostatky, ale i pro i pro ostatky jeho významných žáků. Některé též označovaly významná místa zázraků a jiných dějů z Buddhova života.<sup>94</sup> Byly obvykle stavěny na podstavci, který umožňoval rituál jejího obcházení (viz plán na obr. 19b). Žerď procházející kupolí stúpy symbolizovala osu vesmíru a byla zakončena několika slunečníky představujícími ochranu, duchovní moc i vznešenost a královskou důstojnost.<sup>95</sup> Trojstupňový slunečník stúpy v Sáníči symbolizoval i „tři klenoty buddhismu (triratna)“, tj. Buddhu, Zákon (jeho učení, dharma) a Společenství/Obec (saṅgha/saṃgha). Obklopeny byly malým ohrazením na vrcholu stúpy, snad pozůstatkem z dob, kdy byla podobná ohrazení budována i kolem posvátných stromů. Ohrazena byla i celá stúpa, jejíž brány (torany) představovaly čtyři ramena svastiky a byly orientovány podle světových stran. Tvořily je pilíře s třemi horizontálními žebry zakončenými volutami (obr. 20), nahoře obvykle se symbolem triratny (obr. 21), kolo s lotosem představuje dharmu, trojzubec nad tím Mistr a štítu podobný symbol ve středu saṅgha. Právě na tyto pilíře a

88 Allchin 1995b, str. 240. Její kupole z cihel má průměr zhruba 46 stop, buben/medhi méně než 60 stop. Byla završena jedním či více slunečníky.

89 Ve 2. stol. př. n. l. zdobena reliéfy a nápisy. Téměř identické nápisy a popisky obrazů byly nalezeny v Bharhutu, Sáníči a Amarávati. (Chakrabarti 1995a, str. 314)

90 Chakrabarti 1995b, str. 197. Byl tu nalezen i Ašokův nápis

91 Chakrabarti 1995a, str. 318. Od 1. stol. př. n. l. prošla vývojem, jehož výsledkem bylo přidání malých votivních stúp okolo okružní pešiny (pradakšīṇā patha), které byly posléze zahrnuty do kruhu malých kaplí obrácených čelem k hlavní stúpě.

92 Chakrabarti 1995b, str. 195

93 Coningham 1995, str. 159

94 Xuan Zang zmiňuje v sedmém století i indický zvyk zhotovování malých (5-6 cunů vysokých) hliněných stúp, do nichž jsou vkládány texty súter (označované pry dharmasāra). Pro tyto je pak posléze postavena velká stúpa, k níž lidé přinášejí obětiny. (IX/2, str. 211)

95 Xuan Zang si vysvětloval konstrukci stúpy jako odvozenou od prototypu, jenž Buddha sestavil ze svého roucha, misky na almužnu a poutnické hole pro dva karavanní vůdce, které potkal po svém osvícení (viz dále). Zároveň jim prý daroval k uctívání několik svých vlasů a nehtů. (I/28)

břevna se soustředily scény z džátak, které se tu těší daleko větší oblibě než později v Gandháře.

Ve výzdobě stúp se setkáváme i se starými symboly, jichž jsme se už dotkli, s božstvy i jakšini a jakšy, kteří tu též podpírají pilíře v trpasličí formě (obr. 22). Jakšové jsou božstva plodnosti, žijí ve vodách, stromech a mohou na sebe brát lidskou podobu. Dostali se i do hinduistické mytologie, měl je podle jedné verze mýtu stvořit při své meditaci Brahma spolu s gandharvy, asury, apsarasami, rákšasy a nágy.<sup>96</sup> Střeží prý podzemní poklady svého Pána Kubery, božstva severu a hojnosti sídlícího na hoře Kailás (jeho nevlastním bratrem je prý král rákšasů Rávana)<sup>97</sup>. Z raných vyobrazení těchto bytostí lze uvést známé sochy z Patny (obr. 23-24) a z Parkhamu (obr. 25). První dvě se stylisticky obvykle řadí do pozdní fáze maurjského umění<sup>98</sup>, jsou z načervenalého čunarského pískovce a za ramenem jedné z nich byl nalezen nápis datovatelný do 1. stol. n. l. naznačující, že jde o jakšu. Paleograficky i stylisticky ovšem nemohou dle Raye patřit do ranějšího období než toho v Sáníči a raně primitivní Mathuře a neexistuje podle něj žádný důkaz svědčící pro dataci do maurjského období. Naopak v jisté těžkopádnosti, váze objemu a konfliktu mezi plně zaoblenou modelací a plochou zadní stranou vidí spojitost s mathurskými Bodhisattvy<sup>99</sup>. Jakša z Parkhamu (blízko Mathury) byl též brán jako maurijský či šuňgský a interpretován s určitou dávkou nejistoty jako Kubera<sup>100</sup>, Ray v něm shledává podobné rysy s Manibhadra jakšou z Pavaja u Gvalioru<sup>101</sup> a opět souvislost s počátky mathurské školy a zdejšími Bodhisattvy. Obě sochy jsou podle něj možná pozdější než ty z Patny a patří k lidové tradici koexistující s maurijským dvorským uměním<sup>102</sup>. Taktéž Spink je proti dataci jakšy z Patny do maurjského či šuňgského období, jakša z Parkhamu je o něco ranější než mužská postava z Patny a vykazuje podobnosti s těmi z Bharhutu. Sochy z Patny a jakší z Didargandž (blízko Patny) jsou pro něj předkušánské či raně kušánské, respektive z poloviny 1. stol. n. l.<sup>103</sup> Ženské

---

96 Asurové, vedští démoni, se z božstev postupně měnili na nadpřirozené bytosti, až se z nich nakonec stali nepřátelé bohů bojující s nimi o nadvládu nad vesmírem. (Zbavitel 1986, str. 97) O dalších bytostech podrobněji na následujících stránkách.

97 Zbavitel 1986, str. 116

98 Craven ho dává do doby okolo 200 př. n. l., ale uznává dataci za problematickou stejně u jakší z Didargandž (Craven 1976, str. 47).

99 Ray 1975, str. 3

100 Craven 1976, str. 46

101 Ray 1975, str. 39

102 Ibid str. 40-1

103 Spink 1958, str. 101

protějšky jakšů, jakšíní, jsou krásné ženy, které svádí muže, vynikají v boji a mohou být i nebezpečné. Dvojice jakšů stávala po stranách dveří domu jako ochránci blaha jeho obyvatel a socha jakšy byla umístěna i na dvůr<sup>104</sup>. V Bharhutu a Sáhčí stojí u vstupů do buddhistických svatyní. Mísí se tu zjevně ochranná funkce s původní plodností, jak můžeme vidět u jakší Čandry ze severní brány v Bharhutu (obr. 26). Stojí na makarovi, polomýtickém zvířeti kombinujícího rysy ryby a krokodýla, často zobrazovaném se sloní hlavou. Jakší drží větev stromu, jenž je v plném květu, a celý její postoj, plnost nader a přítomnost již zmiňovaných vodních symbolů tomu nasvědčuje. Bharhut je též nejranějším příkladem, kde se objevuje způsob vyobrazení hinduistických božstev spolu se zvířecími společníky. Jakšíní na reliéfech fungují i jako oddělovací prvek mezi jednotlivými scénami, jako takový pak budou hojně používány i v Gandháře, kde se ve scénách Siddhárthova narození rovněž setkáme s jeho matkou Májou stojící ve stejné pozici jako jakší na tomto obrázku. Z Didargandž (obr. 27) máme sochu jakší držící metličku na hmyz (čauří) vyráběnou z ocasu jaka, která je stejně jako slunečník (čhatra) odznakem důstojnosti a též krále. Její datace je opět problematická, Craven ji umísťuje do doby okolo roku 200 př. n. l.<sup>105</sup>, Allchin se kloní k dataci do 3. – 2. stol. př. n. l., ačkoli podle něj existují i dosti přesvědčivé důkazy pro mnohem pozdější datum, dokonce až 2. stol. n. l.<sup>106</sup>, Ray ji srovnává s ženskou postavou na reliéfu z Amaravati, která je stylisticky z 2. stol. n. l., ovšem jakší z Didargandž je aspoň o dvě stě let starší<sup>107</sup>, vidí v ní co do formy ozvěnu helénistického umění a možný prototyp pozdějších mathurských<sup>108</sup>. Postava je velmi propracovaná s detaily šperků a šatů, působí smyslným dojmem a připomíná jakšíní na branách Velké stúpy v Sáhčí. Hlavním důvodem pro její připsání maurjskému období je pro Cravena tzv. maurjský lesk, který prý Šúngové nepoužívali a který se opět objevuje až v poguptovském období<sup>109</sup>. Většinu kamenných děl z této doby charakterizuje pískovec z Čunaru<sup>110</sup> a vysoký lesk. Tento znak ovšem může být jen stěží pokládán za přesvědčivý doklad maurjského původu díla<sup>111</sup>.

104Craven 1976, str. 45

105Ibid str. 45

106Allchin 1995b, str. 258

107Ray 1975, str. 106

108Ibid str. 40

109Craven 1976, str. 47

110Na jižním břehu Gangy asi 25 km od Váránasí byly nalezeny lomy, nahrubo opracované části byly zřejmě dopravovány po řece na místo určení, kde došlo k závěrečné fázi úpravy. V lomu byly objeveny též nápisy v kharošthí. Podobné kamenické značky se vykytují i na braně stúpy v Bharhutu, z čehož se dlouho usuzovalo na severozápadní původ kameníků. (Allchin 1995b, str. 252)

111 Ray ho pokládá za achajmenovské dědictví. (Ray 1975, str. 37)

Vedle jakšíní se budeme setkávat později i na gandhárských reliéfech s dalšími bytostmi jako gandharvové<sup>112</sup>, apsarasy<sup>113</sup> či nágové. Svět těchto bytostí je prostupný se světem lidským, jakší si někdy může vzít za muže člověka, člověk se může stát například nágou. Xuan Zang zmiňuje legendu o nehodném novici, který se díky zlému skutku stal v následujícím životě jezerním nágarádžou, vyvolával bouře a krupobití a opakovaně bořil klášter a stúpu vystavěné Kaniškou, dokud se neprojevila síla zásluh tohoto, z Kaniškových ramen vyšlehl plamen a nága se mu podrobil a uzavřel s ním dohodu<sup>114</sup>. Tito tvorové hadí podoby sídlí v podzemí a vodních plochách a souvisí opět s úrodností. Jejich král Vásuki byl přítomen stloukání Mléčného oceánu. Julia Shaw zdokumentovala některé sochy nágu v oblasti Sáňčí. Několik z nich spadá do 1. stol. př. n. l. – 1. stol. n. l., máme ale i příklady z kušánského období. K ranější skupině patří nágové z hor Nagauri (obr. 29) a z Gulgaonu (obr. 28) (oba cca 50 př. n. l.)<sup>115</sup>. Jsou zobrazeni v lidské podobě s kápí. Podobně vyhlíží i nága v Čandna, asi 1,5 km od buddhistických stúp v Morel-khurd, který je o něco málo mladší (25 př. n. l.)<sup>116</sup>. Autorka jej interpretuje jako Balarámu<sup>117</sup>. Většina zobrazení nágu je

---

112 Nebeští hudebníci, umí létat, občas se účastní boje proti asurům a rádi svádí pozemšťanky. (Zbavitel 1986, str. 260)

113 Víly pocházející z vod, mraků apod. Vznikly prý při stloukání Mléčného moře. Jsou velmi krásné, věnují se hudbě a tanci a stejně jako gandharvové umí létat a mohou být neviditelné. Mohou být zlé i dobré povahy a bozi je rádi využívají ke svádění asketů. (Zbavitel 1986, str. 261)

114 Xuan Zang I/34, str. 41-3

115 Shaw 2004, str. 23

116 Ibid str. 24

117 Jedno z hlavních božstev systému Páňčarátra Bhágavata. Tradice založená na kultu hrdinů klanu Vršni (Víraváda) se později vyvinula do systému emanací (Vjúhaváda) a posléze do systému inkarnací (Avatára). Nejprve byli dominantní dva hrdinové Samkaršana a Vásudeva, jejichž zobrazení máme na Agathokleových mincích z Aj Chanumu z 2. stol. př. n. l. a skalních maleb v Čilás a Tikula. Posléze se stali součástí skupiny pěti božstev (paňčavira), spolu s Pradžumnou, Sámbou a Aniruddhou. Po rozvinutí systému emanací na ně již není nahlíženo jako na pozemské bytosti a Vásudeva zaujímá čelní místo. (Shaw 2004, str. 14) Heliodorův pilíř s Garudou by mohl být věnován tomuto božstvu, neboť Garuđa je jízdní zvíře Vásudevy. Palmové listy naopak byly standartami Samkaršana-Balarámy (ibid str. 15). Nicméně jak autorka podotýká, umístování standart k počtu božstva ve svatyni s ní sousedící je stará praxe, tudíž to nemusí znamenat, že by tyto anikonické standarty nahrazovaly anthropomorfní obrazy (ibid str. 16). Objevení se Balarámových vyobrazení jako nágy se považuje za shodné s přeměnou z víraváda do vjúhaváda systému višņuismu. (Shaw 2004, str. 20) V guptovském období pak začíná být nahrazován Višņuem, nága klečící pod ním ve svatyni v Udajagiri představuje podle Shaw patrně Balarámovo podrobení se Višņuově moci (ibid str. 48). Vedle obvyklých zmínek o Samkaršanovi jako o višņuistickém božstvu existují údajně i občasné narážky na jeho spojení s Rudrou-Šivou (ibid str. 27), jehož uctívání mj. v podobě liňgamu (fallu) jsme již zmínili; jako příklad lze uvést nález z Gudimallam datovaný mezi 2. stol. př. n. l.– 1. stol. n. l. (ibid str. 30). Ovšem původ jednotlivých božstev a celý následný proces postupného splývání zřejmě několika různých tradic není doposud zcela jasný. Na Šivu samotného je nahlíženo jako na původně védského Rudru. Máme zmínky i o předárijském božstvu plodnosti, jehož kult byl soustředěn v horách. Zbavitel odkazuje na Rgvedu, kde jsou uctívači fallu označeni za pohany, podle něj v postavě Šivy došlo ke splnutí Rudry s tímto prastarým bohem (Zbavitel 1986, str. 102). O jeho možném vyobrazení na harappských pečetidlech jsme ostatně již hovořili, stejně jako o souvislosti s prvotními vodami a konceptem Axis mundi.

umístěna vedle starobylých nádrží, což podobně jako ikonografické prvky pluhu a paličky ukazuje na jejich vztah k zemědělství. Podle Shaw rovněž fungovaly jako symboly místního Nága klanu<sup>118</sup>. Zbývá dodat, že povaha nágů je většinou zlá, či přinejmenším prudká a vznětlivá, jak je vidět z výše uvedeného příběhu, proto lidem často škodí. V buddhismu mnozí z nich ovšem díky Buddhovi konvertují k nauce a stávají se dobrými. Se scénami podrobení si nágů se budeme ještě setkávat. Na tomto místě bychom si měli připomenout též podrobeného nágu Mučalindu, jenž roztáhl svou kápi nad Buddhou a chránil jej, když meditoval. Z Mathury máme rovněž vyobrazení náginí, stejně jako množství ženských figurek. Ty byly nalezeny i na dalších lokalitách jako Sárnáth, Basarh, Pátaliputra, Taxila aj.<sup>119</sup> Jejich datace není zcela jednoznačná, některé označené původně za maurjské jsou nyní připisovány šuňgskému, kušánskému či dokonce raně guptovskému umění.<sup>120</sup> Mnohé mají kulatý obličej, do široka otevřené oči, výrazná ňadra a veliké náušnice (Buksar, Pátaliputra, Kaušámbí), další tlustý krk s pohledem směřujícím vzhůru (Vaišálí, Kaušámbí, Mathurá), vyskytují se i příklady žen se zvířecí tváří (Pátaliputra). Některé nesou stopy černé a červené malby. Setkáme se i s vyobrazením zvířat (ptáci, sloni, býci aj.). Ženské terakoty z Pátaliputry (Bulandíbagh, Kumrahar) a Buksaru byly vyráběny v ruce, pouze hlava byla vytvořena ve dvojité formě. Součásti jejich oděvu a účesy byly řešeny aplikami. Allchin si myslí, že mohly být luxusním výrobkem vyráběným specializovanými umělci<sup>121</sup>, rovněž se domnívá, že břidlicové či steatitové kruhové kameny (obr. 30) (průměr 10 cm) mohou být formami pro výrobu oněch obrovských náušnic, jež je vidíme nosit a které vyrobeny z jednolitého kusu kovu by byly příliš těžké. Jejich datace není úplně jistá, na základě vykopávek na pahorku Bhir v Taxile jsou dávány do pozdního 4. – poloviny 2. stol. př. n. l. s možným pokračováním tradice jejich výroby i dál. Dva kusy z Patny a Kaušámbí nesou nápisy v bráhmí datovatelné do 3. či 2. stol. př. n. l.<sup>122</sup> Ukazují většinou nahé ženy (stojící zpravidla frontálně s rozpaženými rukama), stromy a zvířata provedená v nízkém reliéfu. Na

---

118 Shaw 2004, str. 7 a 11. Tato dynastie v 2. stol. n. l. razila ve Vidiše své mince. Zde patrně vznikla a přesunula se do oblasti Mathury, Pavaja a Kantipurja. Její původ je nejistý. V donátorských nápisech ze Sání z 1. stol. př. n. l. se objevuje množství jmen souvisejících s Nága. Stejně tak jejich pozdější vztahy s Gupty (sňatek Kuberanagy s Čandragoutou, povstání proti Skandaguptovi atd.) jsou předmětem bádání. (podrobněji viz Shaw 2004, str. 11-13, možné politické konotace panelu v Udajagiri (varáha jako Višnu představující zároveň královskou moc Guptů) s potlačením povstání a moci Nágů viz ibid str. 50). Višnuův dopravní prostředek-Garuḍa-požírá nágy. S tímto se setkáme i v gandhárském sochařství.

119 Allchin 1995, obr. 11. 35

120 Ray 1975, str. 42

121 Allchin 1995b, str. 272; Ray v nich vidí vliv řeckých terakot. (Ray 1975, str. 109)

122 Ibid str. 263



některých se vyskytují scény s nádobami a hudebními nástroji. S podobnými vyobrazeními se setkáváme i na reliéfech (obr. 31) a nádobách (obr. 32). Sošky také, jak se zdá, představují tanečnice. Celek tedy mohl podle Allchina souviset s nějakým orgiastickým sexuálním kultem, zmiňuje v této souvislosti třídu Devadasis, otrokyň boha, o jejichž existenci víme už v pomaurjském období. Nahé ženy provedené repoussé technikou ve zlatě máme i z depozitů stúp v Piprahva a Laurijá Nandangarh<sup>123</sup>.

Podobné zobrazování žen či bohyň má dlouhou tradici, našli bychom je už v harappské kultuře. Souvisí nepochybně s kultem Bohyně matky či Paní přírody, vládkyní zvířat, jak se objevuje po celém Předním východě. V Indii se rozvinul do velkého množství démonických bohyní, které oplývají velkou mocí, nezkrotností, jsou velmi nebezpečné a člověk si je musí neustále usmiřovat rozličnými, leckdy podivnými rituály. Některé bytosti či božstva mohly původně souviset s různými kmeny či národy žijícími v Indii, to se týká i původu samotného Šivy. Nejstarší literární texty zmiňují kromě výše uvedených celou řadu ženských, protějšků mužských, démonů jako rákšasí, pišáci aj. Mnohdy se vyskytují v lesích, jeskyních, opuštěných místech, zabíjí děti, sesílají nemoci, živí se lidským masem atd., na člověka zkrátka číhá nebezpečí na každém kroku. V hinduismu byly nakonec zahrnuty do patriarchálního systému jako manželky bohů, ale jejich původní povaha a samostanost přesto často prosvítá (viz Kálí („Černá“) alias Durga alias Šivova choť Parvatí), bozi jsou někdy nuceni je dokonce požádat o pomoc, když už si neví rady v boji s démony.<sup>124</sup> Tyto prastaré náboženské představy, lidovou tradici a pověřivost zjevně nebylo lze vymýtít zcela, proto byly i do buddhismu přijaty tak, jak jsme si ukázali na příkladu nágů. Dalším takovým příkladem je Hárítí, která se z démona neštovic usmrcující děti stává jejich ochránkyní. Tvořivá a ničivá síla přírody jsou spolu totiž neoddělitelně spjaty, co ničí, může chránit a naopak. Totéž se týká i lidového vypravěčství, jak si záhy ukážeme na džátakách. Takovýto postup není nijak ojedinělý. V arabských příbězích Tisíce a jedné noci (jejíž jedna složka je patrně indického původu) se také vyskytuje řada rozličných bytostí-ifrítí, gúly aj., některé jsou pouze zlé, jiné mohou být i dobré, rovněž na sebe mohou brát lidskou podobu, létat, živit se mrtvolami apod. a najdeme je obvykle na křižovatkách, hřbitovech, v opuštěných studnách, záchodech a jiných pochybných místech. Přesto se však některé z nich vyznačují

---

123 Ibid str. 268

124Podrobněji k systému těchto bohyní a jejich vývoji viz Lenka Lichtenbergová Kult démonických bohyní v severní Indii (2010).

vírou v Boha a na jejich oddanosti či odpadlictví od islámu pak závisí jejich povaha<sup>125</sup>.

### ***1. 2. 2 Scény z džátak***

Poté, co jsme si představili některé důležité symboly a postavy objevující se na raných buddhistických památkách, podíváme se nyní na zobrazení samotného Buddha a scén z jeho života jako Buddha Šákjamuniho i z jeho životů předešlých, tedy džátak. Džátaky, doslova „příběhy o zrození“, tvoří část buddhistického pálijského kánonu Tripitaka. Dřívější verše byly později doplněny prózou obsahující nejprve příběh ze současnosti, tj. za jakých okolností Buddha příběh vypráví, dále vlastní příběh z minulosti, poté komentář k veršům a nakonec „spojení“, které ztotožňuje postavy s osobami ze současnosti, zejména Buddhou. Ačkoli se má jednat o příběhy z Buddhových minulých životů, tedy vlastně ze životů Bodhisattvy, prozrazují mnohem starší původ v indickém lidovém vypravěčství. Svým obsahem jde o pohádky, bajky, legendy, anekdoty a jiné žánry, které jsou posléze doplněny morálním poučením v duchu buddhistických zásad, ačkoli ani tato složka nebyla starší indické literatuře cizí. Buddha zde vystupuje jako vypravěč děje, hlavní postava příběhu z minulosti, a to v podobě jak lidské (kupec, chudý bráhma, princ či král aj.) tak často i v podobě stromu či zejména zvířat-gazely, opice, různých druhů ptáků apod. V některých příbězích je ovšem pouze pozorovatelem a komentátorem děje. Vyskytují se tu postavy rozličných profesí, od asketů po kurtizány, vyzdvihována je ušlechtilost zvířat oproti věrolomné a sobecké povaze lidské, pranýřována je též nevěrnost a lstivost žen. Mnohé povídky jsou uváděny stereotypním „Kdysi v minulosti, když ve Váránaši vládl Brahmadata...“ a některé vykazují i podobnosti či souvislosti s nebuddhistickou indickou literaturou, jako jsou eposy Mahábhárata a Rámájana. Jak již bylo řečeno, objevují se ve výzdobě stúp a dalších památek, např. v Sání, Amarávati, Bodhgajá, Adžantě (Adžinṭhá), Bharhutu aj. Cílem zde není výčet všech vyobrazení, nýbrž ukázat si příklady konkrétních reliéfů a interpretovat je. Tuto část musel ve starověku nepoučený návštěvník nechat na mnichovi, který jej místem provedl. Většina džátak má totiž děj nahuštěn do jednoho panelu, jen málokdy byl dostatek prostoru pro vyobrazení jednotlivých scén, jak jdou chronologicky za sebou, či metodou filmu „okénko po okénku“. Důkladně je tu popsán svět lidí včetně detailů, denních prací apod., tak aby byl věřícímu blízký, i světy nebešťanů a nadpřirozených

---

<sup>125</sup>Bůh podle islámu stvořil lidi i džinny a obě tyto skupiny si mohou vybrat, zda jej budou uctívat, či nikoli.

tvorů, které poutaly jeho pozornost. Ačkoli netvoří ústřední bod stúp, jsou džátaky jejich nedílnou součástí jako didaktický materiál. Není tu možné rozebírat podrobně všechny džátaky a jejich vyobrazení na raně buddhistických památkách, neboť jen v samotné sbírce Tři košů jich je 547. K tomu se pojí navíc i další příběhy roztroušené v buddhistické literatuře. Zde si tedy pouze nastíníme bohatost této pokladnice indické literatury a barvitost jejích příběhů, které buddhisté využili pro své záměry a zároveň ukážeme, jakým způsobem byly převedeny do reliéfu k výzdobě stúp, a jaké byly nejzákladnější koncepce rozvržení prostoru.

První příklady, které si ukážeme, pocházejí z výzdoby stúpy v Bharhutu, která leží asi 150 km jihozápadně od Alláhábádu. Byla, bohužel, poškozena místními obyvateli, kterým sloužila jako zdroj stavebního materiálu, takže výzdoba se nyní nachází, narozdíl od Velké stúpy v Sáníči stojící na místě, v muzejních sbírkách. Původně stála uvnitř kruhové kamenné ohrady se čtyřmi branami z tmavě červeného pískovce. Její dekorace vykazuje vliv dnes již nedochovaných dřevořezeb, jednotlivé reliéfy jsou opatřeny vysvětlujícími nápisy podobně jako v Amarávatí, tento prvek brzy zmizí a už se nikdy nevrátí<sup>126</sup>. Kruhové medailony na horizontálních i vertikálních mřížích jsou snad napodobeninou mosazných hřebů spojujících dřevěné trámův. Jsou zdobeny scénami ze života Buddhy a džátak. Prvními třemi džátakami, které si představíme jsou Ruru džátaka, Mahakapi džátaka a Čhaddanta džátaka.

První (obr. 33) vypravuje o zrození Bodhisattvy v těle zlaté gazely. Tato jednoho dne zachránila z řeky topícího se kupce, který jí slíbil, že neprozradí místo, kde gazela žije, aby tak neohrozil její život. Avšak manželka krále Váránasí měla v noci sen o zlaté gazele, která jí udílí poučení o řádu, a pověděla to ráno svému muži. Král začal po oné gazele pátrat, a tehdy kupec za peníze Bodhisattvu zradil. Král přišel s lovci do lesa a pokusil se gazelu postřelit, aby ji mohl snáze lapit. Bodhisattva na něj však promluvil lidským hlasem, a poté, co se od krále dozvěděl, kdo jej zradil, postěžoval si, že je lepší z řeky vyplavená kláda než tvor, jenž je bůhvíjaký. Král se tomu podivil a požádal o vysvětlení. Bodhisattva pak poučil krále o řádu, vyprosil odpuštění pro onoho kupce a vyžádal si od krále slib, že již jeho lidé nikdy neublíží žádnému živému tvorů.

Mahakapi/Radžovada džátaka (obr. 34) hovoří o tom, jak Bodhisattva jako opičí král žil se

---

126 Chakrabarti 1995a, str. 319

svým lidem u řeky pod velkým mangovníkem. Jednou spadl jeden z jeho plodů a voda ho odnesla k lidem. Králi i královně plod zachutnal, neboť takové ovoce nikdy předtím nejedli, a tak se král vydal strom hledat. Když jej našel, rozhodl se ulovit i opice, avšak moudrý Bodhisattva mohutným skokem přeskočil přes řeku a vrátil se zpět s patřičně dlouhou liánou, po níž se opice mohly dostat na druhý břeh. Protože však nepočítal s obvodem kolem svého pasu, zbytek mostu vytvořil svým tělem. Všechny opice se dostaly do bezpečí, ale žárlivý Devadatta opičího krále smrtelně zranil skokem na jeho hřbet. Králi se Bodhisattvy zželelo a ošetřil jej. Opičí král přesto zemřel, ale ještě předtím stihl poučit krále o řádu a zásadách správného vládnutí. Po své smrti byl pohřben se všemi poctami jako ctihodný člověk.

Poslední džátakou je již zmiňovaná džátaka o slonu se šesti kly (obr. 35). Bodhisattva, tentokrát narozený jako bílý král slonů žil se svými dvěma královnami Mahasubhaddou a Čhullasubhaddou ve zlaté jeskyni na břehu jezera. Jednou při hrátkách v lese zatřásl kvetoucím sálovým stromem a náhodou se stalo, že suché větve a listy s červenými mravenci spadly na Čhullasubhaddu, zatímco květy a pyl na Mahasubhaddu. Čhullasubhadda se urazila a opustila manžela. Poté, co zemřela, narodila se znovu jako princezna v království Madda a po čase se stala hlavní manželkou krále Várāṇasí. Jelikož nezapomněla na své domnělé pokoření jako slonice, kula pikle, aby získala kly svého bývalého manžela. Král svolal lovce a úkol svěřil Sonuttarovi. Tomu trvalo sedm let, sedm měsíců a sedm dní, než vypátral sloní sídlo. Pak vykopal jámu a když tudy sloní král šel, zasáhl jej otráveným šípem. Slon však vidouce, že Sonuttara je oděn do šafránového roucha mnicha, místo útoku couvl. Lovcovo srdce se po tomto projevu zbožnosti slona obměkčilo a nedokázal mu kly uříznout, takže mu je král nakonec věnoval sám. Královna Várāṇasí spatřivše Sonuttaru vracejícího se z úspěšného lovu šokem omdlela a zemřela.

Všechny tři reliéfy, které jsme si ukázali, jsou obsaženy v kruhových medailonech a jednotlivé džátaky jsou provedeny způsobem, který Dehejia označuje jako „conflated narrative“<sup>127</sup> a tzv. synoptický způsob zobrazení, první tvoří podskupinu druhého. Oba znázorňují jednotlivé epizody příběhu uvnitř jednoho rámce, ale jejich časová posloupnost tu není uvedena, přičemž první způsob se od druhého uvedeného liší tím, že ústřední postava je zobrazena pouze jednou, ačkoli vystupuje ve všech zobrazených epizodách příběhu. Definice

---

127 Dehejia 1990, str. 384

zní strašně, ale podíváme-li se na ony tři medailony, je to jasné. V případě Čhaddanta džátaky vidíme zcela nahoře sálový strom, pod nímž kráčí sloní královny vedené svým králem, jemuž odnímá kly lovec stojící vlevo dole s lukem ležícím u svých nohou. Umělec tu neměl mnoho prostoru, omezil se tudíž jen na dvě nejpodstatnější epizody příběhu. V případě opičí džátaky je hlavní hrdina – opičí král zobrazen několikrát. Vpravo vidíme mangovník, po němž lezou opice. Nahoře opičí král tvoří svým tělem most přes řeku, která je znázorněna plujícími rybami, a opice po něm skáčou do bezpečí. Uprostřed scény stojí lovci se sítí, zcela dole sedí Bodhisattva naproti lidskému králi a pronáší své poučení. V medailonu s Jelení/gazelí džátakou vidíme dole jelena vynášející z vody kupce, znovu jej pak vidíme uprostřed, kde je jednak jelenem, na nějž míří lovec svým lukem, jednak jelenem, který v následující scéně rozmlouvá s králem. Není mi však zcela jasné, proč Dehejia řadí tento reliéf k prvnímu narativnímu modu, protože ačkoli tvoří ústřední jelen součástí dvou epizod, objevuje se v celém medailonu víckrát, tudíž rozdíl mezi tímto a synoptickým způsobem zde není nijak rozlišen, naopak se prolínají. Je nicméně pravda, že minimálně pokud jde o různé reliéfy v rámci jedné stavby, umělci velmi rádi kombinovali rozdílné způsoby zobrazení, často byla patrně rozhodující velikost prostoru, který měli k dispozici. Zjevně je tedy nerozlišovali tak ostře jako my, a to ani v rámci jedné džátaky. Stejně způsoby zobrazení vidíme též u Mahakapi džátaky na panelu ze Sáňčí (obr. 36) a kruhovém medailonu z Amarávati (obr. 37a). Tento druhý je již ovšem mladší, z 2. stol. n. l.<sup>128</sup> Příběh začíná vpravo dole, kde je sloní král v lese, slunečník nad ním ukazuje jeho královskou důstojnost, v jezírku dole podle Dehejiy<sup>129</sup> dává jedné ze svých královen lotos<sup>130</sup>, druhá uražená královna vlevo opouští jezero a posléze s myšlenkou na pomstu umírá (vlevo uprostřed), nahoře vidíme lovce, kterak si odnáší sloní kly. Jak je vidět, scéna je značně přeplácaná a pro neznalého návštěvníka prakticky nečitelná. Džátaka na obdélném panelu je na tom daleko lépe. Celý je rozdělen vertikálně tekoucí řekou naznačenou opět vlnkami a rybami, krajina vpravo je poseta stromy, skalami, opicemi a odpočívajícími jeleny. Nahoře opět vidíme opičího krále v jeho nezištné snaze zachránit své poddané, pod ním stojí lovci s přichystanou sítí a pod nimi lučištník snažící se jej zasáhnout svým šípem. Část vlevo dole je věnována králi

---

128 Ibid str. 383

129 Ibid str. 384

130 Není mi známo, je-li to součástí nějaké jiné verze příběhu, či jde pouze o umělcův odklon, s nímž se občas setkáváme. Nicméně na reliéfu z Goli z poloviny 3. stol. n. l. je rovněž varianta s lotosem (Ray 1975, obr. 95).

přijíždějícímu na koni k řece a jeho družině. Nad touto skupinou, vlevo od lukostřelce, sedí již oba králové pod stromem a rozmlouvají.

Vedle těchto způsobů byly používány ještě další, a sice kontinuální, monoscénický, lineární a narativní sít'. V tomto posledním případě jsou scény umístěny přes plochu křížem krážem a je velice obtížné najít v tomto uspořádání nějaký systém, pokud tam vůbec je<sup>131</sup>. První způsob, jak již název napovídá, popisuje děj postupným řazením jednotlivých epizod příběhu za sebou, případně dějů v rámci epizody, každá epizoda se tedy může navíc skládat z více scén. Postava hlavního hrdiny je pokaždé zopakována. Výjev plyne volně bez jakýchkoli dělicích prvků. Jako příklad si můžeme uvést Vessantara džátaku ze severní brány stúpy v Sáňčí (obr. 38a-b). Jde o nejrozsáhlejší příběh celé sbírky vyprávějící o princovi, který ve své bezmezné štědrosti každému dá, o čem ho požádá. Darováním posvátného slona, který ochraňuje království, ale proti sobě popudí lid a je nucen odejít do vyhnanství. I poté daruje svůj poslední majetek, vůz a koně, chudému bráhmánovi a nakonec Sakkovi-Indrovi, který se rozhodl ho v přestrojení za ošklivého bráhmána vyzkoušet, daruje i svou ženu a děti jako služebné. Indra se mu pak dá poznat a ukončí jeho trápení. Vzhledem k tomu, že jde o Buddhovu poslední inkarnaci před znovuzrozením jako Siddhárthy Gautamy vyzdvihující dána páramitá (ctnost darování almužny/daru), je to velmi oblíbená a často zobrazovaná džátaka. V Sáňčí se táhne přes obě strany architrávu a Vessantara se svou manželkou Madri a dětmi jsou tu ukázáni nejméně čtrnáctkrát. Na náčrtku vidíme jednotlivé scény: Vessantara darující slona je posléze vyhnán i se svou ženou a dětmi (3-4), odevzdává vůz se spřežením, který se vrací prázdný zpět (5), Vessantarův pobyt v lese (les je znázorněn různými druhy stromů, jeleny, slony), Vessantara se vzdává svých dětí i ženy (13-17), král Sáňdžaja vydávající se do lesa hledat svého syna (20), šťastný návrat, celek začíná i končí palácem. Lineární způsob vyobrazení téže džátaky můžeme spatřit na reliéfu z Goli, který je již ovšem mnohem mladší (3. stol. n. l.) (obr. 39a-b).<sup>132</sup> U tohoto způsobu je hlavní protagonista příběhu rovněž zopakován několikrát, ale jednotlivé scény jsou od sebe odděleny sloupy,

<sup>131</sup>Takový způsob nalezneme u některých pozdních děl, jako je Simhalův příběh z jeskyně 17 v Adžantě z pozdního 5. stol. (Dehejia 1990, str. 390-1, detail obr. 37b) Týká se námořníků, kteří se po ztroskotání své lodi dostali do města ovládaného kanibalskými démonkami, které sváděly všechny muže, kteří u jejich ostrova přistáli, a poté, co se jich nabažily, je uvěznily a požíraly. Jediný Sinhala unikl, ovšem jeho manželka rákšasí ho následovala. Stala se posléze konkubínou krále, který podlehl jejím půvabům. Nakonec spolu se svými společníky vyvraždila a snědla všechny obyvatele paláce. Sinhala nicméně později osvobodil své uvězněné přátele na ostrově démonek a dosedl ve své domovině na uvolněný trůn. Podrobněji viz Xuan Zang (IX/94).

<sup>132</sup> Dehejia 1990, str. 389

stromy či jinými prostředky. V jižním regionu Ándhrá jsou mezi sloupy oblíbené jako dělící prvek páry muže a ženy/jakšy a jakší.

Monoscénický způsob naopak zobrazuje pouze jednu scénu, většinou nějakou snadno identifikovatelnou pasáž historky. Tedy např. již známá Čhaddanta džátaka umístěná tentokrát na architrávu severní brány v Sáníči (obr. 40a), je tu sice představena jedinou, v tomto případě úvodní scénou u jezera, ale tato zabírá celý prostor. Střed tvoří banyánový strom<sup>133</sup>. Dalším příkladem je Vessantara džátaka (obr. 40b) z Bharhutu, pro niž byl jako charakteristický zvolen okamžik daru slona, který odstartoval Vessantarovy další dary a následné potíže. Jsou tu přítomni pouze bráhman, slon a Vessantara lijící vodu na stvrzení daru. Scénka je umístěna v pruhu mezi rostlinný ornament, není tu opět příliš mnoho prostoru, proto muselo být vyjádření co nejušpornější a přitom nejjasnější. To vidíme i u jiných džátak vložených mezi stejný rostlinný prvek.

Áramdúsaka džátaka (obr. 41) vypráví o tom, kterak byly za vlády Brahmadatty ve Váránasí uspořádány oslavy nového měsíce a králův zahradník se rozhodl je také navštívit. Přenechal tedy zalévání stromků v zahradě se slovy „Bud'te opatrné" opicím. Ty pak ve snaze zalít každý strom přiměřeně podle délky jeho kořenů každý nejprve vytrhly, čímž královskou zahradu zničily. Ten, kdo totiž neví, co je správné, poslušností neprospěje, naopak způsobí škodu. Celý příběh je tu redukován na okamžik návratu zahradníka, který je svědkem toho, jak opice vytahují stromky. Vpravo vidíme další opici nesoucí nádoby s vodou. Jinou džátakou umístěnou mezi rostlinný ornament je Kukkuta džátaka, bajka o chytrém kohoutovi. Kdysi se Bodhisattva narodil jako kohout a žil se svými příbuznými v lese. V témž lese žila i lstivá kočka, která již zabila mnoho kohoutů, avšak Bodhisattva jí stále unikal. Rozhodla se proto změnit taktiku a jednoho dne usadivši se pod keř, na němž kohout seděl, začala mu lichotit. Dokonce mu navrhla, že se stane jeho oddanou manželkou. Bodhisattva však nenaletěl na její falešné řeči, a kočka tak musela odejít s nepořízenou. Celá scéna se omezuje pouze na zobrazení kočky pod stromem (obr. 42). Nahoře je patrný nápis. Podobně jako předchozí džátaka má i Gahapati džátaka spíše anekdotický ráz a v souladu s Kandari džátakou<sup>134</sup> líčí nevěru žen. V Kaši žil jeden hospodář. Když prudké deště zničily

133 V Sáníči se nacházejí ještě další dvě zobrazení této džátaky, jedno opět monoscénické, další kontinuální s třemi epizodami.

134 Král Váránasí Kandari byl velmi pohledný a měl jedinou ženu jménem Kinará. Jednoho dne královna spatřila z okna arogantního chromého žebráka a zatoužila po něm. Netrvalo dlouho a královna trávila noci v

úrodu a ve vesnici nastal hlad, vypůjčil si od předáka vola s tím, že za dva měsíce půjčku splatí, až nová úroda dozraje. Náhodou se později dozvěděl, že předák má pletky s jeho ženou, a tak předstíral, že jede do ciziny a nechal manželku samotnou. Když se pak do domu vplížil předák, vrátil se. Manželka však neztratila hlavu a sehráli s milencem následující scénu, kterou můžeme vidět na reliéfu (obr. 43) – předák požadující splacení dluhu a manželka střežící sýpku. Nicméně hospodář se nedal oklamat, jednak totiž ještě neuplynuly dohodnuté dva měsíce, jednak v sýpce nebylo nic, co by mohla žena hlídat, a tak jim dal co proto, že ani jednoho z nich už nikdy nenapadlo podvádět. Motiv nevěrné či nevděčné ženy je v orientální literatuře dosti oblíbený. V příbězích Tisíce a jedné noci se objevují rovněž poměrně často, leckdy jako kratičké historky obvykle primitivního obsahu, které vedle falešné cizoložicích manželek ukazují, ať již chtěně či nechtěně, i naivitu až vyloženou hloupost podváděných manželů. Patrně šlo původně o lechtivé historky potulných vypravěčů, kterými bavili mužské posluchače. Indická realita bude v tomto ohledu asi stejná. V buddhistických příbězích kontrast s negativním prvkem ještě zvýrazňuje ctnost Bodhisattvy, kterou je vysvětleno, jak je možné, že ve svém zrození jako Siddhártha byl schopen dosáhnout osvícení, což byl ostatně i jeden z významů džátak.

Na dalším reliéfu vetknutém opět mezi rostlinné výhonky a nápisem nad je Litta džátaka o mladém obchodníkovi se zálibou v hazardu (obr. 46). Na jedné ze svých cest se zastavil v hospodě, kde byl vyzván ke hře v kostky. Prohrál, neboť jeho protivník podváděl – nepozorovaně spolkl kostky a předstíral, že se ztratily. Náš obchodník se však nemínil tak snadno vzdát a po návratu domů natřel své kostky jedem. Při další cestě požádal hráče o novou hru a díky jedu ho odhalil. Protože ho však neměl v úmyslu zabít, podal mu dávidlo a zachránil mu život. Falešný hráč už od té doby raději hrál poctivě. Oba hráče vidíme na

---

žebrákově náručí. Jednoho dne se král procházel s knězem po zahradě, a když spatřil mrzáka, poznamenal, že takový muž může jen stěží získat srdce ženy. Žebrák, který nepoznal krále, uražen vykřikl, že on získal lásku samotné královny. Král byl v šoku a v noci svou ženu sledoval, aby si ověřil pravdivost mrzákova tvrzení a záhy seznal, že mu královna skutečně nasadila parohy. Chtěl ji dát popravít, ale nakonec její život ušetřil (byvše knězem poučen o přirozenosti ženské povahy) a poslal ji i s žebrákem do vyhnanství. Jediným zobrazením této džátaky, kterou se mi podařilo najít, je reliéf z Bharhutu, na němž jsou král i královna (obr. 44) znázorněni jako pár mezi dvěma sloupy. Nejsem si ovšem jista tímto ztotožněním, jeví se mi jako dosti nejednoznačné, nevím, zda k němu došlo opět na základě nápisu. Nicméně mi částečně připomíná pozdější způsob zobrazení známého v Indii jako mithuna – erotický pár. Příklady takového zobrazení můžeme sledovat například u jakša a jakši v čaitji v Karli (1. stol. n. l., Ray 1975, str. 114), ačkoli Ray (1975, str. 85) je proti takovému označení zdejších párů. Jak bylo řečeno výše, tyto páry se pak stávají konvenčním dělicím prvkem v ándhráské oblasti a setkáme se s nimi například na reliéfech z Goli (viz Čhaddanta džátaka z Muzea v Madrásu, synoptický způsob vyobrazení, obr. 45) a Nágardžunikonḍy z 3. stol. n. l.



panelu přímo při hře, kostky jsou právě vrženy.

Asilakhana džátaka (obr. 47) se týká prince, který se rozhodne utéci s princeznou tak, že připraví setkání na kremačním kopci, kde vyjí šakali, předstíraje, že je mrtvola. Poté co důvěrník, jak bylo domluveno, spustí křik, po němž jejich doprovod uteče, princezna vyleze na strom a čeká, dokud nebudou sami. Příběh je naznačen dívkou ve větvích stromu, třemi šakaly a mužskou postavou ležící na zemi.

Poslední monoscénickou džátakou, kterou si ukážeme je Kakkata džátaka odehrávající se u himálajského jezera, v němž kdysi žil obří krab, který lovil slony, takže se ho všichni báli a k jezeru se nepřibližovali. Když sloní královna počala ve svém lůně Bodhisattvu, poslal ji král na bezpečné místo. Bodhisattva záhy zjistil příčinu svého odloučení od otce a rozhodl se kraba ulovit. Zjistil, že krab vždy útočí na poslední zvíře, které přechází vodu. Když tedy přecházelo jeho stádo, šel úplně vzadu a byl od kraba polapen. Celé stádo uprchlo kromě jeho družky, která ve snaze zachránit manžela začala krabovi lichotit. Ten pak povolil sevření, sloní princ troubením přivolal stádo zpět a to kraba udupalo. V dolní části medailonu (obr. 48) vidíme jezero, jako obvykle znázorněné vlnkami a množstvím ryb, v ústřední části pak Bodhisattvu a vlevo dole kraba, kterak ho drží za nohu. Umělec však tentokrát zvolil jako rámeček kruhový medailon.

Mezi liány mohou být umístěny i příběhy, pro něž byl zvolen již zmíněný synoptický způsob. Sem by patřila Kusa džátaka, odehrávající se v městě Kušinara, místě Buddhovy smrti pojmenovaném prý podle krále Kusy, Bodhisattvy. Tento příběh patří k nejdelším džátakám a svým charakterem připomíná naši pohádku O pyšné princezně. Kdysi v Kusávatí, hlavním městě říše Mally, žil král Okkáka s královnou Sílavatí. Protože však jejich manželství zůstalo bezdětné a lid se obával zkázy království, poslal král své konkubíny milovat se s muži říše. Když však ani to nepřineslo kýžený efekt, byl nucen poslat mimo palác královnu. Tehdy se jejími ctnostmi rozehrál trůn boha Indry a on sám v podobě ošklivého starého bráhmna si královnu odvedl a zanesl ji do svého paláce. Tam jí oznámil, že jí dá syny hned dva, jednoho krásného ale hloupého, druhého moudrého ale šeredného a zeptal se, kterého chce dříve. Královna požádala o ošklivého, a tak byl počat v jejím lůně Bodhisattva jako princ Kusa. Když dospěl v muže, rozhodli se jej rodiče oženit. On však toužil odejít do bezdomoví a život v manželství ho nelákal. Když rodiče neustávali ve svém

naléhání, vytvořil ze zlata sochu překrásné dívky a poslal jim ji se slovy, že najdou-li mu takovou ženu, je svolný se oženit. Král vyslal posly se sochou do všech okolních království, ale nikde neměli princeznu, která by oplývala byť jen zlomkem půvabu onoho uměleckého díla. Až dorazili do města Ságaly v maderském království a tehdy si chuva princezny Pabhávati na okamžik spletla sochu se svou paní. Poté se zasmála svému omylu se slovy, že tato socha nemá ani šestinu krásy její velitelky. Zdejší král přijal nabídku cizího vladaře a slavila se svatba. Pabhávati odjela za manželem, ale tchán s tchýní ze strachu, aby neopustila jejich syna, jí nedovolili ho spatřit. Setkávala se s Kusou jen potmě, kdykoli ji chtěl spatřit on, pohyboval se v převleku za sloužícího, a kdykoli ho chtěla spatřit ona, ukázali jí jeho bratra. Kusa to však nevydržel a jednoho dne se jí dal poznat. Pabhávati jej opustila a vrátila se k rodičům. Kusa ji následoval v přestrojení a poté, co vystřídal úspěšně několik profesí od hudebníka přes hrnčíře po košíkáře (jako Bodhisattva je pochopitelně všechny skvěle ovládal), skončil jako kuchař v zámecké kuchyni. Jelikož mezi jeho povinnosti patřilo nosit jídlo Pabhávati a jejím sedmi sestrám, mohl tak svou ženu vídat. Ta ho však nejprve s pohrdáním přehlížela a nakonec zcela ignorovala. Zželelo se Indrovi zamilovaného Kusy a rozeslal posly k sedmi sousedním vladařům s nabídkou Pabhávatiny ruky. Když se dostavili a zjistili, že byli obesláni všichni, pokládali to za urážku a vyhlásili králi válku, pokud jim svou dceru nedá. Zoufalý král se rozhodl nechat svou dceru rozsekat na sedm kusů a rozdělit je mezi panovníky. Tehdy Pabhávati ze strachu o život prozradila rodičům, že sluha, který každý den už sedm měsíců vynáší odpadky a myje nádobí, je první vladař Indie. Padla před Kusou na kolena, odprosila ho, a on pak slavně zvítězil. Králům daroval život a oženil je se sestrami své ženy. Z celého příběhu na následujícím obrázku (obr. 49) vidíme pouze vlevo Bodhisattvu a vpravo Pabhávati, která se k němu otáčí zády, což činí interpretaci džátaky vskutku velmi obtížnou (patrně tak byla rovněž identifikována na základě nápisu). Opět je vše vtěsnáno do úzkého pruhu rostlinné výzdoby. Zajímavé jsou šaty princezny, které působí takřka průsvitným dojmem. Poněkud jiným zpracováním se vykazuje stejná džátaka na vertikálním pilíři z Amarávati<sup>135</sup> (obr. 50). Horní i dolní část

135 Stúpa v Amarávati byla největší z ándhráských stúp v Dekhanu. Konečnou podobu získala 150-200 n. l. Místo bran měla pět vysokých sloupů se lvy, jak můžeme vidět na mramorovém reliéfu z muzea v Madrásu (např. Craven 1976, obr. 43). Stúpa byla, bohužel, zničena již v 19. stol., přeživší výzdoba se dnes nalézá v Britském muzeu v Londýně a v muzeu v Madrásu. Amarávatská škola je v indickém sochařství považována za jednu z nejlepších. Je charakteristická jemností a živostí postav, jemným kvalitním povrchem připomínajícím vodou omluté oblázky a štíhlými postavami. Ty podle Raye souvisí i s místním etnikem (Ray 1975, str. 78). Buddha je zde rovněž vyjádřen symbolicky, až okolo 180-200 n. l. (Craven 1976, str. 77) se objevuje, snad pod vlivem Mathury, v lidské podobě. Výzdoba této stúpy je tedy sice pozdější a současná s

dochované výzdoby tvoří medailony s lotosovými květy. Prostor mezi nimi je rozdělen do dvou částí. V menší vpravo nahoře Kusa rozmlouvá s králem, větší část obsahuje jedinou a sice kulminující scénu celého příběhu – útok cizích vladařů. Kusa spolu s Pabhávatí sedí na slonu, lučištník, muž na koni a pěší vojáci představují armádu, stejně tak jediný klečící muž symbolizuje podrobené nepřátele. Epizoda je doplněna Indrou snášejícím se z nebe. Obdobným způsobem je řešena i džátaka o králi Udajánovi, rovněž ze stúpy v Amarávatí z 2. stol. n. l., uložená v muzeu v Madrásu (obr. 51).<sup>136</sup>

Do synoptického zobrazovacího modu bych vedle výše zmíněných reliéfů zařadila i Dabbhapuppha džátaka, rovněž z Bhárhutu, ačkoli je jaksí na pomezí (obr. 52). Šakal je tu zobrazen dvakrát, ovšem podle fotografií, které mám k dispozici, to vypadá, jakoby část jeho těla byla užita v obou zobrazeních. V této příhodě je Bodhisattva pouze pozorovatelem děje. Kdysi dávno, když se jeho duše vtělila do stromu v lese, žil v tomtéž lese i šakal oddaný své ženě. Ta jednou dostala chuť na rybu, a tak šel šakal k řece, kde spatřil dvě rybařící vydry. První skočila do řeky a lapila rybu, ale byla pro ni příliš velká a její přítelkyně jí musela pomoci ji vytáhnout na břeh. Následně mezi nimi vypukl spor o to, jak rybu rozdělit a chytrý šakal využil situace nabídnuvši se jako rozhodčí celé pře. Jedné dal hlavu ryby, druhé ocas a sám zmizel s nejlepší částí. Oba lovci tak záhy pochopili nesmyslnost svého sporu, který je připravil o úlovek. Uprostřed výjevu vidíme ono dělení a šakala jako smířčího soudce, zcela vpravo si pak už v tlamě odnáší svou kořist.

---

Kušány na severu, nicméně protože je slavná a my se k ní již nebudeme vracet, rozhodla jsem se uvést pár příkladů odsud, které navíc poslouží jako ukázka zobrazovacího modu v dalším období v této oblasti.

136Parimoo 1995, str. 128, Král Kosámbí Udajána měl dvě ženy, šlechtnou Sámávatí, oddanou buddhistku a proradnou Mágandiju (původně prý nabídnutou za ženu Buddhovi, který sňatek odmítl), která se za pomoci svého strýce pokusila očernit svou konkurentku v očích krále a obvinít ji z pokusu o jeho vraždu. Král sice intriky odhalí, ovšem Sámávatí je stejně díky Mágandijině strýci zaživa upálena. Král pak posléze Mágandiju a její příbuzné potrestá – stihne je stejný osud jako nebohou Sámávatí, která, ač nevinná a dobrá, údajně musela oním utrpením projít kvůli svým skutkům v předchozím životě. Vedle nemožnosti vyhnout se následkům svých činů zdůrazňuje podle Parimoo (ibid, str. 130) tato džátaka i slepotu Mágandiji, která je mrtvá, ač je dosud živá, a naopak Sámávatí, která jako věrná buddhistka, ač mrtvá, je stále živá, neboť dbalí Zákona nikdy nezemřou. Fragment reliéfu z Amarávatí je členěn třemi medailony, půlmedailony nahoře a dole jsou vyplněny lotosovým květem, centrální medailon obsahuje scénu Mágandijina potrestání. Zbývající prostor okolo medailonu je dále rozdělen na tři části, v levé horní jsou Mágandija a její strýc předstírající, že našli hada v loutně připraveného k ušknutí krále za pobytu v Sámávatině pokoji, uprostřed Sámávatí přísahá na svou nevinu, zatímco rozlíčený král natahuje tětívu luku a chystá se vystřelit, vpravo se sklánějí před králem Sámávatiny služky. Levá dolní část ukazuje Mágandiji a jejího strýce, jak kují pikle, prostřední scéna líčí její odhalení a hněv vládce, z pravé části se, bohužel, téměř nic nedochovalo. Zajímavé je, že král měl údajně mít ještě třetí manželku jménem Vásaladattá, jejíž jméno připomíná hru Udjana a Vásavadattá, která se prý hrála již za časů krále Bindusáry (cca 302 př. n. l.) (Parimoo 1995, str. 127)

Čamma-Sataka džátaka o „ pýše předcházející pád“ (obr. 53) je rovněž zobrazena mezi výhonky, ale zde se jedná o dvě po sobě jdoucí epizody. Kdysi se Bodhisattva narodil v rodině kupce a na jedné ze svých cest uviděl nadutého mnicha a berana, který se před ním sklonil, aby na něj pak zaútočil. Mnich se však ve své pýše domníval, že zvíře se mu klaní, neboť byl přesvědčen, že míra jeho dosaženého duchovního pokroku je tak velká, že se mu všichni musí pouze klanět. Než jej kupec stihl varovat, byl sražen k zemi (pravý obrázek) a svým zraněním na místě podlehl.

Poslední džátakou, kterou si uvedeme, je často znázorňovaná Sána/Šjáma džátaka – příběh o dobrém synovi, který je vytesán i do západní toraňy stúpy v Sání (obr. 54). Na břehu Gangy poblíž Váraňasí žily spřátelené rodiny dvou loveckých předáků. V jedné rodině se narodila dcera Párika, v druhé rodině syn Dukúlaka. Rodiče si usmysleli, že až vyrostou, spojí se jejich rodiny sňatkem. Obě děti však oplývaly mnoha ctnostmi, a když dospěly, odešly do bezdomoví a žily spolu v lese jako bratr a sestra. Indrovým zázrakem narodil se jim syn Suvannasána (Bodhisattva). Když dorostl do věku šestnácti let, jeho rodiče (na detailu nahoře) vlivem své karmy oslepli, ale jejich syn se o ně obětavě staral a každý den jim chodil pro vodu k řece spolu se svými přáteli gazelami (vpravo). Jednoho dne jej tam zastihl král Váraňasí, který byl na lovu, a udiven zvláštní scénou, pokládal chlapce za nadpřirozenou bytost a smrtelně ho zranil svým otráveným šípem (vlevo dole). Sána však králi nespílal, pouze litoval své rodiče, kteří zemřou žalem a navíc bez něho nemohou v lese přežít. Král svého činu zalitoval a na radu Bahusodarí, dcery bohů, která byla o sedm zrození dříve Bodhisattvovou matkou, se rozhodl o ně sám postarat. Vyhledal je v jejich chýši a k jeho překvapení ani oni mu nespírali, naopak mu prokazovali úctu. Král je zavedl k tělu jejich syna a matka zjistila, že Sána ještě dýchá. Žádala tedy, necht' jed zmizí z jeho těla dovolávajíc se při tom synovy ctnosti. Totéž učinil i otec a Bahusodarí a Sána ožil. Díky moci bohyně se navíc rodičům vrátil zrak. Král si poté vyslechl od Bodhisattvy poučení o řádu a deset zásad správného konání. Jak vidíme, u zmíněného reliéfu jde opět o synoptický způsob.

### ***1. 2. 3 Výjevy ze života Gautamy***

Nyní se podíváme na to, jak byly zobrazovány scény ze života Buddha Šákjamuniho. Pro tyto byl s oblibou volen statický monoscénický modus, ale na rozdíl od džátak se tu Buddha

neobjevuje v lidské podobě, nýbrž pouze prostřednictvím symbolů. Májin sen je prvním vyobrazením, které si představíme. Podle legendy se královně Máji, Siddhárthově matce, zdálo, jak vstupuje do jejího lůna v podobě slona. Tuto scénu můžeme spatřit například na reliéfu z Bhárhutu, uloženém dnes v Indickém muzeu v Kalkattě (obr. 55). Jak vidíme, je umístěna opět do kruhového medailonu a je provedena monoscénickým způsobem. Královna spočívá na lůžku na pravém boku, hlavu podloženou pravou rukou, okolo ní sedí služky, jedna s metličkou na mouchy. Horní část zabírá postava slona snášejícího se dolů. Lampa u nohou postele naznačuje, že děj se odehrává v noci. Scéna je opět identifikována nápisem na vertikálním pilíři nad ní. Tento způsob zobrazení lze srovnat s reliéfem ze severního pilíře východní torany velké stúpy v Sání (obr. 56a). Královna leží opět na pravém boku, hlavu na podušce. Palác je naznačen střechami a mřížovým balkónů. Za budovou vpravo se skrývá slon, z něhož vidíme jen polovinu. Na rozdíl od bharhutského medailonu je však obrácen čelem k divákovi.

Samotné Buddhovo narození může být symbolizováno lotosem, který souvisí s božským zrozením, stromem života<sup>137</sup> atd., tento symbol jsme již probírali jinde. Někdy může být scéna doplněna postavou samotné Máji stojící či sedící na něm. To nalezneme například na obdélném panelu z východní brány velké stúpy v Sání (obr. 57). Královna s levicí opřenou o levé stehno sedí v královské pozici na lotosu, který vyrůstá z nádoby, nepochybně odkazující na prvotní vody (viz dříve). Z ní vycházejí i další květy, na dvou nejvyšších stojí sloni lijící vodu na královnu. Prakticky totožné zobrazení vidíme i na kruhovém medailonu z Bhárhutu (obr. 58), jediným rozdílem je, že královna v tomto případě stojí. Je ovšem otázka, zda se tyto scény skutečně týkají Máji, Ray druhý zmíněný reliéf označuje za Lakšmí, jedno z nejranějších zobrazení v této formě<sup>138</sup>, neboť výše zmíněný způsob je charakteristický pro zobrazování této bohyně, Višnuovy choti, která se zrodila z Mléčného moře při jeho

---

137Na architrávu jižní torany stúpy v Sání vidíme trpasliši jakšy-kumbhady, jimž vychází z úst. (obr. 56b) V pravém horním rohu je opět sedící Lakšmí/Májá na lotosu, na snímku celé brány ji vidíme na horním břevně uprostřed stát na lotosu mezi slony (obr. 56c). Zároveň je patrné, že zobrazení Buddhova narození i smrti jsou blízko sebe. Podle Rosen Stone je tomu tak proto, že v Indii není mezi Buddhovým narozením a smrtí žádný protiklad, neboť má-li člověk dosáhnout nirvána musí se osvobodit od umírání a rození, které jsou součástí kontinuálního procesu. To je podle ní i důvod takového naprosto samozřejmého řazení. Mnoho symbolů spojených s těmito okamžiky navíc vyrůstá (nebo je s ním nějak spojeno) z lotosu, z něhož vychází všechen život. (Rosen Stone 2004, str. 91) Podle Nehru dalo indické pojetí času jako nepřerušovaného kontinua a koncepce konečné reality jako esence ležící pod vzniknout stylu, v němž jsou zvláštní rysy světa zahrnuty do společného proudu, což je také důvodem, proč se Indové podle ní nezabývají tolik realistickými detaily anatomie a perspektivy a jejich dílu chybí tenze zastaveného času. (Nehru 1989, str. 50)

138Ray 1975, str. 111

stloukání. Symbolizuje její čistotu a krásu. Zbavitel zmiňuje jako nejranější příklad reliéf ze stúpy v Sárnáthu z 2. stol. př. n. l.<sup>139</sup> Trochu odlišný, přesto podobný reliéf v kruhovém medailonu máme i z výzdoby stúpy II v Sáníči (obr. 59). I ten označuje Ray za vyobrazení Lakšmí.<sup>140</sup> Chybí sloni a nádoba, naopak přibyli mužská a ženská postava jako doprovod (patrně jakša a jakší). Bohyně stojí na lotosovém květu obklopena květinami a výhonky, v levé ruce drží stonek lotosu, pravici má opřenou v bok.

Další využívanou epizodou je Siddhárthův „Velký odchod“. Zdobí architráv východní brány stúpy v Sáníči (obr. 60). Je proveden způsobem kontinuálního narativu a čte se zleva doprava. Siddhártha odjíždí na koni z bran paláce, zcela vpravo pak vidíme sluhu, jak se vrací již s koněm bez jezdce. Jak již bylo řečeno, v první fázi buddhistického umění nebyla pro Buddhu (ani Siddhárthu) používána lidská podoba, ale pouze symbolická. Proto i v této scéně je zobrazen jako prázdný prostor pod královským slunečníkem. Jeho sestoupení z koně na konci reliéfu je naznačeno jeho šlépějemi. Tyto jsou v porovnání s postavami na reliéfu obrovské a jsou rovněž umístěny pod slunečníkem. Úzké obdélné prostory pod scénou vyplňují strom a dva sloupy se zvonovitou hlavicí, jeden zakončený lvem, druhý třemi lvy a symbolem kola.

Šlépěje Buddhy nalezneme i ve scéně jeho sestupu z nebe Trájastrimša, kde kázal bohům v Sankisse/Sankásja. Jako příklad si můžeme uvést reliéf z Adžátašatruova pilíře z Bharhutu (obr. 61a, celý pilíř obr. 61b). Buddhův sestup po žebříku je naznačen jeho stopami nahoře na žebříku a dole. Ve scéně je vidět též trůn a strom a celý prostor je vyplněn postavami věřících, které nerespektují perspektivu, hlavy osob stojících vzadu jsou pouze stereotypně řazeny jedna nad druhou. To je prvek, s nímž se na raně buddhistických reliéfech setkáváme často. Reliéfy v Bharhutu též často ukazují vcelku předměty, které by měly být zčásti skryté. Tato scéna zabírá prostřední část pilíře, panel nad ní je věnován kázání bohů v nebi Trajastrimša po zázraku ve Šrávastí<sup>141</sup>, který vidíme na spodním panelu. Buddha je tu znázorněn stromem a prázdným trůnem. Tento bharhutský reliéf s Buddhovým sestupem můžeme porovnat s obdobným zobrazením ze západního pilíře severní toraňy velké stúpy v Sáníči (obr. 62). Nebeští i pozemští adoranti jsou umístěni po celém panelu, opět jeden nad

---

139Zbavitel 1986, str. 429

140Ray 1975, str. 117

141Zde nechal Buddha mj. na místě ze semínka vyrůst mangovník.

druhým bez užití perspektivních principů, ovšem ti zcela dole jsou výrazně menší. Velikost postav bývá jedním z běžných postupů, jak zdůraznit důležitost osoby. Na rozdíl od výše zmíněného příkladu je tu Buddha znázorněn stromem a trůnem pod ním, který se objevuje dvakrát, jednou nahoře a jednou dole, aby naznačil proces sestupu po žebříku, který jako vertikální linie dělí panel přibližně na dvě poloviny. Buddha je symbolizován trůnem pod stromem a trůnem na vodě i ve scéně jeho zázračné chůze po vodě z jižního pilíře východní brány (obr. 80).<sup>142</sup>

Jak je patrné z předchozích ukázek, vedle stop a prázdného prostoru pod slunečníkem jsou Buddhovými symboly také prázdný trůn, strom, dále pak stúpa a kolo. Kolo označuje dharmu a vídáme ho s uctívači<sup>143</sup>, jak je tomu u reliéfu ze stúpy II v Sáňčí z počátku 1. stol. n. l.<sup>144</sup> Obvykle symbolizuje kázání, jak je tomu i ve scéně Prvního kázání na jižní bráně velké stúpy v Sáňčí (obr. 64). Kolo je podpíráno sloupem se zvonovitou hlavicí a vázovitou bazí. Obklopují jej uctívači. Jeleni v dolní části reliéfu ukazují na Jelení park v Sárnáthu, kde ke zmíněné události došlo a budou i v gandhárském sochařství jedním ze symbolů ukazujících právě na tento moment. První kázání je vysekáno i do centrálního architrávu západní toraňy velké stúpy v Sáňčí (obr. 65). V dolním architrávu vidíme Čhaddanta džátaku, v horním stúpy a stromy předchozích buddhů. Pilíře toraňy nesou trpasličí jakšové. V obdélném prostoru vpravo lze spatřit již zmiňovaný motiv Lakšmi na lotosu obklopenou slony. Zbývající obdélné prostory jsou vyplněny jezdci na různých zvířatech – zde koních a slonech. Ovšem setkáme se i s velbloudy<sup>145</sup>, lvy (obr. 67a – b) a zvířaty bez jezdců, rovněž stojícími či sedícími zády k sobě. Na téže bráně z vnitřní strany jsou dole umístěni okřídlení lvi, dva zády k sobě, třetí nahlíží přes ně s tlapami na jejich zádech (obr. 68a, západní toraň – jižní pilíř obr. 68b). V architrávu nad tím vidíme scénu Márova útoku (obr. 69). Uprostřed je svatyně v Bodhgajá, strom a slunečník. Vpravo vidíme vojsko Márových démonů a vlevo nebeský zástup. Podle legendy se Mára, strachující se, že přijde o svou moc, pokusil

---

142Nehru jej má jako konverzi Kášjapovců (Nehru 1989, str. 48).

143Kolo na sloupu s uctívači máme i na reliéfu z Bodhgajá datovaném okolo 50 př. n. l. (Ray 1975, str. 113, obr. 63). Je zde umístěno v čaitji, jejíž dřevěná konstrukce je zde krásně vidět. Reliéf je orámován sloupy s vázovitou bazí a zakončenými zvířaty, možná lvem a býkem.

144S. Huntington 1990, str. 401, obr. 1

145Východní brána velké stúpy v Sáňčí, zde máme i jezdce na lvech. Horní architráv zobrazuje stromy sedmi posledních buddhů, prostřední ukazuje stav po osvětlení, kdy k Budhovi (symbolizovanému opět trůnem pod bodhi stromem) přicházejí zvířata a další bytosti. Vpravo vidíme býky s lidskou tváří, okřídlené čtyřnohé zvíře s dravčím zobákem (takové máme i ze západní toraňy, kde je drží na uzdě deva) a nágu s pěti hlavami. V dolním architrávu přinášejí sloni obětiny stúpě (obr. 66a, detail obr. 66b)

opakovaně odvrátit Siddhárthu od jeho snažení. Poprvé při jeho odchodu z rodného paláce, poté opět při jeho meditaci. Jako jednu z posledních zbraň použil dokonce své dcery, které měly Siddhárthu svést. Ten ale pokušení odolal a dosáhl osvícení. Mára proti němu vyslal svou armádu, ale Buddha je svou mocí porazil. Scéna svádění krásli prostřední architráv vnitřní strany severní torany velké stúpy v Sání (obr. 70a, detail 70b). Trůn a strom vidíme vlevo, Mára a jeho démoni zabírají pravou polovinu reliéfu. Horní architráv této brány zobrazuje nám již dobře známou Čhaddanta džátaku, dolní pak Vessantara džátaku. Zbytek výzdoby torany tvoří jezdci a jezdkyňe na koních, slonech a antilopách, vidíme je i jako volné sochy v prostoru mezi architrávy. Po stranách jsou umístěny scény uctívání stúpy, Lakšmí na lotosu se slony a nádoby, z nichž vyrůstají květy. Na krajích hlídají bránu postavy jakšini držící se stromu, které vidíme zepředu i zezadu, střeží tak obě strany. Spodní část dolního architrávu je zdobena lotosovými květy (obr. 70c). Výše uvedenou scénu lze srovnat s příkladem z Amarávatí (obr. 71), na němž je zobrazen Máraův útok na Buddhu, jeho démoni vlevo útočí rozličnými zbraněmi na trůn pod vysokým stromem, který tvoří dominantu panelu. Reliéf je, bohužel, dosti poškozen.

Jak jsme viděli, strom symbolizuje Buddhovo osvícení, ovšem objevují se i scény jeho uctívání a i stromy předešlých buddhů. Je to jeden z nejpoužívanějších symbolů vůbec. Setkali jsme se s ním hojně na výše uvedených fotografiích. Najdeme jej i na reliéfu ze stúpy III v Sání (Marshall 1960, obr. 4). Nad ním je umístěna scéna Prvního kázání naznačená kolem na sloupu obklopeném uctívači a jeleny dole. Na reliéfu z Bharhutu (obr. 72) je obklopen sedícími uctívači, kteří jsou opět pouze mechanicky zopakováni. Pod stromem je trůn vyložený látkou a nad ním poletují gandharvové. V pozadí je budova vzhledu čaitje. Osvícení znázorněné stromem v čaitja svatyni vidíme na Prasenádžitově pilíři z Bharhutu (obr. 73), nápis říká, že jde o strom Buddhy Šákjamuniho. Pod ním vidíme bohy uctívající Buddhu, vlevo stranou sedí Mára a dělá čáry na zemi. Podle legendy jich udělal 16 a vypočítával při tom, co vše on sám nedokázal a Buddha ano. Dole oslavují osvícení nebeské nymfy.<sup>146</sup> Ray interpretuje reliéf poněkud odlišně, nymfy jako svůdkyně poslané Márou, porážení Máry a dosažení osvícení<sup>147</sup>. V takovém případě by se jednalo o lineární způsob zobrazení řazený vertikálně místo horizontálně, ale nezdá se mi příliš pravděpodobný.

---

146 Dehejia 1990, str. 381

147 Ray 1975, str. 111



Uctívání stromu vidíme i na západním pilíři severní toraňy velké stúpy v Sáňčí (obr. 74 a 74a), nad ní Buddhův otec, král Śuddhodana, opouští na voze Kapilavastu, aby se setkal se synem (jeho procesí je i na severním pilíři východní brány (obr. 74b, detail obr. 74c a 56), Ray ho zde označuje jako návrat Buddha do Kapilavastu, celý průvod směřuje ke stromu v ohrádce v dolní části panelu<sup>148</sup>). Na jižním pilíři stejné brány je strom ověnčen girlandami a nad ním se ještě tyčí slunečník. Na západním pilíři severní brány přinášejí opice Buddhovi obětiny (obr. 75), na panelu pod tím král Śuddhodana s doprovodem přichází k Buddhovi, nad nímž poletují gandharvové (obr. 76). Nutno říci, že výše uvedené scény jsou značně stereotypní a jak již bylo řečeno, strom je používán i pro předchozí buddhy. Na kruhovém medailonu z Bharhutu vidíme uctívání bodhi stromu buddhy Viśvabhúa, jak se dozvídáme z nápisu (obr. 77).

Bez nápisu mohou být těžko identifikovatelné i scény návštěv jednotlivých králů, obvykle znázorněných královským průvodem na cestě, nebo vyjíždějícím z města. Na severním pilíři východní brány velké stúpy v Sáňčí je veliký průvod krále Bimbisáry vyjíždějícího z Rádžagṛhy, aby navštívil Buddha (obr. 78). Na západním pilíři jižní toraňy pod scénou Prvního kázání vidíme krále Aśoku na voze. V panelu pod ním je průvod bohů (obr. 79). Na západní bráně v Sáňčí (obr. 81), pod panelem se Śjána džátaou, jsme svědky návštěvy nága krále Mučilindy u Buddha krátce po jeho osvěcení. Strom njagrodha (*ficus indica*)<sup>149</sup> za Buddhovým trůnem je pečlivě zpracován tak, aby se odlišil od stromu ašvattha (*ficus religiosa*), stromu osvěcení (bodhi). Nága krále vidíme v lidské podobě s hadí kápí s pěti hlavami nad. Strom je opět završen slunečníkem.

Vedle stromu je důležitým symbolem též stúpa představující Buddhovu smrt a hojně se vyskytující ve scénách jejího uctívání. Na západní bráně velké stúpy v Sáňčí má nahoře slunečník a obklopují ji uctívači a gandharvové (obr. 82a – b<sup>150</sup>, viz i obr. 68). Na horním architrávu severní brány (viz obr. 70) v Sáňčí vidíme uctívání stúp (a stromů) předchozích buddhů, na prostředním jejich stromů, obdélné prostory na pilířích jsou vyplněny scénami uctívání kola (na trůnu či pilířích s lvy), motivem stojící a sedící Lakšmí, jezdci na zvířatech, kraje břevna střeží jakšíní a sedící lvi. Jakšíní se objevují již v pozici trojího pronutí

---

148 Ibid str. 115

149 Pod ním údajně strávil 4-5 týdnů po svém osvěcení.

150Všimněme si opět jezdců na okřídlených lvech a v panelu pod tím kombinace trůnu, kola a slunečníku .

(tribhaṅga), které se stane pro indické umění charakteristické. Nahoře je brána završena symbolem kola a triratny. Dole jsou pilíře nesený na zádech čtveřice slonů, na nichž sedí mahuti a jakší (detail obr. 83, podobní i z východní brány obr. 84a). Slony můžeme na stejné toraň spatřit i jako samotné uctíváče, kteří nesou obětiny ve svých chobotech (obr. 84b).

Mimo uctívání stúpy a stromu se v Sáňči setkáme i s uctíváním Buddhových vlasů v nebi Trájastrimša, následující obrázek pochází ze západního pilíře jižní brány Velké stúpy (obr. 85). Královský status naznačují mimo jiné dvě postavy vzadu, jedna s královským slunečníkem, druhá s metličkou na hmyz. Kromě výše uvedených scén a džátak můžeme na pilířích v Sáňči (např. severní pilíř východní brány) spatřit i šest spodních nebi s bohy v nich sídlících (Lokapálové, Šakra, Mára, bůh smrti Jama), nad tím se rozkládá nebe Tušita, v němž buddhové čekají na hodinu svého posledního příchodu na zem, nad tím Nirmánarati (obr. 74b, detail obr. 86). Každé nebe je zobrazeno jako palác, bozi sedí v královské pozici pod slunečníkem, nalevo bývají muzikanti a tanečníci. Sloupy paláce mají zvonovitou hlavičku a jsou ukončeny zvířaty sedícími proti sobě – slony, okřídlenými lvy a okřídlenými koňmi.

Jak jsme si ukázali, pro mnohé scény byl vytvořen určitý typ, který se opakuje, díky čemuž je obtížné jim bez popisků rozumět. Ostatně i interpretace jednotlivých badatelů se mohou lišit, jak je vidět. Nápis se objevují na bharhutských reliéfech, ale brzy poté mizí. Vedle názvů džátak popisují i místa, jména králů i postav mimo lidskou sféru. Byly asi přidány po dokončení reliéfu a sloužily zřejmě i jako pomůcka pro mnicha, který návštěvníky místem provázel. Obcházení stúpy začínalo na východě a šlo po směru hodinových ručiček. Věřící byl tak v harmonii s dráhou slunce a kosmem. S tímto rituálem souvisí i směr „čtení“ reliéfů na ohrazení, které postupují zleva doprava, nebo naopak, podle toho, zdali stojíme na vnější, či vnitřní straně posvátného okrsku. Dehejia se domnívá, že s ním souvisí i řada monoscénických scén, jejichž příklady jsme si uvedli výše. V Bodhgajá se popisné štítky již nevyskytují. Je otázkou, zda byly v té době buddhistické příběhy natolik známé, že jich už nebylo zapotřebí, jak se domnívá Ray<sup>151</sup>. Ten vidí zároveň důraz na lidskou postavu jako přínos neárijských obyvatel jihu, zatímco severní tradice podle něj tíhne spíše ke geometrizaci a ornamentům.<sup>152</sup> Plochost bharhutských reliéfů<sup>153</sup> vnímá jako pokus o

151 Ray 1975, str. 69 a 81

152 Ibid str. 65

153 V Bodhgajá jsou postavy již volnější a reliéfy méně přeplněné, mnohé postavy v Sáňči působí už dokonce jako prostorové.

přechod s dvourozměrného k trojrozměrnému zobrazení a související s tradicí čarana-čitra. Tyto přenosné obrazy užívali potulní vypravěči a byly prý nošeny též v procesích. Horizontální břevna bran s jejich stočenými konci mohou napodobovat vzhled takovýchto svitků.<sup>154</sup> Dehejia poukazuje též na ústní předávání textu, které se v pálijském kánonu prý projevuje verifikační větou „ Tak jsem slyšel.“, a existenci džátaka-bhanaka, recitátorů specializujících se na předchozí životy Buddha. Zmínky o takovýchto vypravěčích se údajně vyskytují i v džinistických textech z raných století n. l., kde jsou oddělováni od tanečníků, herců a dalších vypravěčů<sup>155</sup>. Je otázkou, nakolik se od nich lišili a zda šlo o pouhou recitaci, uvážíme-li hru Udjána a Vásavadattá zmíněnou výše a skutečnost, do jaké míry se tyto umělecké disciplíny v Indii i zemích jižní a jihovýchodní Asie dodnes prolínají. V Sání se rovněž setkáváme s množstvím donátorských nápisů, dárce jsou králové a hlavně královny, mohla jím být i celá obec, objevují se jména majetných obchodníků i členů samghy, která postupně bohatla stejně jako zdejší obchodnická vrstva. Bharhut, Sání a další střediska totiž ležela na obchodních trasách. Dary přicházely i z jiných míst. Scény světského života<sup>156</sup> se stávají v buddhistickém umění stále oblíbenější (zvláště pak v Mathuře) a mohou souviset i s tímto aspektem.

Uctívání stúp souvisí podle Raye též se vznikem různých sekt, které na rozdíl od orthodoxních theravádínů pohlížely na takovou činnost jako na prospěšnou a rovněž nespárovaly žádný hřích v pohledu na ženu, kterýžto postoj mužou odrážet i krásné postavy vřkšaká (jakšíní)<sup>157</sup>. Kromě těchto přírodních duchů pronikla do raného buddhismu i celá řada dalších dřívějších kultů. Shaw se domnívá, že v případě nágů šlo jednak o jejich vztah s královstvím a Buddhovo vítězství nad nimi bylo autorizací přítomnosti samghy na místě, jejímž ochráncem je nága, jednak o souvislost se zemědělskou produkcí. Nágové mohli přivolat déšť a ještě v 5. stol. se údajně mnichové modlili ve svatyních zasvěcených nágům, aby požádali o déšť a ochranu před morem a pohromami<sup>158</sup>. V buddhismu jim ovšem tuto moc dává Buddha. Autorka si zároveň myslí, že k tomuto začlenění kultu nágů do buddhistické praxe došlo ne ve snaze konvertovat místní populaci, nýbrž proto, že bylo v souladu s širšími ekonomickými zájmy samghy. Symbol dočasných dešťů a zavlažovací

---

154Ray 1975, str. 57 a 59

155Dehejia 1990, str. 376-7

156Koupající se dámy v přírodě, zvířata, popíjející páry atd. možná byly předobrazem buddhistického ráje.

157Ray 1975, str. 80 a 93

158Shaw 2004, str. 18-9

zařízení vedle něj podle ní mohli napomáhat budování důvěry mezi samghou a místním zemědělským obyvatelstvem<sup>159</sup>. Připomíná rovněž roli dynastie Nágů jako místních podporovatelů buddhismu a zemědělských staveb<sup>160</sup>. Jednotlivé důvody, ekonomické i náboženské, se mohly jistě kombinovat.

Zůstává otázkou, proč vůbec došlo k vytvoření symbolického zobrazení Buddhy. Jak jsme viděli, buddhističtí tvůrci zpodobňovali Buddhu Gautamu po anikonickém způsobu, ale neměli žádný problém s anthropomorfním zobrazováním Siddhárthy jako Bodhisattvy v předchozích životech. Podle jednoho návrhu tomu tak bylo proto, že Buddha byl vyhaslý, tedy přestal existovat ve fyzické podobě. Dalším častým argumentem je, že hínajána zakazovala zobrazení Buddhy, ale jak píše Foucher<sup>161</sup>, v textech skutečný zákaz nenašel. Místo toho konstatuje, že v Indii je běžné, že není-li něco zvykem dělat, tak se to prostě nedělá, což by podle něj mohla být příčina.<sup>162</sup> Z legend se dovídáme o tom, že Buddha na některých místech zanechal pro připomenutí svůj stín.<sup>163</sup> Xuan Zang píše, že Tathágata se po dosažení osvícení odebral do Paláce devů, aby tam hlásal nauku své matce. Když se dlouho nevracel, král Udajána požádal ctihodného Maudgaljájana, aby svou nadpřirozenou mocí přenesl do Paláce devů umělce, který zachytí Buddhovu podobu. Buddha posléze vzniklou sochu ze santalového dřeva schválil s tím, že tato bude přivádět na cestu zákona příští pokolení. Podle této sochy uložené v Kaušámbí měly pak být prý vytvořeny kopie a všechny další sochy.<sup>164</sup> Na malbě v Qizilu najdeme scénu s Buddhou, kterak sám maluje svůj portrét. Nicméně zmínka čínského autora i tato jeskyně jsou pozdního data. Z textů nicméně víme, že Buddha měl podporovat návštěvu poutníků míst spojených s jeho narozením, osvícením, prvním kázáním a smrtí. Nejranější mathurské sochy jsou často popsány jako Bodhisattva a tento tzv. kaparda typ byl možná opuštěn proto, že se již nehodil pro zpodobnění osvíceného Siddhárthy. Navíc souvisí spíše se zobrazením hrdiny a božstev, kterážto tradice v Indii bez problémů fungovala již dlouho. V tomto světle nezní Foucherův názor nikterak šíleně. K

---

159Ibid str. 51 – 2

160Ibid str. 53

161Neměla jsem, bohužel, možnost číst přímo jeho knihu, ale pouze výtah z *The beginnings of buddhist art and other essays in Indian and Central Asian Archaeology* v překladu L. A. Thomase a F. W. Thomase, Asian Educational Services; Facsimile of 1917 edition (September 1, 1994).

162Ibid str. 8 Zároveň se podle něj indické umění neustále potýká s dvěma protichůdnými směry, touhou po novém a respektem ke starému. (str. 17)

163Měl tak dokonce učinit v jedné jeskyni již před svým osvícením, aby vyhověl místnímu nágoví. (Xuan Zang VIII/1, str. 193)

164Xuan Zang V/65

interpretaci mathurských soch se ještě podrobněji vrátíme v následujících kapitolách. Soudí se tedy, že na vznik anthropomorfního zobrazení mělo vliv řecké umění a rozvoj mahájány. Foucher se zároveň domnívá, že na poutních místech mohly být k dostání suvenýry, které připomínaly poutníkovi navštívené místo. Na nich mohl být symbol jej charakterizující. Postupně by pak tyto upomínkové předměty ztratily svůj lokální rys a staly by se připomenutím samotného zázraku na daném místě. Autor srovnává tuto praxi s dnešními zvyky, a to nejen v buddhistickém světě, ale i mezi křesťany.<sup>165</sup> Lze jen stěží říci, zda takovýto prozaický důvod stál, či nestál na počátku symbolického zobrazování Buddhy, respektive původně míst spojených s důležitými okamžiky v jeho životě, ale vzhledem k tomu, že tato úvaha bere v potaz základní lidskou přirozenost a potřebu, nelze ji zcela zavrhnout. Zajímavé je, že se symbolickým vyobrazením Buddhy se setkáme ještě i v době, kdy už bylo zobrazování v lidské podobě běžné. Proti anikonické teorii (stejně jako spojení vzniku obrazů Tathágoty v lidské podobě s kušánskou patronací) se postavila Susan Huntington, podle níž tyto symbolicky vyjádřené scény z jeho života ukazují na uctívání posvátných buddhistických míst.<sup>166</sup> V tomto duchu přeinterpretovala některé nám známé reliéfy, a sice sestup z nebe Trájasrimša na Adžátašatruově pilíři z Bharhutu (obr. 61a – b) podle ní ve skutečnosti znázorňuje rituál obcházení. Tomu nasvědčuje i způsob zpodobnění postav. Tutéž praxi nachází i na reliéfu z Bodhgajá (obr. 63). Taktéž výjev na Prasenádžitově pilíři z Bharhutu (obr. 73) podle ní označuje konkrétní místo, neboť je na něm chrám okolo stromu ašvattha a nápis jasně říká, že jde o bodhi strom svatého Šákjamuniho. Na reliéfu je též patrný sloup se slonem. Protože to byl až Ašoka, kdo postavil v Bodhgajá první chrám, scéna podle ní zobrazuje lokalitu za Ašokovy vlády, nebo v době pozdější.<sup>167</sup> Navíc máme z Bharhutu i reliéf s uctíváním stromu buddhy Višvabhúa (obr. 77). O určitou lokalitu jde podle ní i na následující ukázce (obr. 87), kde vidíme malý Buddhův obraz v lidské podobě na trůnu, uctívače a jakousi budovu. Může jít o Bodhgajá, ale nemusí, Buddha navíc neprovádí bhúmisparsá mudrá. Tento reliéf ovšem pochází z Amarávatí a podle její vlastní datace spadá do 2. stol. n. l.<sup>168</sup> Podobným případem má být i reliéf z Bharhutu (obr. 89), na němž spatříme stúpu a pilíř zakončený lvy, jaké vzyčoval Ašoka. Lidé u baze stúpy klečí a dotýkají se jí stejně, jako to činí i uctívači na reliéfu ze stúpy II v Sáníči z 20. či 30. let 1. stol.

---

165Foucher 1917, str. 11 – 12, 14

166Huntington 1990, str. 402

167Huntington 1990, str. 404

168Ibid str. 402

n. 1.<sup>169</sup> Kola se zde dotýkají i postavy s metličkami stojící v pozici, s níž se ještě setkáme po boku lidské podoby Buddhy. Huntington odkazuje též na praxi zobrazování posvátných míst v chrámech na Šrí Lance.<sup>170</sup> Její teorie má chybu v tom, že ji nelze uplatnit na všechny výjevy. Na reliéfu ze Sáňčí jsme viděli sestup z nebe do Sankissy se stromem a trůnem nejen pod žebříkem, ale i nahoře nad ním. Obdobně tomu bylo při Buddhově cestě přes vodu, či v případě Márových svodů. A i kdybychom brali zdejší reliéf s odchodem z Kapilavastu například za procesí, byl by možná důvod pro slunečník nad koněm, ale stěží už pro šlépěje. Je pravda, že z Amarávatí máme i reliéf s otisky chodidel (obr. 90), kde se může jednat o uctívání, neboť ženy zde klečí v různých pozicích a prokazují úctu. Nicméně jde o příklad opět pozdní, z 2. stol.<sup>171</sup> Víme však, že otisky Buddhových šlépějí v Indii existovaly a byly uctívány, jelikož ještě v 7. stol. je popisuje Xuan Zang na několika místech, vedle bezpočtu otisků Tathágotova roucha na různých kamenech, kde si ho údajně sušil. Naproti tomu reliéfy na obr. 88, 73 a některé další se zdají svědčit ve prospěch její teorie. Je tedy možné, že některé scény skutečně zobrazují rituály spjaté s pozdějším uctíváním, ale zdaleka tomu tak není u všech. Autorka sama připouští existenci několika málo anikonických zobrazení, ale trvá na jejich menšině.<sup>172</sup> Poté, co jsme si shrnuli počátky ikonografie Buddhy na raných památkách, porovnáme je nyní s anthropomorfním způsobem používaným v gandhárském umění.

---

169Ibid str. 401

170Ibid str. 405

171Dle Cravena cca 140 n. 1. (Craven 1976, str. 77)

172Huntington 1990, str. 408

# Gandhárské zobrazení Buddha

## 2. 1 *Buddha a Bodhisattva*

V Gandháře za vlády Kušáňů došlo k vytvoření jednoho z prvních antropomorfních zobrazení Buddha. V této kapitole si nejprve ukážeme charakterické rysy Buddha a Bodhisattvy v lidské podobě a uplatnění obou ve vyprávěcích scénách. Posléze se budeme věnovat problémům týkajícím se gandhárského sochařství, jako jsou datace, chronologie a myšlenkové i stylistické vlivy podílející se na vzniku tohoto zobrazení.

Podle tradice lze velkého muže (mahápuruš), který se narodil, aby se stal buď světovým vládcem, nebo Buddhou, poznat podle 32 velkých znaků, tzv. mahálakšana. Seznamy těchto znaků se mohou různit, tudíž lakšany pocházejí zřejmě z různých zdrojů. Prudence Myer uvádí soupis převzatý z Lalita-vistara<sup>173</sup>, kde mezi ně patří vlasy točící se napravo v tmavě modrých loknách, rovné a široké čelo, bílý chomáč vlasů mezi obočím, řasy jako kráva, velmi tmavé zorničky, čtyřicet bílých zubů stejné velikosti s žádnými mezerami mezi nimi, skvělý hlas, pronikavý smysl pro chuť/vkus, velký a štíhlý jazyk, čelist jako lev, stejnoměrně zaoblená ramena, skvělá kůže zlaté barvy, ruce sahající ve stoje ke kolenům, přední část těla jako lev, tělo symetrických proporcí banyanového stromu, každý chlup na těle stoupající rovně nahoru (Zin uvádí, že každý chlup má mít navíc svůj pór)<sup>174</sup>, penis schovaný v pochvě/zakryté genitálie, dobře zaoblená stehna a nohy jako antilopa, dlouhé prsty a paty, jemné ruce i chodidla opatřená blánou (džálalakšana)<sup>175</sup>, kola (symbol štěstí) na chodidlech. Některé z těchto rysů jsou poněkud mlhavé nebo obtížně představitelné a Buddha by podle popisu musel vypadat dosti podivně. Jiné jsou zase natolik obecné, že je může mít každý. Jak je patrné, mnohé, zejména ty týkající se vlastností ale i ty skryté jako jazyk, zuby apod., není možné použít u sochy. Přesto ani některé ze znázornitelných fyzických prvků se na vyobrazeních Buddha a Bodhisattvy, zdá se, nevyskytují. Naopak se objevují některé jiné, které nejsou součástí seznamu mahálakšana. Například symboly kol na pozvednutých rukou a svastiky na prstech, stejně tak aureola (prabhá). Podle Bussagliho<sup>176</sup> byl tento poslední znak

---

173Myer 1986, str. 129

174Zin 2003, str. 107

175Viz J.B. 1913 obr. 136, autor si myslí, že vedlejší důvodem pro ně byla i technická stránka věci. Dále např. obr. 113

176Bussagli 1996, str. 364 – 5

gandhárským přínosem indickému umění. Mezi lakšany řadí též ušníšu a úrná. Tento druhý symbol může být znázorněn pouze vyrytým kroužkem, nebo plastičtěji. Podle Bussagliho ukazuje na psychickou jasnozřivost a moudrost jako třetí oko.<sup>177</sup> Vyskytnou se případy, kdy je skutečně zobrazeno přímo třetí oko jako u hinduistických božstev, navíc se nemusí omezovat pouze na Buddhu (obr. 295). Úrná se liší svou velikostí, od malé až po dosti velké, a rovněž umístěním. Nachází se buď na kořeni mezi obočím, nebo o něco výše na čele. Otázkou zůstává, zda šlo o jakési mateřské znaménko, nebo o něco jiného. Zajímavé je, že se setkáme s bradavicí na tváři Kanišky a Huvišky na jejich mincích a bradavicí na čele některých parthských králů jako dynastickým znakem, který byl zřejmě i symbolem legitimacy.<sup>178</sup>

Druhý výše zmíněný rys, ušníša, je jedním z nejproblematičtějších. Interpretace se různí. Buddha se měl údajně narodit s ušníšašířša (ušníša=turban, šířš=hlava, vrchol), což Zin překládá jako turbanová hlava<sup>179</sup>. Tato nejasná formulace pak vedla k různým překladům a interpretacím od turbanovitého tvaru hlavy, přes předurčenost nosit turban po drdol, okolo něhož mohl být turban obtočen<sup>180</sup>. Obvykle je pokládána za výčnělek na hlavě. Bussagli ji považuje za symbol moudrého, neintuitivního zdroje poznání<sup>181</sup>, vyskytuje se rovněž interpretace spojující ji s energetickým kanálem a znakem nadpřirozené energie, či Brahmovou puklinou, kudy odchází duše po smrti a lotosu podobnou korunní čakrou (brahmarandra/sahasrára čakra)<sup>182</sup>. Ovšem v gandhárském umění je ušníša natolik často znázorňována jako chuchvalec vlasů či drdol, že se nabízí otázka, zda se minimálně zdejší zobrazení nevyvinulo právě z něčeho takového.<sup>183</sup> Navíc se nemusí vyskytovat pouze u Buddhy, podobný typ účesu mívají i vedlejší postavy (obr. 94), obdobně svázané vlasy může mít i Brahma, na reliéfu z Haḍḍy ho má i jakási podpírající symbol triratny (obr. 95), na reliéfech z muzea v Pešávaru a Taxile bráhmanští asketi (obr. 96 – 7, též obr. 98-9). Další zajímavostí na gandhárském vyobrazení Buddhy je, že neodpovídá legendě, podle níž si Siddhártha vlasy ostříhal, a ty byly pak spolu s turbanem odneseny do nebe Trájastrimša k

---

177Bussagli 1996, str. 365

178Rosenfield 1967, str. 62

179Zin 2003, str. 107

180Myer 1986, str. 130

181Bussgali 1996, str. 358

182Juhjung Rhi 2005, str. 180

183Marshall také uvažoval, zda se ušníša nevyvinula z typu účesu, jaké našel u štukových hlav v Sirkapu v bloku D (1951, volume III, plate 148, čísla 3, 5 – 7 (obr. 91-92), 9, podobně i č. 11 z bloku B (obr. 93)) (volume II, str. 518).



uctívání bohy<sup>184</sup>. Jako malý výčnělek zakrytý spirálovitými kudrlinkami je ušníša zpodobňována v umění ándhraské oblasti a guptovském. Prudence Myer v této souvislosti odkazuje na Buddhaghošu (5. stol. n. l.), který prý soudil, že ušníša znamená široké a plné čelo a dobře kulatou hlavu<sup>185</sup>. Jak je vidět, již tehdy nebyl přesný význam zcela znám a je možné, že existovala dvojitá tradice, či chápání. Pro dědičnost této lakšany zase svědčí skutečnost, že se v buddhistickém umění vyskytuje ve scénách z legend o Buddhovi u lidí z Šákja klanu. Monika Zin vyznívala, že nejčastěji ji mívají Ánanda (Buddhův bratranec), Nanda a Devadatta. Na tohoto posledního se, vzhledem k jeho zlým činům a negativnímu vztahu k Buddhovi, příliš nehodí interpretace o moudrém zdroji poznání. Nanda se měl Buddhovi údajně natolik podobat, že si ho mniši mohli splést, dokonce podle některých tradic měl stejné lakšany jako Buddha. Zlatou kůži údajně dostal za podarování oděvem, nebo za pozvání buddhy Vipašjina a jeho mnichů ke koupeli. I Devadatta měl mít všechny lakšany kromě dvou<sup>186</sup>. Podle jiných tradic je Devadatta neměl. Na druhou stranu se objevují zmínky o lidech, jako byl bráhmanský učitel Bávári a jiní, kteří některé z lakšan měli<sup>187</sup>. Kromě blízkých příbuzných se ušníša podle Zin vyskytuje i u lidí z džátak, kteří v budoucnosti dosáhnou buddhovství<sup>188</sup>. Autorka se nicméně ve svém článku opírá hlavně o příklady z Adžanṭy, Qizilu a Bezekliku<sup>189</sup>. Sama konstatuje, že v gandhárském umění je vzhledem k již zmíněné vlasové úpravě obtížné určit ušníšu a nespést si ji s účesem<sup>190</sup>. Přesto našla minimálně tři příklady, na nichž se objevuje. Prvním je reliéf z láhaurského muzea (obr. 101, patrně Ánanda), další z Berlína (obr. 102, Devadatta) a Nandova konverze na reliéfu z Haḍḍy (obr. 103). Ánanda nemívá ušníšu ve scénách Buddhovy parinirvány.

---

184Myer (1986, str. 130) zmiňuje rovněž poznámku v Nidánakathá, kde se údajně praví, že Buddhovy vlasy byly zkráceny na dva palce délky a stáčeje se doprava ležely blízko hlavy a zůstávaly tak, dokud žil. To podle ní odpovídá zobrazením v Amarávati. Každopádně i v gandhárském vyobrazení se ojedinele setkáme i s Buddhou bez ušníšy (obr. 100). Není uvedeno, zda o ni pouze vlivem času přišel, nebo ji nikdy neměl, nicméně zde mají však tento účes stylu „koupací čepice“ i ostatní postavy. Viz též Marshall 1951, volume III, plate 97

185Myer 1986, str. 129

186Zin (2003) soudí, že šlo o kola na rukou a zlatou kůži, neboť pro ně podstoupil velkou bolest. Odkazy na sanskrtské, pálijské a čínské texty viz Zin str. 113.

187Ibid, str. 114 Bávári měl prý úrná, dlouhý jazyk a skryté genitálie. Zin též zmiňuje legendu o králi, jehož 989 synů mělo 31 lakšan, a proto stále čekal na následníka.

188Ibid str. 108

189Adžanṭá: Ánanda v příběhu o utišení divokého slona (jeskyně 17), konverze Nandy (jeskyně 16), dva mniši ve scéně Buddhovy parinirvány a mnich v triádě s Buddhou a Bodhisattvou (jeskyně 26) (str. 108 – 10), patrně Ánanda v jeskyních 196 a 101 v Qizilu, Bezeklik: parinirvána (jeskyně 19) (str. 112), bráhma Uttara, který se za časů buddhy Kášjapy rozhodl vstoupit do řádu (jeskyně 9), skalní rytina ze Shatíal s králem Šibi, budoucím Buddhou Šákjamunim (str. 115 – 6).

190Zin 2003, str. 111

Nebuddhové s ušníšou se podle Zin neobjevují v mathurských reliéfech, ale zde vidí jako možný důvod malé množství zobrazení mnichů<sup>191</sup>. Juhjung Rhi uvažuje o využití ušníšy Buddhy (a snad v některých případech i bodhisattvů) pro uskladnění relikvie. Opírá se přitom o několik skutečností, jednak o pasáž v Múlasarvástiváda vinaja, v níž se posuzuje míra viny a trestu při krádeži obrazu s relikvií a bez ní, dále o zmínky u čínských poutníků, kteří psali o umístění relikvií v obrazech a zprávy v Gaosengzhuana a dalších spisech o nálezích relikvií v ušníšách soch Buddhů, které se do Číny dostaly z cizí krajiny, nejspíš Indie (obr. 104)<sup>192</sup>. Některé z těchto sošek mohly pocházet přímo z Gandháry, protože máme několik kusů bronzů, které vykazují její silný stylistický vliv a ještě se o nich zmíníme. Navíc mají stopy čtvercového otvoru, kam by se dal umístit drobný relikviář. Vzhledem k tomu, že prohlubně a otvory se vyskytují též v ušníšách gandhárských Buddhů, je možné, že sloužily k témuž účelu (obr. 105 – 7). Tyto otvory se nalézají jednak v nedělitelných ušníšách jako hlubší, nebo dosti mělké, ale máme i příklady ušníš složených ze dvou částí, přičemž horní často chybí. Podle Juhjung Rhi mohla být tato druhá část z jiného, možná i mnohem dražšího materiálu (drahokamem, šperkem), což by vysvětlilo nejen jejich ztrátu, ale i zmínky o záři vycházející z ušníšy, již na sebe relikvie zázračně upozornily v již zmíněných čínských pramenech. Navíc v Číně taková tradice použití šperku existovala. U mělkého typu pak mohla být relikvie přilepena přímo. Možnost odstranit horní část a vystavit relikvii pohledům diváků by též odpovídala praxi vystavování ostatků při určitých příležitostech, která byla v Gandháře běžná. Naopak hlubší prohlubeň v jednodílné ušníše by byla dílem tradice, která už nevyžadovala v tomto zvyku pokračovat<sup>193</sup>. Zároveň ve svém článku srovnává typy účesu u Buddhů, kde se tato prohlubeň vyskytuje a dochází k závěru, že se objevuje nejčastěji u Buddhů se spirálovitými vlasy odlišnými od hlemýžďovitých kučer, kde je naopak vzácná stejně u vlasů vlnitých<sup>194</sup>. Malé kučery ušníšy se mohou pojit s vlnitými vlasy na zbytku hlavy. Možnost dvou odlišných typů účesu není v Gandháře až tak vzácný jev. S typem vysoké ušníšy, převázané stuhou v kombinaci s velkýma očima se v oblasti Svátu ještě setkáme. Domněnku, že jejich vztah k parthským pohřebním portrétům je nejen stylistický, ale i myšlenkový, kdy obraz zesnulého je obydlím jeho duše, pokládá přinejmenším za

---

191Zin 2003, str. 112

192Juhjung Rhi 2005, str. 172-3

193Ibid str. 178, 182-3

194Ibid str. 182

zajímavou<sup>195</sup>. Stejně tak praktický účel některých ušníš nijak nevyklučuje jejich spojitost s bharmarandra/sahasrára čakrou. Autor(ka) uvádí vlastní zkušenost ze Šrí Lanky, kde jsou dodnes relikvie uchovávané v Buddhových sochách, přičemž nejpřednějšími místy jsou srdce a hlava<sup>196</sup>. Dodnes, bohužel, nemáme s výjimkou jedné štukové hlavy z Zurichu ze soukromé sbírky, která údajně obsahovala terakotovou misku s jakýmsi zbytky a jejíž ušníša se nedochovala, žádný nález relikvie v gandhárském zobrazení Buddha<sup>197</sup>. Jde tedy pouze o spekulaci, jakkoli tato teorie se mi jeví jako pravděpodobná, ať již šlo o plánované ukrytí ostatků, či jejich uložení do dodatečně vyrobeného otvoru v už existující soše. Zjevně se jedná ale o jednotlivé případy, které nám nevysvětlují celou koncepci a význam ušníšy. Rovněž její výzdoba se nemusí nutně vztahovat k účelu.

Samostatné sochy Buddha máme stojící a sedící. Buddha sedí zpravidla v padmāsana (पद्म lotos), tedy lotosové pozici. Může se objevit i v sedu po evropském způsobu, ale takováto vyobrazení jsou méně častá.<sup>198</sup> Používá několik různých gest (mudrá). V lotosové pozici je obvykle znázorněn s dhjána mudrá, dharmáčakra mudrá, abhaja mudrá. Reliéfy zobrazující osvícení se pojí s bhúmispārša mudrá<sup>199</sup>, tj. dotek země (भूमि země, स्पर्श dotek), gesto, které potvrzuje Buddhovu moc a porážku Máry. O této scéně pojednáme později mezi obrazy z Buddha života. Zde pouze stačí říci, že je znázorněno pravou rukou směřující dolů (zpravidla pouze k okraji trůnu) hřbetem k divákovi. Dhjána mudrá (ध्यान pozornost, soustředěnost) je gestem klidného soustředění, meditace. Ruce jsou složeny do klína, pravá ruka volně leží hřbetem na dlani ruky levé. Občas jsou hřbety natočeny trochu více k divákovi, ač k němu mají směřovat spíše hranami. Abhaja mudrá, někdy označované za gesto žehnání, ukazuje na nebojácnost, znamená doslova „ne strach“ (भय strach). Pravá ruka je zvižena před tělo a směřuje dlaní k divákovi. Prudence Myer se domnívá, že toto gesto se mohlo do Indie dostat díky Šakům, kteří vládli v Mathuře před Kušány a že jeho původ

---

195Juhjung Rhi 2005, str. 203

196Ibid str.175

197Ibid str. 174

198Např. Zwalf 1996, obr. 30

199Chögyam Trungpa ve své knize o cestě bojovníka (nikoli fyzického) přirovnává jeho pevný postoj k pozici v sedle a důkaz o něm přirovnává právě k této mudře slovy: *Princip meditativního uvolnění nám také přináší dobré místo na této zemi. Když zaujmeme svoji pozici na zemi správně, nepotřebujeme svědky, aby potvrdili naši hodnotu. V tradičním příběhu o Buddhovi se vypráví, že když dosáhl osvícení a někdo se ho zeptal „jak víš, že jsi osvícený?“ Buddha odpověděl: „Země je mým svědkem.“ Dotkl se země svou rukou, což se nazývá mudra doteku země. Je to podobná představa jako udržování pozice v sedle. Jsme plně zakotveni v realitě. Někdo se může zeptat, „jak víš, že na situace nereaguješ přehnaně?“ Klidně můžeme říci „moje pozice v sedle mluví sama za sebe.“ (Chögyam Trungpa, Shambala-posvátná cesta bojovníka, Praha 1999, str. 73)*

bychom mohli hledat na babylónských pečetidlech a reliéfech, kde možná znamenalo božskou ochranu služebníka, a na achajmenovských reliéfech Ahuramazdy a králů a satrapů, kteří byli jeho pozemskými protějšky. Oproti Indii je zde ruka plně natažená, kterýžto důvod je patrně rázu technického – frontální socha místo reliéfní postavě z profilu. Zároveň může ukazovat na převzetí starší pozice ruky s čaňří či květinou ze zobrazení jakšů a jakšini<sup>200</sup>. Toto gesto se objevuje u mužských i ženských postav, džínů i hinduistických božstev. Myer se opírá o raná zobrazení mathurských Bodhisattvů, kteří mají druhou ruku zatnutou v pěst a tlačí ji proti stehnu levé nohy, a chápe jej i v souvislosti s významem slova bodhisattva rovněž jako výraz vnitřní síly.<sup>201</sup> Dharmačakra odkazuje na roztáčení kola zákona, tedy kázání. Ruce jsou volně spojeny před tělem, palec a ukazováček pravé ruky drží některý z prstů levé ruky. Obě ruce jsou hřbetem k divákovi. Buddha je oděn do saṃghāti. Jde o součást tričívára, mnišského trojdílného roucha, které sestává ze antarvás(ak)y, uttarásanḡhy a saṃghāti/saṃghāti. Antarvásaka zakrývala spodní část těla a občas je na sochách vidět její okraj. Uttarásanḡa halila horní část těla a obvykle není vidět, neboť je skryta pod svrchním saṃghāti, které zakrývá postavu od hlavy až téměř ke kotníkům. Buddha má tedy zahalena obě ramena.

Buddha v padmasána s dhjána mudrá má nohy často zakryté, ale mohou být vidět nad kotníky, nebo chodidla vykukují spod obloučku oděvu na diváka. Roucho tvoří mezi nohama buď tento oblouček, nebo trojúhelník (u nejjednodušších typů případně obdélník), který může, ale nemusí přesahovat přední část trůnu. Po pravé straně je někdy látka upevněna do jakéhosi chuchvalce, jehož konec bývá rozprostřen či přesahuje trůn a to v podobě několika cípů, nebo jako našasený trojúhelník. Někdy může látka přesahovat na obou stranách obloučku. Občas látka obtáčí nohy, aniž by tvořila zmíněný oblouček, ale pod nohama může vyčnívat cíp přesahující trůn. Látka okolo rukou, pokud jsou tyto vidět, se stáčí těsně podél nich, nebo padá v jemné vlně na nohy, tvoří několik plastických skladů, či dva pruhy látky obvykle přesahující ruce a někdy i oblouček roucha. Jinou variantou je, pokud jsou ruce zcela zakryté, nejsou vidět ani prsty. V takovém případě je řasení naznačeno pouze liniemi a žádné pruhy ani cípy látky nikam nepadají. Tento poslední typ se spojuje s prostým obloučkem a vůbec nejčastěji asi s trojúhelníkem/obdélníkem a často je používán u Buddhů

---

200Myer 1986, str. 109-10

201Ibid str. 131

sedících v řadách a malých postaviček na pilířích sloupů lemujících hlavní scénu. Důvodem pro toto upřednostnění lze hledat nejspíš ve velikosti a nutnosti po co nejjednodušším provedení. Zároveň je v takovém případě drapérie naznačena zpravidla několika rytými čarami. Záhyby oděvu sedících Buddhů vytvářejí kaskádu oblouků, našaseny jsou obvykle na levém rameni. U méně dokonale provedených příkladů se může místo oblouku vyskytnout i ostrý úhel. Kolem krku bývá silnější pruh látky. Sklady mohou být jak řídké, tak i velmi husté, plně plastické, ploché či pouze ryté. Objevuje se kombinace střídající vždy vyšší plastický pruh s nižším či rytým. U soch, jejichž drapérie je jen rytá, máme rovněž častou kombinaci dvojice rytých čar. Kromě zcela zahalených variant se ovšem ojediněle vyskytnou i typy s odhaleným hrudníkem a rukama s přikrytými oběma, či pouze jedním ramenem, jaké bychom očekávali spíše v Mathuře. První způsob vidíme na příkladu od Svátu (obr. 108) a můžeme si všimnout i nestandardní pozice palců na rukou. Druhý typ máme rovněž ze Svátu, a sice na dvou nálezech z Loriján Tángai a třetím uloženém v Muzeu indického umění v Berlíně (obr. 109 – 111). Všechny jsou si velmi blízké (možná i výrobek stejné dílny), drapérie je hustě rytá, u poslední ukázky tvoří na rameni chuchvalec. U prvních dvou je ušníša malá a nízká převázaná stuhou, u posledního je nepatrně větší. První dva příklady spojuje obdobně zdobený trůn, zatímco poslední dva knír směřující okolo úst dolů, celkový výraz tváře a veliké oči. Ty jsou rovněž typické pro tuto oblast. U klasičtějších typů mívá Buddha oči polozavřené až téměř zcela zavřené, a je tak ponořen do sebe. Všichni mají čepicovitý hustý sestřih, vlasy jsou naznačeny rovnými vertikálními liniemi. Chodidla všech jsou vidět i se symboly kola. Všimněme si rovněž dlouhých ušních lalůček vytažených dřívějším nošením náušnic, které jsou rovněž jedním z prvků Buddhových vyobrazení. Obdobnou vlasovou úpravu a knír jako na výše uvedených příkladech nalezneme i na reliéfu z Museo Nazionale d'Arte Orientale v Římě (obr. 98), i když zde je Buddha oděn v samghāti a drapérie je odlišná.

Ušníša Buddhy může být hodně vysoká i docela nízká, kulatější, plochá, vystouplá i zašpičatělá a může být upravena jinak než zbytek hlavy, nebo na ní vlasy nejsou vidět (případně není zdoben ani zbytek hlavy). Vyskytují se jednak vlasy vlnité, většinou šikmým až svislým směrem, ale někdy i téměř vodorovným. Vlny mohou střídát mělké a hluboké rýhy v provedení, které působí trochu jako zuby. Nad čelem je účes rovný, nebo směřuje do špičky, což je dosti obvyklé právě u vlnitých vlasů, které se stýkají v tomto bodě. Nebo vlasy

vytváří nad čelem kosočtverec. Rovněž se zde vyskytuje účes sestávající z malých kučer, obyčejných či hlemýžďovitých, které vypadají jako kuličky. Ty mohou pokrývat hlavu i ušníšou, či pouze ušníšou (obr. 112). Rovná úprava nad čelem i se špičkou se objevuje i u typu, jehož lokny jsou dělené na větší svislé prameny, které jsou dále vodorovně členěny. Vlasy mohou být ovšem nad čelem rozčesány na pěšinku, či dokonce vytváří obloučky (obr. 113). U svátských příkladů je ušníša často oddělena stuhou s centrální ozdobou. Toto se vyskytuje u kudrlin, vlnitých vlasů i u těch geometricky stočených. Stejně tak výraz Buddhy se může lišit, od jemného úsměvu po podmračený, kyselý či se zapadlýma očima, u některých kusů vidíme silné asijské rysy. Buddha může, ale spíše nemívá knír. Svatozář se rovněž liší velikostí, bývá jednoduchá, ve Svátu se objevuje s okrajovým lemem, občas se objeví i typ s plameny či zubovitým prvem na okraji (obr. 114). Buddha sedává buď na jednoduché podložce, na níž jsou někdy vidět ryté čáry naznačující trávu, nebo přímo větvičky s listy. Tato část může ale tvořit též vršek trůnu, který může, ale nemusí mít plintu (jedno i více stupňovou). Kraje mohou tvořit různé sloupky, nebo zvířata (lvi-siňhásána), nebo je zcela prostý. Taktéž přední strana trůnu je buď úplně nezdobená, nebo pouze zubovitým ornamentem pod vrchní deskou/poduškou (ta může být také někdy zdobena), či je potažena látkou, která obvykle tvoří jeden, nebo dva obloučky a trojúhelníkové záhyby na okrajích. Střed, kde se obloučky stýkají může být kráslen ornamentálním pruhem. Vyskytují se i typy bez látky s výzdobnými pruhy na okraji. Oblíbený je rovněž motiv trojúhelníků a čtverců dělených na trojúhelníky, případně kosočtverců vyplněných květy s čtyřmi okvětními lístky. Na přední straně trůnu lze někdy nalézt celou další scénu, adorační, řady Buddhů a Bodhisattvů, nebo jinou. Ojedinele se vyskytne i trůn se zadní vysokou opěrkou. Pokud Buddha nesedí na trůnu, spočívá na lotosu s lístky nahoru, nebo je květ obrácen. Taktéž množství lístků se liší od jedné do několika řad nad sebou. Máme i příklady s trůnem umístěným na lotosový květ (obr. 115).<sup>202</sup> Před trůn je někdy umístěno stupátko.

U Buddhů sedících v lotosové pozici s dharmáčakra mudrá bývá roucho bohatěji řaseno, nohy mohou být vidět, ale nemusí. Pokud jsou zakryté, látka zpravidla tvoří uprostřed výše zmíněný oblouk a na (Buddhově) levé straně vytváří chuchvalec látky s trojúhelníkovým zakončením. Liší se opět množstvím a plasticitou těchto obou a případným přesahem trojúhelníku a obloučku na trůn. Chuchvalec se může bohatě esovitě vlnit. Častý způsob je i s

---

<sup>202</sup>Tento reliéf z Čársadý by mohl možná souviset se zázrakem ve Šrávastí (viz dále).

nohama odkrytýma, většinou je vidíme od kotníků, někdy spatříme i dolní část lýtka. Spočívají chodidly nahoru, ale máme i příklady, kdy jsou poněkud pootočena k divákovi. Látka v tomto případě obepíná nohy a spod nich někdy vyčnívá oblouček, několik obloučků, či trojúhelník a oblouček, občas i se zmíněným chuchvalcem, který se i zde může esovitě stáčet. U tohoto typu sedícího Buddha se sice vyskytují i ukázky ze zakrytými rameny, ale oblíbenější je, zdá se, způsob se zahaleným levým ramenem a rukou, zatímco pravá zůstává odkrytá. Sklady se opět kupí na tomto rameni a často vytváří tlustší pruh látky, který se táhne pod pravý prs. Rysy tváře se mohou lišit jako u předchozího typu, knír se někdy objeví (Sahrí-Báhlol, obr. 116). Svatozář bývá jednoduchá. Rovněž typy vlasů se vyskytují tytéž, máme i čepicovité účesy bez výzdoby hlavy i ušníšy, z Mohrů Morádu dokonce bez ušníšy (viz dříve). Oblíbené jsou vlnité varianty a poté malé kudrlinky. Setkáme se i se složitým účesem z několika pruhů (obr. 117). Buddha může sedět jednak na trůnu, lvím či sloupkovém, nebo na zdobené podušce (obr. 118). K trůnu se vztahují charakteristiky jako v předešlém případě, může být potažen látkou, mohou se na něm objevovat i scény adorace apod. Pokud jsou na něm zobrazeni dva jeleni a kolo, vztahuje se socha k Prvnímu kázání v Sárnáthu. Objeví se i kulaté sedátko na nožkách. Sedící Buddha s dharmáčakra mudrá se ovšem často vyskytuje sedící na lotosu, květem nahoru, či na obráceném. Tento může mít různou míru stylizace i počet řad okvětních plátků, které buď vyčnívají do prostoru, nebo jsou jeden k druhému přimknuté jako u šišky. Oblíbené jsou ale propracované volné květy, jejichž dolní lístky se stáčí opačným směrem a podpírají jej. Samotnou podpěru může tvořit i stonek, nebo zvířata jako sloni (o jejichž souvislosti s vodou a králem jsme hovořili dříve) atd. Tento typ na lotosu se často vyskytuje v kombinaci s párem bodhisattvů, nebo ve složitějších reliéfech s více bodhisattvy a postavami Buddhů. Vzhledem k tomu, že jde v tomto případě o složitější problém s různými interpretacemi, vrátíme se k němu v pasáži věnované bodhisattvům.

Vyobrazení Buddha v padmasána s abhaja mudrá je značně stereotypní, látka obvykle padá v oblouku před tělem, buď na úroveň trůnu, nebo ho přesahuje. Pravá ruka zpravidla drží cíp šatu, jehož trojúhelníkové sklady mohou trůn také přesahovat, mohou být spojeny s oním chuchvalcem. Jednotlivá zobrazení se obvykle liší výškou, do níž je pravice pozdvižena, natočením dlaně zcela k divákovi, či více k tělu. Rovněž levá ruka může být různě vysoko a držet různě velký cíp. Obrácena hřbetem k pozorovateli směřuje buď šikmo

vzhůru, nebo vodorovně, někdy až šikmo dolů, a pak nemusí ani cíp látky držet. Někdy potom nemáme klasický trojúhelník, ale pouze několik vln nařasené látky (obr. 119). Na štukovém zobrazení z Haḍḍy (Šakhil-i-goundi) pod scénou s darem prachu ve scéně Prvního kázání (obr. 120a) naznačeného kolem vidíme, že látka netvoří rovný trojúhelník, ale špičaté plastické sklady.<sup>203</sup> Na reliéfu ze Svátu (obr. 121) jsou obě ruce zdviženy velmi vysoko, látka netvoří dole žádný trojúhelník, Buddha má odhalené prakticky celé pravé předloktí. Šat nepadá v oblouku, ale ve tvaru lichoběžníku. Většinou sahá látka spíš k zápěstí, nebo kousek nad něj. Velmi hustá drapérie je naznačena pouze rytím. Objeví se i typy s levou dlaní obrácenou vzhůru (obr. 122). Tak je tomu i na panelu zobrazujícím Buddhu kázajícího v nebi Trájastrimša pocházejícím ze stúpy v Sikrí. Na rozdíl od předchozího příkladu je pootočena a směřuje šikmo dolů. Buddha má knír a ušníšou převázanou stuhou, jak je v této oblasti typické. Levá ruka drží cíp většinou v levé polovině Buddhova těla, ale někdy může být posunuta téměř doprostřed. Šat padá přes pravou ruku dolů buď před tělo (někdy až na trůn), nebo klesá na pravé stehno a mizí za ním. Na Kaniškově relikviáři místo obloučku před tělem nacházíme rovně ustřiženou látku s nereálnými sklady (obr. 123). Buddha má zdobenou svatozář a poněkud čepicovitý účes. Ve všech výše zmíněných podtypech tohoto typu sedícího Buddhy jsou nohy zahalené. Vyskytnou se ale i výjimky, jako je například Buddha s Indrou a Brahmou (obr. 124a) na břidlicovém panelu z oblasti Svátu. Pravá ruka je odhalena až k lokti, články prstů jsou naznačeny pouhým rytím stejně jako velmi hustá drapérie. Levá ruka je volně položena na levé noze hřbetem k divákovi, obě nohy jsou odkryty až nad kotníky a směřují chodidly nahoru. Buddha má jednoduchou a poměrně malou svatozář, ale o to větší je jeho ušníšou převázaná stuhou a zdobenější jeho trůn s motivem velkých květů. Vlasy jsou nad čelem rozděleny na pěšinku a tvoří obloučky. Buddha má knír a na čele se vyjímá velká úrná. Reliéf je velmi podobný jinému ze zdejší oblasti (obr. 108), který jsme si již ukazovali. I oba bozi jsou oděni stejně se stejnými sklady, se stejným účesem, výrazem tváře, postojem. Taktéž oba gandharvové jsou totožní, rovněž strom je upraven přesně stejným uspořádaným ornamentálním způsobem. V obou případech je materiálem břidlice, u Buddhy v dhjána mudrá upřesněno jako zelená břidlice a podle fotografie se zdá, že shodný materiál byl použit i v druhém případě. Ashraf Khan uvádí jako

---

<sup>203</sup>Složitě nařasené špičaté cípy máme i na štukových sochách z oblasti stúpy Dharmarádžiky v Taxile (obr. 120b). Ve složitých kaskádách padá i na zobrazení z Tepe Šotor (obr. 120c). Je to dáno jistě i možnostmi materiálu.



místo původu meditujícího Buddha Varia<sup>204</sup>, Bussagli u Buddha v abhaja mudrá pouze provincií Svát<sup>205</sup>. Ať již pochází oba tyto reliéfy ze stejné stavby, či nikoli, jsou nepochybně výrobkem stejné dílny. První je uložen ve Svátském muzeu, druhý v Národním muzeu orientálního umění v Římě. Jako poslední příklad sedícího Buddha s abhaja mudrá si uvedeme unikátní bronz z M. Nitta Collection v Tokiu (obr. 124b). Buddha je oděn v saṅghāṭi, má vysokou ušníšu, otevřené oči a knír, což by svědčilo pro rané datování. Nicméně Czuma ho umísťuje do přibližně 3. stol. n. l., neboť odkrytá chodidla s lotosovými květy je prý vývoj, který je postdatuje období gandhárského vlivu na mathurskou školu (130-180) a spadá podle něj do druhé Kaniškovy éry 2.-3. stol. n. l.<sup>206</sup> Paprskovitá svatozář, která nám připomene íránská božstva, je odděleným kusem připevněným k sošce.

Vyobrazení stojícího Buddha jsou značně jednotvárná. Pokud jde o sklady a účes, objevují se nám již známé typy, od vlnitých vlasů po kudrlinky, od dvojice paralelních rytých čar po hluboké plastické záhyby. Buddha je opět oděn v saṅghāṭi, pod jehož dolním okrajem obvykle vykukuje antarávásaka. Stává frontálně, nohy více či méně u sebe, ale v pokročilejším stylu vidáme jednu nohu v kolenu lehce pokrčenou, ať již levou, či pravou. Oba typy se objevují v řadě štukových soch na hlavní stúpě v Mohrā Morādu (obr. 125). Buddha stojí bos, jeho podstavcem může být stylizovaný lotos (obr. 126), květinový ornament, nebo jej zdobí scéna (např. uctívání sedícího Buddha) lemovaná korintskými polosloupky. To samozřejmě v případě, že se podstavec dochoval, některým Buddhům nohy chybí, mnoho jich postrádá ruce či svatozáře. Svatozář bývá jednoduchá, ale vyskytují se i ornamentální orámování v podobě trojúhelníků-paprsků, či listovitého prvku. Jako příklad prvního typu si můžeme ukázat Buddha z oblasti Svátu a dalšího z Šotoraku (obr. 127a-b). U postavy ze Svátu je drapérie šatu naznačena pouhým rytím, Buddha stojí na podstavci kombinujícím kosočtverce a květinový motiv. Obdobné prvky známe například z palmyrských náhrobních reliéfů. Další příklad uvedené svatozáře se nachází v muzeu v Taxile, Khan jej datuje do 4. stol. n. l.<sup>207</sup> Ukázkou rostlinné dekorace nimbu je socha z Daulat Mardán (obr. 128). Původně se myslelo, že zdobení svatozáře přišlo s guptovským uměním, ale jak je vidět, bylo používáno již v gandhárském, ostatně sedící Buddha na Kaniškově relikviáři ji má zdobenu

---

204Khan 1993, str. 87

205Bussagli 1996, str. 301

206Czuma 1985, str. 212

207Khan 1994, str. 52, obr. 23

rovněž.

Oděv některých Buddhů tvoří jakousi jednolitou masu. Tento typ můžeme vidět na fragmentu z Loriján Tángai datovaném do roku 318 staré šákské éry. Později je snaha o modelaci těla pod látkou, často se pod ní rýsují nohy, což je ale uděláno pomocí hlubokých záhybů drapérie. Někdy máme pocit, že nohy jsou pod šatem příliš dlouhé vzhledem k délce trupu. Vedle čistě frontální pozice máme i lehce natočené do strany (obr. 129). Pod některými sochami pokročilého stylu prosvítá tělo. Zajímavým příkladem je Buddha na následujícím obrázku (obr. 130), kde vidíme bradavky i pupek. Břicho, hrudník i stehno levé nohy jsou dobře patrné. Dalšímu Buddhovi (obr. 131) se látka lepí na tělo, jako by byla mokrá, místo toho, aby pouze v paralelních skladech tvořila zástěru před nohama. Můžeme spatřit ramena, hrudník, stehno i lýtko levé nohy. Vlasy má vlnité, svázané do bohatého uzlu, dále knír, polozavřené šikmé oči a plastická úrňa zdobí dosti oduševělou tvář. Oba uvedené příklady jistě patří k nejlepším. Knír má i Buddha z Cleveland museum of Art (obr. 132), tělo je pod oděvem naznačeno mnohem jemněji. Přesto jde rovněž o elegantní dílo, jak vidíme i na levé ruce svírající cíp šatu. Czuma ho datuje do druhé poloviny 2. století n. l.<sup>208</sup> Zároveň tu vidíme nejobvyklejší typ stojícího Buddhy, a sice jedna ruka v abhaja mudrá, zatímco druhá drží oděv. Jednotlivé sochy se liší v pozici a výšce rukou. Levice je buď spuštěna zcela dolů, nebo je zvednuta, někdy i dosti vysoko, jak tomu patrně bylo u Buddhy z Ashmolean museum (obr. 133)<sup>209</sup>, a drží látku hřbetem ruky k divákovi, nebo ve více či méně nakloněné až vodorovné dlani. Vedle těchto typů se objevují i proporčně nevyvážené jedinci, trpasličí Buddhové s nohama do O (obr. 134).

Kromě abhaja mudrá může mít Buddha pravou ruku skrytou v oděvu, případně si ho na hrudi i přidržovat, jak to vidíme na postavě z Haḍḍy (obr. 135). Na nálezích z Tepe Šotor se vyskytuje spuštěná téměř k pasu a odhaluje holou hrud' Buddhy (obr. 136). Na jiném příkladu odsud má Buddha pravou ruku v abhaja mudrá, dlaň je ale natočená do strany (obr. 137-8a). Drapérie je minimální, levá ruka v oblasti slabin drží šat, jehož cíp je zde velmi krátký. Na zdejších nálezích se vyskytuje také tento účes ve stylu přiléhavé čepice rozdělené do pruhů s jednotlivými vlnami naznačenými vyhloubením, které působí až dojmem

---

208Czuma 1985, str. 196

209Czuma jej datuje do pozdního 2. – raného 3. stol. n. l. (Czuma 1985, str. 201) Záhyby oděvu zde nejsou nijak zvlášť hluboké, tělo vespod pouze lehce naznačují. Upoutá nás tlustá masa skladů u krku.

děrování/síta. Stejně tak zvláštní jsou bohaté účesy zdejších vedlejších postav. Buddhu se stejnou pozicí ruky můžeme též vidět na bronzu z Afghánistánu (obr. 138b), který Cribb pokusně datuje do 4. stol., jakkoli některé rysy postavy by svědčily pro rané datum.<sup>210</sup>

Stojící Buddha může též navozovat dojem chůze. Tak je tomu i na relikviáři z Bimáranu (obr. 139). Zde si zjevně tvůrce nevěděl rady s mudrou, pravá ruka je takřka vodorovně ohnutá před hrudník s dlaní k pozorovateli v dosti nepohodlné pozici. Chůzí se vyznačují i některá zobrazení Buddhy na Kaniškových mincích (obr. 140). Buddha je na nich snadno rozpoznatelný nejen díky nápisu BODDO, ale má již všechny podstatné znaky – ušníšišu, svatozář (tentokrát okolo celého těla) a protáhlé ušní boltce, jak vidíme na reversu Kaniškova zlatého statéru (obr. 141)<sup>211</sup>. Na jeho bronzových tetradrachmách se objevuje i sedící Maitreya (obr. 142), popsáný zde ovšem jako Metrago Boudo. Většina vědců se shoduje, že tato zobrazení byla založena na sochařském ztvárnění, neboť jsou zobrazena frontálně a odpovídají jim. To je při našem zkoumání počátků Buddhova obrazu v raném gandhárském sochařství důležitá informace. Kromě již uvedeného kráčícího typu máme na měděných mincích ještě jiné varianty, a sice plně frontální stojící Buddha s dovnitř otočenou abhaja mudrou<sup>212</sup> před tělem na reversu Kaniškovy měděné didrachmy (obr. 143), Buddha v ¾ pohledu v mírném záklonu s rukou vbok, pruhem na okraji svatozáře na měděné tetradrachmě (obr. 144), a opět frontální Buddha s abhaja mudrá na straně na témže druhu mince (obr. 145), podobný zlatým kusům, až na to, že oproti nim Buddha nemá svatozář okolo celého těla a zároveň tu nedrží, stejně jako na ostatních měděných ražbách, lem šatu, ale ty mu visí přes paži. Jedinou paralelu k tomuto našel Cribb na bímáranském relikviáři.<sup>213</sup> Raven ji našla u postavy Oešo na zlatém dínáru Vima Kadfisy.<sup>214</sup> Rovněž si všimla podobnosti mezi uvedenými měděnými mincemi a některými reliéfy z Butkary I. Konkrétně obraz na zlatých mincích se podobá zdejšímu vlysu se sedmi Buddhy (obr. 146), postava v záklonu a v chůzi pak dvěma dalším reliéfům znázorňujícím Buddhu s uctívači (obr. 147<sup>215</sup> a obr. 148). Buddha na prvním reliéfu se svým postojem, chůzí a pozicí ruky velmi podobá

---

210Cribb 1992, str. 212

211Podle Cribba jde o ražbu z c. 100-123 n. l. (1992, str. 199).

212Mimo jiné v tomto znaku a přiléhavém transparentním oděvu shledává Raven rysy mathurských soch. (Raven 2006, str. 296)

213Cribb 1992, str. 200

214Raven 2006, str. 295

215Všimněme si též zajímavé postavy (Vadžrapáni?) s hromoklínem v postoji jakší, která zároveň vypadá, že plní funkci karyatidy.

jinému ranému příkladu z Guides Mess'v Mardánu uloženém v Collection de Marteaux v Bruselu<sup>216</sup>. Další Buddhu v pohybu spatříme na jiném reliéfu z Butkary, kde má ovšem pravicí položenou na kole opřeném o sloup s triratnou. Přítomen je i mladičkový Vadžrapáni s vadžra ve spuštěné levé ruce.<sup>217</sup> Jestliže vyzrálé sochy Buddhy působí již jako duchovní bytost, mnohá vyobrazení Bodhisattvy zdůrazňují více fyzickou krásu a nepostrádají i trochu smyslnosti vlastní indickému umění.

Bodhisattva označuje jednak Buddhu před osvícením, jednak bytosti, které jsou již před osvícením, ale odkládají jej a setrvávají na tomto světě pro blaho ostatních. Samotný výraz se někdy překládá jako „ten, jehož postatou je dokonalá znalost“.<sup>218</sup> Sattva सत्त्व souvisí etymologicky se slovesem být a znamená bytí, existence, podstata, životní síla, dobrota (člověka), (mravní) čistota a v sánkjové filosofii čistota, jako jedna ze tří kvalit, z nichž je složen svět.<sup>219</sup> Může prý mít vztah k védskému satvan označujícímu hrdinu, bojovníka, v tomto případě duchovního, hrdinskou bytost, kterážto interpretace se Myer jeví jako možné vysvětlení původního významu i historického procesu, kterým byl překonán zákaz zobrazení.<sup>220</sup> Bodh बोध znamená pochopení, chápání, uvědomování si, vnímání, překládá se též jako plné osvícení či nejvyšší znalost, zatímco Juhyung Rhi odmítá možnost, že by se slovo mohlo vztahovat i na bytost po osvícení, odkazuje na literární prameny jako Mahávastu, Lalitavistara, Nidánakathá a jiné životopisy Buddhy v čínských překladech, v nichž je prý termín Bodhisattva používán pro Gautamu do osvícení, po něm jej nahrazují výrazy Buddha, Tathágata či Bhagavan.<sup>221</sup> Skutečnost, že předešlé inkarnace Gautamy na stúpě v Bharhutu jsou popsány jako Bhagavan a nikoli Bodhisattva, neznamená, že do té doby nevznikl, nýbrž jej chápe jako doklad, že se slovo ještě neužívalo pro Gautamovy předchozí životy. Význam pak musel být plně ustaven do 1. a 2. století n. l., kdy se vyobrazení s nápisem Bodhisattva objevují v Mathuře. Zde tedy znamená Gautamu před osvícením.<sup>222</sup> Zároveň se domnívá, že toto slovo bylo možná původně omezeno na období po odmítnutí, posléze rozšířeno na období po něm, a pak na předchozí životy. Odkazuje v této

216Viz Bussagli 1996, str. 249, obr. 2

217Bussagli 1996, str. 344

218Lesný uvádí rovněž překlad „ten, jehož podstatou je osvícení“, či „bytost, která je určena nabýti osvícení“. Zároveň nesouhlasí s interpretací „ten, jehož se dotklo osvícení“. (1996, str. 182)

219Též satt – podstata, esence, síla, moc (Strnad 1998, str. 469 a 603 – 4)

220Myer 1986, str. 133

221Juhyung Rhi 1994, str. 208

222Ibid str. 209

souvislosti na dva nejranější texty o Buddhově životě v čínském překladu (Xiuxing benqijing a Taizi ruiyingbenqijing z pozdního 2. a raného 3. stol. n. l.), v nichž je prý termín Bodhisattva používán až k okamžiku, kdy byl v nebi Tušita a pro období od okamžiku odmítnutí do osvícení, zatímco pro čas mezi dvěma obdobími je užito slovo taizi 太子 (korunní prin, následník trůnu).<sup>223</sup> S rozvojem mahájánového buddhismu, který se na rozdíl od pálijského kánonu nesnaží pouze o dosažení vlastního nirvána, nýbrž o spásu pro všechno živé, získávají bodhisattvové čím dál tím víc na oblibě a postupně zatlačují postavu Šákjamuniho. Lippe se domnívá, že kult bodhisattvy koresponduje se zbožnou úctou k vládci jako jeho manifestaci, idea, která může pocházet z římského císařského kultu.<sup>224</sup>

Lesný na základě Mahávastu a dalších zdrojů rozebírá stupně vývoje bodhisattvy. V prvním je řádným a zbožným člověkem, který si dosud neuvědomuje, že se chce stát osvíceným. S prosbou o ně se k Buddhovi obrací v druhém stupni, kdy již dospěl k rozhodnutí obětovat se pro druhé. Následně je tomuto cílu přizpůsoben jeho život a v posledním stadiu dosahuje nejvyššího mravního očištění a není již cesty zpět. Po přípravném stupni získávání zásluh začíná chápat relativnost věcí, ale nevidí ještě plnou pravdu, k jejímu zření dospívá až v dalším stadiu, kdy se tak děje jen za plné koncentrace. V posledním stupni prochází osmi až deseti oblastmi očisty a dokonalostí.<sup>225</sup> Poté, co je všechny překoná, odděluje ho od buddhovství již jen jediný život. Uvědomuje si svou jednotu s druhými. Buddha sám je v tomto směru pak ztotožněn s podstatou světa, nazývá se Ádibuddha (Prabuddha), a silou meditace z něj vyzářují buddhové a bodhisattvové.<sup>226</sup>

Při dalším rozvoji se na úkor Buddha Šákjamuniho a buddhů před ním se do popředí dostávají dhjánibuddhové, nebeské bytosti, které meditují v nebeských oblastech, aniž by sestoupily na svět. Je jich obvykle uváděno pět – Vairočana („Planoucí“), Akšobhja<sup>227</sup>, Ratnasambhava, Amitábha, Amoghasiddhi. První je podle Lesného původně sluneční heros vyličený později za princip světa, jehož milostí tento žije. Amitábha vznikl působením íránských vlivů.<sup>228</sup> Golestani vidí v jeho spojení s věčným světlem a nekonečným životem

---

223Juhyung Rhi 1994, str. 219

224Ibid str. 182

225Podrobněji o této cestě viz Lesný 1996, str. 264-6

226Ibid str. 267

227Dle Bussagliho (1996) „ Buddha de l'immobilité statique, imperturbable et inamovible“ (str. 336), spojuje ho s východem, zatímco Amitábhu se západem (str. 240).

228Lesný 1996, str. 269

podobu s íránským bohem/personifikací nekonečného času Zurvanem.<sup>229</sup> Emanací dhjá nibuddhů vznikají dhjá nibodhisattvové – Samantabhadra, Vadžrapáni, Ratnapáni, Avalokitešvara/Padmapáni<sup>230</sup> a Višvapáni. Rosenfield spojuje s Amitábhou bodhisattvy Avalokitešvaru a Mahásthámaprapta.<sup>231</sup> S těmito koncepcemi ustupují poněkud do pozadí i Maitreja a Maňdžuśrí. Maňdžuśrí je ochráncem vědění a magických formulí (podle Bussagliho „ Bodhisattva de la sagesse“)<sup>232</sup>. Maitreja je zmíněn již v pálijském kánonu jako úplně osvícený světec, vychvatel lidí, který sestoupí na svět a bude hlásat nauku, nabádat k svatému životu a založí desetkrát větší obec mnichů než Buddha, který ho sám učinil svým nástupcem. Plodu bodhi a konečného vysvobození se má dostat pod jeho vedením mnichům i laikům, ať již budou mnišská pravidla porušovat, nebo dodržovat, všichni jím budou obráćeni.<sup>233</sup> I zde se projevují íránské vlivy, podle Bussagliho odkazuje na indického Mitru a íránského Mithru, může se též vztahovat k maitrí (milosrdenství, láska).<sup>234</sup> Rosenfield ho spojuje s avestským Šaošajant<sup>235</sup> a připomíná jeho objevení se na počátku našeho letopočtu na jedné ze čtyř toraň stúpy I v Sáňčí, kde je ukázán na konci řady šesti Buddhů minulosti představovaných stúpou, či stromem.<sup>236</sup> Na íránský původ by ukazoval i fakt, že je častý v kušáňské říši, Tarimské pánvi a v Číně, ale v tomto období se příliš nevyskytuje v dolnoganzské pánvi a Dekkhanu. Byl uctíván v hínajánském i mahájánském prostředí, o čemž svědčí i jeho zobrazení v mathurském klášteře hínajánské sekty Dharmaguptaka.<sup>237</sup> Coomaraswamy se domnívá, že sochařské ztvárnění Avalokitešvary a Maitreji vyšlo ze zobrazení Indry a Brahmy.<sup>238</sup> Bodhisattvové jsou vyobrazení jako indiční princové, na sobě

---

229Golestani s. d., str. 4

230Bodhisattva soucitu, duchovní syn Amitábhy, v buddhistických klášterech se objevuje spolu s ním po boku Šákjamuniho. Z jeho milosti žije svět a vyslovení jeho jména stačí na to, aby člověk vyvázl z jakéhokoli nebezpečí. Jeho jméno je překládáno jako „ ten, jenž shlíží (s nejvyšším soucitem na veškeré tvorstvo)“, nebo spíše „ pán viděného/světa“, s čímž prý souhlasí další jeho přívlastek Lokešvara (Pán světa). Lesný přijímá jako lepší interpretaci „ pán těch, na něž je (s nejvyšším soucitem) shlíženo“. (Lesný 1996, str. 275) Rosenfield souhlasí s názorem, že Avalokitešvara má svůj původ v zbožštění či zpodstatnění okamžiku v Šákjamuniho životě, ale není jím podle něj moment jeho pohledu s nebe Tušita, nýbrž jím je jeho soucit. Domnívá se, že ideál Šákjamuniho jako Pána slitování musel být v lidovém buddhismu ve 2. stol. n. l. dominantní. (Rosenfield 1967, str. 243)

231Rosenfield 1967, str. 228

232Bussagli 1996, str. 336

233Xuan Zang VII/71

234Bussagli 1996, str. 327 Ve východoíránské mundžanštině miró znamená slunce, perské mehr láska. V hindštině jako slovo převzaté ze sanskrtu pak máme dodnes mitr jako přítel. V donátorských nápisech (zvláště v Mathuře) se setkáme s mitr jako častou složkou jmen.

235Rosenfield 1967, str. 244

236Rosenfield 2006, str. 17

237Rosenfield 1967, str. 230

238Coomaraswamy 1926, str. 167 Rovněž Rosenfield si myslí, že podoba Maitreji vychází z Brahmy (1967, str.

mají dhotí<sup>239</sup>, šálu a šperky. Na hlavě mají někdy turban. Avalokitešvara může mít vlasy zvednuté stuhou se šperkovou výzdobou, Maitreji mohou zase na ramena padat dlouhé kučery uchycené nahoře dvojitým uzlem. Kromě nám již známých gest mohou ukazovat vara mudrá (milosrdenství) a vitarka mudrá (gesto důkazu)<sup>240</sup>. Mají opět svatozář a úrná. Znakem Maitreji je malá nádoba s elixírem nesmrtnosti (kuṇḍiká či kalaś s amṛta), původně patrně bráhmanská kamaṇḍalu, neboť podle tradice se má narodit v této kastě. Czuma zmiňuje jako znak též stúpu v turbanu.<sup>241</sup> Avalokitešvara mívá v turbanu meditujícího Buddha, lotos označuje Padmapániho. Bez těchto prvků je někdy obtížné je rozpoznat a chybí-li, jsou označováni v literatuře pouze neutrálním „ bodhisattva“. Navíc, jak si vzápětí ukážeme, celá záležitost s poznávacími rysy není, minimálně v případě Avalokitešvary, zdaleka tak jednoznačná. Bodhisattvu ze Sahrí-Báhlol pokládá Pugačenkova za Siddhárthu (obr. 149)<sup>242</sup>, stejně jako za něj pokládá Juhyung Rhi bodhisattvu z Šáhbaz Garhí (obr. 150)<sup>243</sup>. Zcela jistě jím je jiný Bodhisattva ze Sahrí-Báhlol (obr. 151, srv. též s obr. 152), jak je poznat ze scény orby na postavci a stromu nad ním. Na vztah k Šákjamunimu ukazuje podle Juhyung Rhi též reliéf z Čandígarthu (obr. 153a) s architektonicky orámovaným bodhisattvou, neboť ve vedlejších výklencích je zobrazen dar prachu a ukázání hada Kášjapovcům v Uruvilvá. Buď by šlo o Siddhárthu, nebo Bodhisattvu v nebi Tušita.<sup>244</sup>

Jak vidíme, bodhisattvové jsou zobrazováni vsedě i vestoje. Kromě padmasána se setkáme i s lalitásana a bodhisattvy na trůnu se skříženými nohama či v evropském způsobu sezení. Stojící Maitreja obvykle drží ve spuštěné levici mezi prsty nádobku (ruka otočena hřbetem k pozorovateli, ale někdy i spuštěná s dlaní ven), pravici mívá v abhaja mudrá. Zobrazený v padmasána ukazuje stejnou kombinaci (s nádobkou pověšenou na vodorovně položené ruce otočené dlaní vzhůru, nebo na ruce spuštěné dolů hřbetem k divákovi), nebo mívá ruce složeny do klidové pozice s nádobkou visící dolů. Maitreja z Afghánistánu, kterého Lippe datuje do 3. – 4. století n. l. ji drží mezi rukama (obr. Lippe str. 181).<sup>245</sup> U sedících Maitrejů

---

232).

239Pravoúhlý kus látky omotaný kolem pasu a nohou a zavázaný v pase.

240 वर splněná prosba, laskavost, dobrodiní वितर्क protiargument (Strnad 1998, str. 550 a 560) Vara mudrá spočívá v ruce směřující dolů dlaní k divákovi, při vitarka mudrá jsou ukazováček a palec spojeny do kroužku a ruka je zdvižena před tělem dlaní k pozorovateli.

241Czuma 1985, str. 203

242Pugačenkova 1982, str. 52

243Juhyung Rhi 2006, str. 156

244Ibid str. 161-2

245Lippe 1960, str. 185

je zahaleno buď jen levé rameno a pravá ruka je zakryta částečně, nebo vůbec, případně jsou zahalena obě ramena a paže odkryté. Nohy mohou být zakryté v padmasána i u pozice s nohama překříženýma, kde jsou ovšem odkryté od kotníků. I v padmasána se vyskytují odkrytá chodidla. U prvního typu může pak látka tvořit oblouček uprostřed a případný trojúhelník, cípy (i složitě poskládané), či obloučky na levé straně podobně, jako jsme viděli rovněž Buddhů v lotosové pozici. Takováto úprava je používána i u druhého typu. Ve všech těchto příkladech má Maitreja holý hrudník, který zdobí několik výrazných šperků, často plochý krátký náhrdelník či torques, jeden delší s přívěsky nebo amulety a třetí táhnoucí se pod žebra na pravé straně, případně jiný přehozený přes pravou paži. Mohou se vyskytovat všechny najednou, nebo některé chybět. Stejně tak může, ale nemusí mít ozdoby na pažích, mívá náramky. Nesedí-li na lotosu, pak se u trůnu (na němž sedí v padmasána) vyskytují typy, s nimiž jsme se již setkali u Buddhy – sloupky, lvi, nařasená látka apod., přičemž na něm též může být zobrazena scéna uctívání ohňového oltáře či Bodhisattvy. Kromě Maitreji s holou hrudí a břichem máme i další variantu, kde se látka zakrývající levé rameno, eventuálně i část levé paže, táhne šikmo přes hrudník, buď se lepí na tělo, nebo padá dolů a tvoří velký oblouk mezi nohama. Oba příklady, s holým i zakrytým hrudníkem a břichem, se objevují i u stojících Bodhisattvů (obr. 153b). Látka visící z levého ramene pak může rovněž tvořit velký oblouk uprostřed (u abhaja mudrá pak může pokračovat k zápěstí pravé ruky), nebo klesat až k nohám, či má její pruh přehozen přes obě předloktí. U typu se zakrytým hrudníkem je pak někdy omezeno množství náhrdelníků na torques a jeden delší na hrudi, byť ani toto není pravidlem. Stojící Bodhisattvové mohou (ale nemusí) mít na rozdíl od Buddhy na nohou lehké sandály a spodní okraje šatu jsou upraveny do několika špičatých oblouků, které se staly konvenčními a působí poněkud tuhým dojmem, jako by byly naškrobené. Svatozáře taktéž mohou být menší až velké, jednoduché, s trojúhelníky, pruhem, či jinou výzdobou připomínající sluneční paprsky. Nejkomplikovanější jsou ovšem účesy. Maitreja může mít vlasy nad čelem natočené do větších loken, či malých kudrlinek a na hlavě stuhou převázaný uzel, který se rozdvouje, mít vlasy vlnité s ušníšou po běžném způsobu, která může být ozdobena dalším šperkem, nebo dlouhé prameny rozděleného uzlu leží na hlavě. Horní část hlavy pak může zdobit čelenka složená například z několika šňůr perel s větším centrálním šperkem, někdy je spojená s obdobnou šňůrkou, která rozděluje ušníšu, či chomáč vlasů (viz obr. 153b-c, podobná úprava též neurčení bodhisattvové na obr. 153d-e). I výše zmíněné náhrdelníky bývají tvořeny několika řadami korálků, přičemž větší



prostřední prvek je ukotven mezi dvěma příšerami, makarami, nebo lidskými postavami (obr. 153f). Vlasy mohou sahat k náušnicím, nebo jsou dlouhé a padají mu na ramena. Objevují se ale i složitější verze s turbanem, které se pak vztahují zjevně i k jiným bodhisattvům než jen Maitrejovi. Postranice těchto turbanů kombinují geometrické motivy (obr. 153g), medailony, květinové prvky a někdy jejich postranice tvoří příšery (obr. 153h), či dokonce sedící bodhisattva a klečící uctívači, postavy s girlandou, Súrja řídící vůz tažený koněm, nebo Garuḍa s nágou/náginí (obr. 154a).<sup>246</sup> V oválném prostoru nad čelem někdy trůní Buddha (obr. 154b), jak jsme o tom již hovořili v souvislosti s Avalokitešvarou. Náušnice se vyskytují dlouhé i menší, občas i ve tvaru lvů, včetně těch okřídlených. Z lvích tlam mohou taktéž vycházet i svazky korálů tvořících prostřední část sandálu rozdělující první dva prsty nohy. Bodhisattvové mají úrná a často knír. Maitreja byl, zdá se, nejoblíbenějším bodhisattvou a kult bodhisattvů se v Gandháře těšil možná větší oblibě než jinde v Indii. Kompozice do triád se například v Mathuře vyskytují mnohem méně.

Kromě samostatných soch se Maitreja nalézá ve scénách označovaných jako Maitreja kázající v nebi Tušita a v páru s neidentifikovaným bodhisattvou na stélách lemující Šákjamuniho s dharmáčakra mudrá. Tento neurčený bodhisattva má stejné šperky jako Maitreja, ale má turban s chocholem. Je pokládán střídavě za Šákjamuniho, nebo za Avalokitešvaru. Rosenfield používá termín Mahásattva (velká bytost) z mahájánové literatury, kde se nachází prý obvykle ve zmínkách o personifikaci aktivního altruismu. Domnívá se, že jeho postava nejprve představovala Šákjamuniho soucit, a poté se proměnila ve vyjádření soucitu jako takového. Šlo by o prototyp Avalokitešvary, jehož kult a obrazotvorba, jak podotýká, nebyl plně stabilizován do guptovského období.<sup>247</sup> Za jeden z nejjasnějších příkladů pokládá podstavec vyvezený z Mathury do Sáníči datovaný rokem 22 (obr. 155), který zobrazuje uprostřed bodhisattvu s turbanem, do jehož středu je umístěna váza, či poupě. Podobný, sedící opět v padmasána s dhjána mudrá, se nachází i na jiném mathurském reliéfu z Mahdeo Ghat (obr. 156). Máme jej i na pedestalu z Šotoraku, kde stojí s rukou vbok po Buddhově levici, zatímco po jeho pravici stojí Maitreja. Scéna je doplněna mnichem a uctívačem v indoskythském oděvu a orámována korintskými pilíři. Tato triáda není ale podpořena literárně. Zároveň považuje reliéf na obr. 157 za Siddhárthovu první

---

<sup>246</sup>Juhyung Rhi si myslí, že Buddha na turbanu může naznačovat, že bodhisattva je blízko dosažení buddhovství (2006, str. 164).

<sup>247</sup>Rosenfield 1967, str. 238

meditaci (srv. s příkladem ze Sahrí-Bahlol).<sup>248</sup> Ve scéně Márovy porážky sedí bodhisattva v zamyšlené pozici pod sálovým stromem (obr. 158). Podle Rosenfielda to stěží může být někdo jiný než sám Siddhártha umístěný sem anachronicky a jeho význam je, že „ačkoli porážka Máry je okamžik před osvícením sambodhi, tato znalost musí být použita pro prospěch lidí (mahápraṇidhāna, bodhičitta<sup>249</sup>), inherentní v okamžiku nejvyšší moudrosti jsou povinnosti soucitu“.<sup>250</sup> Juhyung Rhi označuje zamyšleného bodhisattvu z Matsuo museum v Tokiu za Avalokitešvaru (obr. 159), poukazuje na podobnost s kašmírskými bronzami a též na podobnou pózu použitou v reliéfu s První meditací z láhaurského muzea. Myslí si, že typ byl nejprve použit pro Siddhárthu, a pak se rozšířil i na ostatní bodhisattvy, zvláště ty s lotosem.<sup>251</sup> Za Avalokitešvaru pokládá i sedící postavu z Loriján Tángai (obr. 160), stejně tak i typy s věncem, jako je ten z County museum v Los Angeles (obr. 161), které se vyskytují méně a možná jsou pozdější.<sup>252</sup> Postava s věncem je znázorněna i na reliéfu uloženém v muzeu v Taxile (obr. 162), kde stojí spolu s dalšími buddhy a bodhisattvy včetně Maitreji, který se takto objevuje často ve scénách sedmi buddhů minulosti. Bodhisattvu v turbanu s rukou u pasu považuje za Siddhárthu na základě podobnosti s některými narativními scénami. Zároveň nevidí jako vyloučenou možnost, že postava s věncem a jeho párovým buddhou může představovat jednoho z buddhů minulosti, jako je Dípaṅkara či Kášjapa. Je-li to Avalokitešvara, pak by buddhou byl Amitábha, který byl před osvícením bhikšuem pod jménem Dharmákara. Amitábha se měl na světě prý objevit před Šákjamunim, takže tyto tři páry buddhů a bodhisattvů čte Juhyung Rhi jako buddhy a bodhisattvy minulosti, přítomnosti a budoucnosti.<sup>253</sup> Ovšem Avalokitešvara je emanací Amitábhy. V lalitásána se objevují i další bodhisattvové, jako je ten z Musée Guimet (obr. 163), který drží knihu. Tento typ není zvláště v pozdní fázi gandhárského umění vzácný, bývá někdy interpretován jako Mañdžuśrí, který ztělesňuje moudrost.<sup>254</sup> Problém nicméně spočívá v tom, že naše znalosti se opírají o pozdější ikonografii esoterického buddhismu a nálezů z Číny. Navíc, jak Juhyung Rhi upozorňuje, ani v raném čínském umění nebyl Buddha v turbanu pevně ustaveným

---

248Rosenfield 1967, str. 239

249Vyjadřuje předsevzetí osoby dosáhnout osvícení pro sebe a druhé, což jeden z prvních kroků cesty bodhisattvy. चित्त mysl, vědomí, nitro, srdce, प्रण slavnostní slib, závazek (Strnad 1998, str. 222 a 424)

250Rosenfield 1967, str. 241

251Juhyung Rhi 2006, str. 160

252Ibid str. 154 a 158

253Ibid str. 152

254Juhyung Rhi zmiňuje čínský překlad Mañdžuśrínirvāṇa sūtra, kde se praví, že Mañdžuśrí drží v levé ruce mahájánové spisy (ibid str. 168).

ukazatelem Avalokitešvary, poněvadž v 5. a 6. století byl užíván u Maitreji sedícího se skříženými nohama (možná v nebi Tušita), a v Indii je tento symbol dobře znám od guptovského období dále.<sup>255</sup> Eileen Hsiang-Ling Hsu interpretuje tyto zamyšlené bodhisattvy (siwei<sup>256</sup>) ve dvou rovinách – první souvisí s kultem Siddhárthy a druhá s meditační praxí 6. století. Podotýká, že zatímco máme některé čínské zamyšlené postavy, které jsou nápisem označeny jako Siddhártha, nemáme z Číny žádný nápis, který by takového bodhisattvu popsal jako Maitreju.<sup>257</sup> Na tomto místě bychom si mohli rovněž připomenout zobrazení Buddhy a jeho prvních pěti žáků ze Svátu (obr. 164), kde Buddha také sedí v jakési podobné pozici.

Maitreju kázajícího v nebi Tušita můžeme spatřit například na reliéfu z Šotoraku, kde je vyobrazen v horním pruhu nad scénou Buddhy s Kášjapy a kušánskými donátory (obr. 165), Rosenfield ho stylisticky datuje do doby od poloviny 2. století.<sup>258</sup> Marshall takto popisuje i reliéf ze Sikrí (obr. 166). Maitreja je zde obklopen postavami dévů uctívající. Scéna je ohraničena pseudokorintskými polosloupky. On sám je ovšem oděn poněkud netradičně, sedí v meditační pozici na lotosu, zcela zahalen v saňghátí, jen turban a torques naznačují, že jde o bodhisattvu. Jak je vidět, v této době nebyl ikonografický typ ještě plně ustaven. Je otázka, zda se tu nejedná přímo o Siddhárthu. Maitreja bývá zobrazen i na podstavcích velkých soch Buddhů. Jeden takový z Šotoraku (obr. 167a, detail 167b)<sup>259</sup>, který Rosenfield umísťuje do asi 1. poloviny 3. stol., podle něj už ukazuje počátek zobrazování ráje, stejně jako další panel odsud (obr. 168). Maitreja je v obou případech zpodobněn ve stejné pozici se skříženými nohama s gestem vyučování, má stejný účes i šperky, u ramen se vznášejí stejní okřídlení dévové. V prvním případě ale sedí pod čaitja obloukem a scénu ohraničují dvě postavy šálabhāṅdžik, zatímco v druhém strážci s kopím a mečem. Rosenfield je spíše pro interpretaci jako Maitreja v nebi Tušita, než pro Maitreju kázajícího po svém sestupu v Ketumatí, poněvadž by podle něj měl pak mnišský háv.<sup>260</sup> Do nebe Tušita se mohl člověk dostat pomocí nadpřirozených schopností<sup>261</sup>, ale na rozdíl od Amitábhova západního příbytku

---

255Juhjung Rhi 2006, str. 157 a 163

256思惟 Oba znaky znamenají myslet na, přemýšlet.

257Hsiang-Ling Hsu 2002, str. 6

258Rosenfield 1967, str. 233

259Všimněme si jakšini, královského slunečníku, ptáků na čaitja oblouku a okřídlená zvířata završující pilíře.

260Rosenfield 1967, str. 233

261Xuan Zang píše o lidech, kteří do něj vystoupali, jedni kvůli vytvoření Maitrejevy podoby, další pro radu a aby si vyslechli jeho poučení (např. V/62).

se pak musel spolu s Maitrejou vrátit na zem, aby dosáhl spásy. Na dalším reliéfu (obr. 169) vidíme tuto scénu nahoře nad hlavním vyobrazením. Panely tohoto typu s Buddhou na lotosu s dharmáčakra mudrá věnčeného gandharvy a obklopeném množstvím postav jsou jedním z nejobtížněji interpretovatelných zobrazení gandhárského umění. Dříve byly mnohé z nich spojovány se zázrakem ve Śrāvastí, respektive jeho částí, v níž Buddha dokázal zázračně zmnožit vlastní podobu. Marshall takto označuje reliéfy z Lorigán Tángai (obr. 170), Muḥammad Nári<sup>262</sup>, dva nálezy ze Sahrí-Báhlol (obr. 171)<sup>263</sup> a jeden reliéf rovněž z muzea v Pešávaru, na němž sedí Buddha na trůnu podpíraném lotosem. Ty ze Sahrí-Báhlol jsou jednoduché zobrazení triády s Buddhou sedícím pod baldachýnem, v druhém případě na trůnu podpíraném slony, v prvním je z bodhisattvů kompletně dochován pouze Maitreja a vzadu stojí Indra s Brahmou.<sup>264</sup> Marshall je oba klade do konce 2. stol. n. l.<sup>265</sup> U prvních tří reliéfů jde naopak o velmi složité kompozice s množstvím postav, u dvou doplněné architekturou. Marshall je chápe jako pavilony postavené králem Prasenádžitem, baldachýn jako onen mangovník, který nechal Buddha vyrůst ze semínka, a lotos podpírali tehdy nágarádžové.<sup>266</sup> Poslední dva znaky na reliéfu z Lorigán Tángai nevidím, ovšem na dalších dvou jiných reliéfech z Muḥammad Nári je lotos na stonku podpíraný nágy a slony. Bussagli sice první označuje za Zázrak ve Śrāvastí, ale zmiňuje se i o interpretaci, která jej vykládá jako čistou buddhistickou zemi.<sup>267</sup> John Rosenfield druhý zmíněný reliéf (obr. 173) popisuje pouze jako Kázající Buddha obklopený bohy<sup>268</sup> a jinou jednodušší variantu triády ze Sahrí-Báhlol (obr. 174a) jako Šákjamuni lemovaný Indrou, Brahmou, Maitrejou a neidentifikovaným bodhisattvou<sup>269</sup>. Tissot Rosenfieldův reliéf (obr. 173) z Muḥammad Nári

---

262Marshall 1960, obr. 123, pro druhý reliéf ze Sahrí-Báhlol viz jeho obr. 125

263Ze zdejšího pahorku A máme další triádu s Buddhou uprostřed, Indrou a Brahmou v pozadí a Maitreju a bodhisattvu s věncem (obr. 174a). Ze Sahrí Báhlol pochází patrně i jiný jednoduchý typ s Indrou, Brahmou a možná Maitrejou a Avalokitešvarou, který je důležitý zejména díky svému nápisu z 5. roku Kanišky Vítězného (Bussagli 1996, str. 189). Czuma (1985) jej dle své chronologie na jeho základě datuje do roku 182 n. l. (5. roku 2. Kaniškovy éry, str. 198). Z pahorku D v Sahrí Báhlol máme též složitou verzi (obr. 174c) se stojícími bodhisattvy, jeden (vpravo) s rukou u pasu drží stvol lotosu, druhý má nádobku na vodu, ale rukou ukazuje varada (वरदा udělující požehnání, Strnad 1998, str. 550) mudrá. Pod řadou oblouků sedí v pozicích se skříženými nohama i zamyšlené póze další bodhisattvové a uprostřed tři Buddhové v padmasána s dhjána, dharmáčakra a abhaja mudrami. Všimněme si též motivu dvou ptáčků sedících na obloucích. Ve svatýňkách nad vidíme další bodhisattvy.

264Další jednoduchou variantu s Buddhou a dvěma bodhisattvy máme na reliéfu pocházejícím patrně z Džamál-Garhí (obr. 172). Všichni tři mají pod sebou lotos a dole klečí dva uctívači u ohňového oltáře.

265Marshall 1960, str. 96

266Ibid str. 95

267Bussagli 1996, str. 241

268Rosenfield 2006, str. 21

269Ibid str. 18

pokládá za Transcendentálního Buddha kázajícího božstvům, možná zobrazení mahájánového ráje,<sup>270</sup> Irwin ho má rovněž jako Buddhu kázajícího v nebi a datuje ho do 3. či 4. stol.<sup>271</sup> V mahájánové představě se může oddaný věřící dostat do západního ráje (Sukhávátí) Amitábhy, Boha nezměrné záře, Věčného, kde přebývá se světci a očistí se tu. Rostou tu zázračné stromy a lotosy, z nichž se jeho milostí rodí čisté duše. Amitábha sedí na trůnu neseném lotosem. Toto téma je velmi populární mezi turfanskými malbami, dílo Sukhávátíjúha bylo pak patnáctkrát přeloženo do čínštiny, poprvé ve 2. stol. n. l.<sup>272</sup> Vzhledem k tomu, že další typické prvky Zázraku ve Śrávastí jako plameny z ramen a proudy z nohou Buddhy se na těchto reliéfech nevyskytují, naopak vidíme jezero s rybami pokryté lotosy a další lotosy okolo, na nichž stojí jednotlivé postavy<sup>273</sup>, jeví se u těchto složitých kompozic interpretace ráje jako opodstatněnější. Rosenfield nicméně připomíná, že Samdhinirmočana sůtra z pozdního 2., nebo raného 3. stol. popisuje Buddhu v paláci plném různých bytostí ve společnosti Avalokitešvary, Mañdžuśrího a Maitreji a též podobná líčení v Lotosové sūtře a jinde, pročež volí pro tyto reliéfy reději označení theofanie. Domnívá se, že velké množství legend nebylo zřejmě vytvořeno před 4. stoletím a byly směsicí hínajánových a mahájánových představ.<sup>274</sup> Na jiném místě upozorňuje také na to, že klášterů školy Mahásámghika, z níž měla mahájána vzniknout, bylo dosud nalezeno v kušánské říši málo, naopak převládala Sarvastiváda.<sup>275</sup> Navíc mahájána se patrně jako oddělený směr s jasně danými výtvarnými symboly v Indii nerozvinula před 5. stoletím, navzdory tomu, že texty, o něž se opírá jsou ranější. Totéž platí pro čínské umění, kde se tyto prvky pokusně objevují v polovině 5. stol. a teprve v polovině století šestého máme zobrazení ráje v oblastech, jako je Dunhuang.<sup>276</sup> Je pro nás tedy obtížné říci, jak přesně tento směr vypadal na počátku a odvozování jeho vzhledu na základě analogie s mladšími díly může být zavádějící.

---

270Tissot 1986, str. 34

271Irwin 1976, str. 743 Připomeňme si zde též koncepci kosmických vod a Axis mundi. Irwin toto vyobrazení z Muḥammad Nári srovnává s jiným z jeskynního chrámu v Kárlí z 5. stol., kde vidíme Buddhu kázajícího bodhisattvům. Ačkoli zde sedí v evropské pozici a bez dharmáčakra mudrá, je rovněž věnčen letícími bytostmi a opět je jeho trůn podpírán pilířem uctívaným nágy – symboly vody. Glorifikace Buddhy v těchto reliéfech by pak mohla být inspirovaná korunovacemi scénami helénistického umění.

272Lesný 1996, str. 272

273Podle Elizabeth Rosen Stone (2004) mohou postavy na gandhárských reliéfech objevující se v lotosových medailonech ukazovat, že dosáhly transcendentního stavu. (str. 91)

274Rosenfield 1967, str. 237

275Na to by se dalo namítnout, že v některých kláštěrech, které nebyly oficiálně mahájánového směru, byl tento praktikován rovněž. Z lokalit jako Muḥammad Nári máme vícero složitých kompozic, stejně tak máme podobné scény z Takht-i-báhi, o němž Juhyung Rhi píše, že patřil (soudě dle epigrafického nálezu) patrně k nemahájánské škole Kášjapíja (Juhyung Rhi 2006, str. 175).

276Rosenfield 2006, str. 22

Jak jsme viděli, v triádách s Buddhou se může vyskytovat Maitreja a Siddhártha, nebo častěji Maitreja a Avalokitešvara, tedy za předpokladu, že jsou naše interpretace správné. Máme i další triády, jako je ta z Lorigán Tángai (obr. 175), kde po boku Buddhy sedícího stejně jako v oněch složitých kompozicích na lotosu s dharmáčakra mudrá spočívají v zamyšlených pózách dva bodhisattvové, jeden v turbanu s lotosem, druhý pouze s ušníšovitým drdolem a knihou. Fragment zřejmě podobné triády je uchovávan i v John and Mable Ringling Museum of Arts (obr. 176). Vyskytují se kombinace bodhisattvů v zamyšlené pozici s těmi s překříženýma nohama. Maitreja sedící se skříženýma nohama se zamyšlenými bodhisattvy se objevuje v čínském umění.<sup>277</sup> Juhyung Rhi pochybuje, že u oněch složitých kompozic bylo záměrem je nějak výrazně rozlišit a výše zmíněné dva typy v raném čínském umění symbolizovaly spíše stádia ve vývoji bodhisattvy, přičemž tato konvence mohla vzniknout v Gandháře.<sup>278</sup>

Vedle těchto do architektury vměstnaných komplikovaných scén existují i zobrazení meditujícího bodhisattvy obklopeného dalšími postavami. Takový příklad máme z Čandigarhu (obr. 177), na němž vidíme bodhisattvu s velikou svatozáří sedícího na lotosovém květu pod slunečníkem. Scéna může představovat bodhisattvu vyzařujícího další obrazy, přesněji ukazujícího sebe sama v nekonečných formách, o kteréžto schopnosti se hovoří v textech.<sup>279</sup> Tento způsob můžeme srovnat s obdobným vyobrazením Buddhy na obr. 115, 178 a 179a. Z Tepe Šotor máme zobrazení stojících bodhisattvů obklopených vždy minimálně jedním uctívačem a mnichem. Na toto určení by ukazovala ušníša (u následujícího příkladu jaksi vrstvená) a svatozář, ovšem oděv je dosti prostý, jedinými šperky jsou torques a jednoduché náramky (obr. 179b). Centrální postava je navíc větší než ostatní. U dalšího chybí svatozář (obr. 179c), ale uspořádání je podobné předchozímu. Účes je složitý jako u některých zdejších postav laiků. Možná, že vedlejší postavy jsou donátoři. Na tomto místě si můžeme rovněž připomenout Rosenfieldův názor, že i mnohé postavy gandhárských bodhisattvů by mohly být zobrazením vznešených dárců beroucích na sebe podobu Siddhárthy. Zamýšlí se v této souvislosti nad různými postavičkami v jejich turbanech a možnou souvislostí s vyobrazením božstev danou osobou uctívaných v

---

277Může jít opět o Maitreju, nebo Siddhárthu v nebi Tušita.

278Juhyung Rhi 2006, str. 172

279Juhyung Rhi zmiňuje Daśabhúmika sútru, Bodhisattvabhúmi a Saddharmapuṇḍarika sútru, která se týká Avalokitešvary. Myslí si, že tato schopnost může být vlastní různým bodhisattvům, možná jde o ideál bodhisattvy Mahásattvy (ibid str. 174).

palmyrských portrétech.<sup>280</sup> V Indii je možné uctívat menší božstvo, je-li součástí většího. Rosenfield odkazuje na pasáž u Wang Xuan zi (7. stol.) o soše Súrji, která byla uchráněna zničení Kaniškovou kouzelnou mocí poté, co kněz na její hlavu umístil sošku Buddha.<sup>281</sup> Navíc, jak jsme viděli, mnohé bytosti (zvláště ty související s přírodou a plodností) jsou projevem jedné jediné koncepce, a později se z některých stávají hinduistická božstva, jejichž několik jmen označuje stále stejného boha.<sup>282</sup>

Samostatnou skupinu Bodhisattvů tvoří postící se Siddhártha, než zjistil, že cesta tvrdého odříkání nevede k výsledku a opustil ji. Tento typ se objevuje v gandhárské škole, ale nikoli v mathurské či pozdějším buddhistickém umění. Jde o velmi expresivní zobrazení. Siddhártha sedí vždy v padmasána s dhjána mudrá. Bývá do pasu nahý, pruh látky se obtáčí kolem jeho loktů a může vpředu tvořit oblouk. Spodní lem šatu může pod nohama tvořit trojúhelník podobně jako u sedícího Buddha. Svatozár se objeví střední až velká, jednoduchá i s vyrytým pruhem. Od některých Bodhisattvů se nám ovšem dochovaly pouze hlavy, tudíž výše zmíněné prvky odpadají (obr. 180, 181a). U Siddhárthy z Takht-i-bahí svatozár chybí, stejně jako ruce, krk a část trupu (obr. 181b). Na podstavci vidíme dobytčí vůz a kupce, patrně Trapušu a Bhalliku, kteří Buddhu po osvícení podarovali jídlem. Vlasy Siddhárthy bývají buď vlnité, nebo rozčuchané, střapaté nad čelem. V ušníše vidíme pak vlasy vlnit se ve vodorovných pruzích. Máme ale i příklad malých hustých vlnek. Ve všech případech je Siddhártha zcela vychrtlý, tváře jsou propadlé a čelisti zvýrazněné, oči jsou zapadlé a vypadají jen jako dvě velké a hluboké díry, po tváři i těle se jasně rýsují žíly vystupující na povrch, mohli bychom mu spočítat všechny kosti. Ostrá kolena jsou skryta pod látkou, pod propadlým břichem trčí pánev. Bodhisattva mívá vousy. Na pedestalu poškozené sochy z Šotoraku (obr. 182) je zobrazen meditující bodhisattva se čtyřmi dalšími postavami, jednou v oděvu prince, dvěma mnichy a jednou klečící figurou. Na podstavci slavné sochy ze Sikrí (obr. 183), stejně jako na další obdobné soše, kterou datuje Cribb do 3. stol. n. l. (obr. 184) jsou zobrazení uctívači u kadidelnice. Autor se domnívá, že toto vyobrazení může symbolizovat Buddhu v jeho věčné přirozenosti (viz dále).<sup>283</sup> Na poněkud sumárněji

---

280Rosenfield 1967, str. xv

281Ibid str. 33

282Viz též princip brahma z Upanišad, jehož podstatou a vnějším projevem se později v Bhagavadgítě stává Křšna. Ten na Ardžunovo přání mu odhaluje vlastní podobu, která zahrnuje veškeré jsoucno, tedy i všechny ostatní bohy.

283Cribb 1992, str. 228

provedeném reliéfu z Džamál-Garhí (obr. 185a) je obklopen dvěma uctívači, za ním stojí vousatý Vadžrapáni a Indra. Žena je patrně Sudžatá, která nabídla Siddhárthovi rýži a tím ukončila jeho trápení. Postava vpravo je podle Cribba možná její otec Sena, nebo její manžel.<sup>284</sup>

Poslední postavou, kterou musíme v této kapitole probrat, je Vadžrapáni. Jde o poněkud záhadnou figuru, která se vyskytuje po boku Buddhy, a jejíž interpretací si badatelé nejsou zcela jisti. My jsme se s Vadžrapánim již setkali ve výčtu dhjánibodhisattvů, ovšem jako doprovodný bodhisattva se poprvé objevuje v jeskyních v západní Indii jako Kanheri, Násík, Adžantá či Ellora. V poslední zmíněné (v jeskyni 26) je už zobrazován buď s vadžra, nebo s lodyhou modrého leknínu (na rozdíl od lotosu Padmapániho), na němž je vadžra. Jako takový se objevuje s různou barvou pleti a různými mudrami mezi dalšími bodhisattvy například okolo Avalokitešvary. Postupně dostává více rukou, vzhled sedícího bodhisattvy na trůnu, nebo démonické postavy, či je v duchu vadžrajány zobrazen v „tanečním“ postoji s Tárou. Všechny tyto středověké a novověké sošky a malby jsou natolik vzdáleny od původního gandhárského zobrazení, že s ním nemají už prakticky vůbec nic společného. Dokládají nicméně, jak daleko takovýto vývoj zašel. Vadžrapáni prodělal zřejmě jistý vývoj i v gandhárském sochařství, což je patrně důvodem pro jeho poněkud nejednotnou podobu a nepravidelné objevování se ve scénách. Bhattacharya souhlasí se shrnutím tohoto vývoje od jakšy, sekundární formy Indry, přes ochranného genia Šákjamuniho, bodhisattvu, který je spolu s Ánandou připojen službou k Mistrovi, po božstvo vyzařující z nejvyšší bytosti.<sup>285</sup> Samotné jméno nám mnoho nepoví, neboť ho určuje pouze jako nositele vadžra.<sup>286</sup> Vadžra přitom znamená jednak blesk či hromoklín, jednak diamant. Podle Bussagliho je tedy symbolem absolutní konečné reality i bílého a nehybného chladného světla, v souvislosti s ním hovoří o nezničitelnosti, tvrdosti a světle bez příčiny.<sup>287</sup> Vadžra neboli hromoklín je ovšem též zbraní Indry, vzhledem k jeho spojení s počasím pak nepřekvapí možná souvislost s řeckým Diem. Pugačenkova zmiňuje i paralely k Erotovi, Hermovi, Dionýsovi či Panovi.<sup>288</sup> Vadžra v sobě rovněž skrývá aspekt kyje, který byl pro Kušány symbolem moci, jak ještě uvidíme. Odsud možná i jeho spojitost s Héraklem. Podle Anny Filigenzi je zbraní, kterou

284Cribb 1992, str. 228, datuje jej mezi 2. a 3. stol. n. l.

285Bhattacharya 1995/96, str. 323

286पाणि ruka

287Bussagli 1996, str. 251 a 394

288Pugačenkova 1982, str. 60



Indra rozděluje nebe a zemi, hory Meru, místa střetu nebe a země, příslib jejich opětovného sjednocení a představuje i Indrovu sílu/fallus. Zároveň podle autorky souvisí s ideou vesmíru proměnlivého a nestálého, ale také imanentního božstva v něm. I proto bývá znázorněn tvarem přesýpacích hodin.<sup>289</sup> Tato interpretace nás tedy opět vrací k teorii kosmického pilíře. Bhattacharya vzhledem k oběma významům slova vidí ve Vadžrapāṇim sílu obrannou i útočnou<sup>290</sup>, Bussagli ho více než za ochránce pokládá za personifikaci Buddhovy kouzelné síly<sup>291</sup> a jeho hodnota je podle něj nejen transcendentální, ale i magická.<sup>292</sup>

Způsob jeho zobrazení v Gandháře se liší, může mít na sobě dhotí, či tuniku, chiton (obr. 313), bederní roušku a plášť zavázaný u krku, či přehozený přes paži, objeví se i se lví kůží na hlavě (obr. 185b)<sup>293</sup>, nebo zcela nahý (obr. 310), či pouze v plášti, jenž mu může klesat k nohám (obr. 311<sup>294</sup>), nebo malé bederní roušce (lāgoṭ(á/i)) a padajícím plášti, jak je tomu na reliéfu z Musée Guimet (obr. 186a). Objeví se i ve skythském oděvu (obr. 186b). Hromoklín drží uprostřed vertikálně ve zdvižené ruce, nebo vodorovně v ruce spuštěné (obr. 314, zde zobrazen netypicky z profilu), najdou se i ukázky s hromoklínem ve stoje opřeným o uzel bederní roušky (obr. 186c), často mu však vertikálně spočívá na dlani, přičemž ho může a nemusí držet ještě druhou rukou. Někdy svírá v pravici rovněž metličku podobně jako jakšové, mnohdy za ramenem, či hlavou (obr. 298, 241), jako to vidíme na detailu reliéfu z Britského muzea (obr. 186d, celý reliéf viz Zwalf 1996; obr. 203) i fragmentu z Butkary (obr. 186e).<sup>295</sup> Metličku může svírat i ve spuštěné ruce (obr. 271). V závislosti na výše uvedeném pak též drží vadžra buď v pravé, nebo levé ruce, v případě prázdné druhé ruky může tuto mít i vbok jako bronzové postavy Hérakla (viz například nález z Nigrái z 2. – 1. stol. př. n. l.<sup>296</sup>). Vedle toho ovšem může být i ozbrojený, opásaný mečem (obr. 295), který si může rovněž přidržovat. Jeho dvě nejzákladnější podoby jsou jako bezvousý mladík s krátkými (obr. 148) či polodlouhými vlasy (na reliéfech ze Sikrí: například podrobení nága rádžy, obr. 293; dar trávy, obr. 242), nebo jako vousatý Hérakles či Silén. Tento typ se podobá některým

---

289Filigenzi 2006, str. 277 V pozdější ikonografii (mimo gandhářskou školu kušánského období) je zobrazován jako bodhisattva na trůnu tvaru vadžry a má často tvar skály.

290Bhattacharya 1995/96, str. 323

291Filigenzi namítá, že by pak měl mít kněžštější postavu. (2006, str. 274)

292Bussagli 1996, str. 253

293Cribb ho řadí do 2. – 3. stol. (1992, str. 132)

294Srv. s možným Páňčikou na obr. 490

295U tohoto druhého příkladu si všimněme též neobvyklého zobrazení Buddhy z profilu a jeho svatozáře zdobené šrafovaným pruhem a květinami na okraji.

296Cribb 1992, str. 102

gandhárským atlantům, jak vidíme na příkladu ze Sikrí (obr. 186f) či exponátu z Archeologického muzea v Pešávaru (obr. 440). Podobá se také částečně postavě z Tepe Šotor (obr. 186g), kterou můžeme srovnat s římským dílem z kyperské Salamis vytvořeným podle raně helénistické předlohy (obr. 186h). Vlasy Vadžrapániho bývají vlnité i kudrnaté, vousy krátké i dlouhé, může mít i jen knír (obr. 185b). Nalezneme ho taktéž v podobě mnicha v samgháti. Jako takový stojí bezvousý, případně holohlavý, ale máme i vousaté příklady (obr. 186i<sup>297</sup>), dokonce může mít vyznačené třetí oko (obr. 294). Zajímavou verzi máme na reliéfu s hadím králem z muzea v Pešávaru (obr. 292), kde stojí v mnišském hávu, s knírem, krátkými vlasy a zřejmě jakýmsi věncem na hlavě. Podobá se trochu hlavě z Taxily s portrétními rysy (obr. 388). Může stát, klečat, ležet (ve scénách Buddhovy smrti, obr. 274), s hlavou otočenou na opačnou stranu, nebo stát s nohou přes nohu (obr. 298), či sedět (obr. 186j, 275a). Někdy pak mívá hromoklín opřený o koleno a přidržuje si ho shora dlaní ruky. Ve scénách Siddhárthova narození, koupání a podobně se objevuje Indra, ale Vadžrapáni nikoli, zato je průvodcem již osvíceného Buddha. Vyskytuje se ve scénách jeho zázraků<sup>298</sup>, Prvního kázání (obr. 120a), případně různých darů, ovšem zde není přítomen vždy. Stejně tak ho máme například zobrazeného na jedné verzi Nandovy konverze (obr. 303, 305), zatímco na další není. Nalezneme ho též při Buddhově parinirváṇam a případně pohřbu (obr. 283). Pokud se při Buddhově smrti nekrčí zničený bolestí pod jeho lůžkem, stojí a podobně jako ostatní postavy vyjadřuje svůj zármutek rukou zdviženou (obr. 276), nebo položenou na hlavě (obr. 273, 277, 278). Zdálo by se, že je tedy společníkem Osvíceného, ale překvapivě se může objevit i ve scénách některých džátak. Nejen na obrazech adorací ho spatříme jako hlavu, či vyčnívající bustu. Takto ho najdeme i ve scéně Buddha kázajícího v nebi Trájastrimša ze stúpy v Sikrí. Vykukuje za Buddhou i v řadách buddhů a bodhisattvů (obr. 162), někdy v nich není vyhrazen pouze pro Gautamu, ale doprovází každého z nich (obr. 186k), proto se vyskytl i názor, že jde o ochranného genia každého buddhy<sup>299</sup>. Problém spočívá také v tom, že není jediným nositelem hromoklínu, kromě Indry ho mívají i jakšové (za něhož je též někdy pokládán, obr. 491 spolu s Páňčikou a Hárítí) a jakšíní či postavy

---

297 Adorant vpravo má účes podobný ušníše a svatozář. Zwalf ho označuje za božstvo s drdolem a celou scénu interpretuje možná jako Buddhu instrujícího božstva k uctívání svého turbanu (který leží vpravo dole), nebo ve spojitosti s konceptem královského posvěcení (abhišeka). (Zwalf 1996, str. 210)

298 Poněkud atypicky ho nalezneme na stéle z Paitávy zobrazující Zázrak ve Šrāvastí (obr. 261), kde je jako mladík s pláštěm umístěn do okna naproti bohyni s rohem hojnosti, kterou Haruko Tsuchiya interpretuje jako Nanai. Letící postavy představují Indru a Brahma (1999/2000, str. 106).

299 Filigenzi 2006, str. 275

vyhlížející jako laici (obr. 186l, 257).<sup>300</sup> Tito se navíc mohou objevit ve scéně spolu s Vadžrapáni, jak vidíme často ve scénách podrobení hadího krále (obr. 294, 186m, 186c).<sup>301</sup> Na posledním reliéfu stojí bezvousý Vadžrapáni s tváří mladíka nahého do půli těla a pravici vbok, zatímco hromoklín si opírá o tlustou masu oděvu. Navíc ho nalezneme i ve scénách předcházejících Gautamovu osvícení, a sice již zmíněný dar trávy (obr. 240), odchodu z Kapilavastu (obr. 222, 223), loučení s Kaṇṭhakou (obr. 236, zde polonahý, frontálně s vadžra v levici a metličkou před tělem v pravici) a dokonce u postícího se Siddhárthy (obr. 185a). Postavu mladíka v mnišském hávu a vadžra v ruce spatříme i ve scéně vítězství nad Márou (obr. 158). Jak vidíme, způsoby zobrazování Vadžrapániho jsou různorodé, některé možná dané i lokální preferencí, jako u reliéfů ze Sikrí. Filigenzi ve svém srovnávání Vadžrapániho a Ánandy chápe odlišné formy zobrazení jako různé aspekty – otrok své vlastní nízké přirozenosti, služebník pracující na svém vykoupení (mladý Hérakles), trpící hrdina, který prací přemění sebe sama a je svědkem božskosti (dospělý Hérakles), muž milující ženy (satyr) a moudrý učitel (Silénus).<sup>302</sup>

## 2. 2 *Scény ze života Buddhy Šákjamuniho*

Mezi první typ scény, kterou si představíme, patří již tradičně Májín sen. Májá leží na lůžku na levém boku, často směrem k divákovi. Levou ruku má pod hlavou, která spočívá na vysoké podušce, zatímco pravou ruku má opřenou o postel, nebo jí z postele přepadává. Kolena jsou více či méně pokrčená, nohy mohou být vidět, ale často jsou obalené látkou, která královně zakrývá boky a v některých případech zvlněná přesahuje okraj postele. Lůžko samotné bývá opatřeno nožkami, někdy dělenými sloupky, a je přes něj přehozena látka, jejíž prostřední záhyby mohou být naznačeny rytými zaoblenými či šikmými liniemi, zatímco na okrajích tvoří trojúhelníkové sklady po způsobu, jak jsme to již viděli u trůnů, na nichž sedává Buddha. Někdy je před něj ještě umístěno nízké stupátko. Vedle tohoto prvního

---

300Vadžra se vyskytuje i samostatně v dekorativní funkci pod arkádou spolu s dalšími symboly (viz Zwalf 1996, obr. 130). Hromoklín v ruce Vadžrapániho se může mírně lišit tvarem a velikostí, vedle obvyklé malé až střední spatříme i větší variantu (Zwalf 1996, obr. 201), jasně prohnutý, geometricky ostře ohraničený se střídá s typy podobajícími se více holi.

301Filigenzi pokládá obě postavy za Vadžrapániho dvakrát a pokaždé jinak. (2006, str. 273) O stejnou postavu (byť v jiném oděvu) jde rozhodně na reliéfu zobrazujícím zázrak dítěte narodivšího se z mrtvé matky (obr. 309), zde je nicméně dvakrát zjevně proto, že jednou doprovází Buddhu a podruhé bodhisattvu, kterým může být ono dítě v předchozím životě (viz dále). V pozdějších legendách se vyskytují i zmínky, kdy Buddha při podrobení nágy sám udeří do skály Vadžrapániho hromoklínem (Xuan Zang III/38).

302Filigenzi 2006, str. 274

způsobu existuje ještě druhý, v němž Májá opět spočívá na levém boku, ale tentokrát zády k divákovi. Pravá noha pokrčená v kolenu se opírá o postel, nebo z ní lehce přečuhuje s chodidlem k pozorovateli, jak to vidíme na následujícím příkladu (obr. 187). V takovémto případě je královna zahalená až od hýždí dolů, pravá ruka nemusí být vidět, nebo je položena na pravém kolenu. U obou typů pak vidíme nahoře Bodhisattvu v podobě slona obklopeného svatozáří, která sestupuje dolů. Je relativně malý, nezabírá zdaleka většinu prostoru tak, jak jsme to viděli na reliéfu z Bharhutu. Celá scéna se odehrává v paláci, který může být architektonicky naznačen sloupy, mezi nimiž je lůžko, s rovným překladem, či lichoběžníkovým nad ním a arkádami, nebo částečně oblouky po stranách (obr. 188). Pod nimi stávají další postavy, služky a strážci s kopím, mečem apod. mohou být rozmístěni i vedle lůžka či za ním. Roli zde hraje i množství místa, které měl tvůrce k dispozici. Palác sám ovšem nemusí být nijak zvlášť naznačen, máme rovněž příklady scén v prázdném obdélném panelu, přičemž tento může být ohraničen jakšíní (stojícími například na nádobách a držících se stromu jako šálabhañdziká, které známe z raných příkladů z Bharhutu a Sáníči), nebo korintskými sloupy. Tyto druhé pak mohou zastupovat možná i celou palácovou architekturu. Vyskytují se jako prvek oddělující jednotlivé scény z Buddhova života, jak to vidíme na reliéfu z Britského muzea (obr. 189), reliéfu z Pešávaru (obr. 190) či na nález z oblasti Svátu (obr. 191). Ve všech těchto případech sousedí scéna s Májíným snem vlevo s výkladem tohoto snu, kde král Śuddhodana sedí na trůnu po evropském způsobu obklopený rádci a vykladači a naslouchá jejich interpretaci. Levici může mít opěru o levé koleno a pravou ruku jakoby v abhaya mudrá pootočené lehce do strany, jak to vidíme na reliéfu z Guides' Mess v Mardánu, uloženém nyní v muzeu v Pešávaru (obr. 192). Zde není král natočen směrem doprava jako na předchozích reliéfech, ale jeho pohled je upřen na diváka. Jeho trůn je velmi propracovaný s vysokou zdobenou opěrkou a složitě vysoustruhovanými nohami. Za ním stojí dvě ženy s metličkami na mouchy, které stejně jako slunečník ukazují na vladaře. Nohy vládce spočívají překřížené v kotnících na stupátku. Po stranách trůnu sedí rši Asita a jeho synovec Narádatta a oba drží kamaṇḍalu. Májá není na tomto reliéfu výkladu svého snu přítomna, jakkoli na jiných může sedět po levici krále.

Reliéf z Butkary I interpretuje Pugačenková jako Májín odjezd k otci před porodem (obr. 193)<sup>303</sup>, nicméně Quagliotti se domnívá, že jde o svatební scénu, cestu Jaśodhary za

---

303Pugačenková 1982, str. 104

Siddhárthou, neboť žena v nosítkách drží zrcadlo, jehož věnování je spjato s viváhasamskára<sup>304</sup>. Zmiňuje též podobný reliéf z Taxily uchovávaný v muzeu v Karáči, na němž je pryč zobrazena Jaśodhará v palankýnu doprovázeném dvěma ženami, z nichž jedna údajně drží džbán a druhá zrcadlo<sup>305</sup>. Scéna vpravo na výše uvedeném reliéfu z Butkary podle autorky znázorňuje výběr nevěsty. Ashraf Khan interpretuje podobný reliéf z Butkary jako návrat Máji z Lumbiní do Kapilavastu (obr. 195).<sup>306</sup> Vlevo opět vidíme nesený palankýn, korintské polosloupky oddělují tuto scénu od jiné vpravo, kde je vidět sedící královský pár. Oba reliéfy jsem, bohužel, nemohla blíže srovnat. Z prvního je totiž na fotografii vidět pouze sedící postava s bráhmanskou nádobou na vodu a kousek trůnu (jistě se sedícím králem) a jiné vyobrazení téhož reliéfu se mi nepodařilo nalézt. U druhého reliéfu je to způsobeno nekvalitním snímkem na straně jedné, značnou mírou poškození samotného reliéfu na straně druhé. Podobné reliéfy máme i mezi exponáty Britského muzea (Zwalf 1996, obr. 154 – 6, obr. 197b). Poslední je pouze fragmentem s nosítky, další zobrazují dvoukolý vůz s ženou s dítětem v náruči a vedlejší scénu narození, což by svědčilo ve prospěch Khanovy interpretace.<sup>307</sup> Ze stúpy v Loriján-tángai pochází obdobný průvod s palankýnem, žena opět drží dítě (obr. 196). Zda jde o Jaśodharu a Ráhulu, těžko říct, Tissot scénu nijak neinterpretuje. Podobná scéna je uložena i v muzeu v Láhauru, zde je ale palankýn otevřen směrem k divákovi a žena s dítětem v něm sedí čelně (obr. 197a). Předchozí příklad z Britského muzea naopak kombinoval poněkud nereálným způsobem ženu sedící frontálně a vůz zobrazený z boku. Jiný reliéf z muzea v Kalkattě s ženou a dítětem v palankýnu sousedící se scénou výkladu horoskopu interpretuje Nehru rovněž jako Návrat z Lumbiní.<sup>308</sup>

Jednou z nejzobrazovanějších scén je přirozeně narození Siddhárthy. Jde o značně stereotypní vyobrazení, kdy Májá stojí v centru s nohou přes nohu (často levou přes pravou, ale objevují se příklady, kde je tomu naopak), pravou rukou se drží sálového stromu stejným způsobem, jakého jsme byli svědky u raných portrétů jakšíní. Po levici královny bývá její sestra Mahápradžápatí, která se o Siddhárthu po Májině smrti starala. Může jí někdy pomáhat, ruku položenou na královnině břiše, bocích, případně hrudníku, nebo se o ni

304Quagliotti 2006, str. 229

305Nicméně ženu se zrcadlem můžeme vidět i na scéně Siddhárthova narození, např. z Freer Gallery of Art ve Washingtonu (obr. 194).

306Khan 1993, str. 47

307Zwalf obr. 197b a další podobné také považuje za návrat do Kapilavastu. Všimněme si, že vůz je zde tažen Ivy. (Zwalf 1996, volume I, str. 153 – 4)

308Nehru 1989, obr. 4

královna opírá. K divákovi může stát čelem i zády. Doprovod vpravo tvoří služebné s nádobou na vodu, eventuálně dalšími předměty. Po Májíně pravici stává bůh Indra, který přebírá do svých rukou zakrytých předem připravenou látkou novorozence vylézajícího z královnina boku. Podle tradice se totiž Májá na cestě zastavila v háji v Lumbiní a Siddhártha, aby ji ušetřil porodních bolestí, vystoupil sám z jejího boku. Marshall zmiňuje vedle verze s Indrou a Brahmou, která byla v Gandháře běžná i druhou s vládci světových stran, takže scéně může být přítomno některé z nich (obr. 198)<sup>309</sup>. Nad celou skupinou se mohou vznášet nebo ji doplňovat další nebešťané, množství postav opět závisí na prostoru a rozhodnutí umělce. Máme zobrazení Májina porodu, kde jsou okolo ní pouze dvě postavy. Siddhártha je někdy ukázán podruhé stojící u nohou matky. On a bohové mohou mít navíc svatozář. Scéna narození Siddhárthy je někdy kombinována s jeho koupelí a kroky, kterými je ukázána vláda nad světem. Při koupeli stává Siddhártha na stoličce s klečícími postavami po stranách, zatímco na něj Brahmá s Indrou lijí vodu. Na reliéfu ze Svátu (obr. 199) ho vidíme se svatozářím, dvě ženy v podřepu a pokleku ho drží, Indra s hromoklínem stojí napravo, nad Siddhárthou vidíme královský slunečník, který nemusí ve scéně vždy být. Podobného uspořádání je i reliéf z Britského muzea (obr. 200). Na fragmentu reliéfu z Tharelli uloženém v Archeologickém muzeu v Taxile<sup>310</sup> vidíme ze Siddhárthovy hlavy vyzařovat plameny. Ty se objevují i nad hlavou dítěte (v tomto případě jde tedy asi opět o něj) stojícího na nádobě v prostoru oddělujícím tuto scénu od scény narození. Klečící ženy tu nejsou podobně jako na reliéfu z téhož muzea.<sup>311</sup> Tento druhý zmíněný obsahuje uprostřed okamžik narození, vlevo ono koupání, vpravo se nalézají tři sedící postavy. Muhammad Bahadar Khan scénu interpretuje jako výklad Siddhárthova horoskopu<sup>312</sup>. Na výše uvedeném nález z Guides Mess´ stojí oba hlavní bozi vzadu za ženami, ale na některých jiných reliéfech jsou umístěni poněkud nešikovně po stranách vedle nich, což je nutí při lití vody natahovat ruce daleko nad hlavy těchto (obr. 201, 202). Bozi mohou opět mít svatozáře. Na dalším svátském reliéfu (obr. 203) můžeme spatřit scénu oněch již zmíněných Siddhárthových kroků. Budoucí Buddha má svatozář, po jeho levici stojí Indra s vadžra v ruce, Brahmá s kamaṇḍalu se nachází po jeho pravici. Postava za ním držící metličku na mouchy a slunečník je, bohužel, bez hlavy, stejně jako postavy vpravo. Vlevo vidíme další dévy.

---

309Marshall 1960, str. 78

310Khan 1994, obr. 3

311Ibid obr. 4

312Ibid str. 15

Kromě scény narození Buddha se vyskytují i scény narození jeho sluhy Čandaky, nejlepšího z pětiset budoucích Buddhových sluhů, kteří se narodili, a jeho koně Kaṇṭhaky, nejlepšího z pětiset zrozených koní. Tento příběh se vyskytuje na zlomku reliéfu z Národního muzea Pákistánu v Karáči (obr. 204). Tento pěkný žánrový obrázek se tu omezuje pouze na několik málo postav. Uprostřed stáje stojí kobyla dávající pít svému hříběti, zatímco ji štolba krmí ze žlabu/mísy. Napravo od zvířete sedí na stoličce žena kojící dítě. Zpoza dřevěné příčky na nás shlíží další koně. Dochovaná část ženské postavy stojící s překříženými nohama na obráceném lotosovém květu ukazuje, že se jedná o jakši. Podobná zřejmě lemovala původně i druhou stranu scény, jak dokládá zbytek hlavy a šála stromu. Podobným způsobem je řešen i reliéf z muzea v Kalkattě, pocházející z Džamál Garhí.<sup>313</sup> Vše se opět odehrává v maštali, kde dává čeledín krmivo kojící kobyly. Čandakova matka tentokrát sedí nalevo a koupe své dítě. Nahoře vidíme dochované dvě koňské hlavy.

Budeme-li postupovat chronologicky, další zobrazovanou scénou je Siddhárthova cesta do školy, kde porazil svou moudrostí učitele. Jede buď sám ve voze taženém berany, nebo na beranu sedí. První variantu můžeme spatřit na příkladu z Čársadďy (dnes ve Victoria and Albert museum, obr. 205). Vozka ovládá zvířata, zatímco Siddhártha se svatozáří sedí na jednoduchém dvoukolém vozíku, z něhož kyne. Co nás zarazí je nepoměr mezi postavami v dolní řadě a obrovskými postavami jeho spolužáků s tabulkami a kalamáři nahoře, což Marshall přičítal snaze o individualizaci postav.<sup>314</sup> Allchin tento reliéf datuje do 1. – 2. stol. n. l.<sup>315</sup>, Bussagli uvádí 1. čtvrtinu 2. stol.<sup>316</sup> Druhý způsob byl použit u reliéfu z Butkary I uloženém v Museo Nazionale d'Arte Orientale v Římě (obr. 206). Siddhártha zde sedí na beranu v doprovodu dalšího dítěte jedoucího na témže zvířeti a v doprovodu dvou žen. Nad oběma dětmi je umístěn slunečník. Na reliéfu z Butkary (obr. 207) řídí osedlaného berana sám a bez doprovodu dalších dětí. Zbývající tři postavy na reliéfu jsou, bohužel, značně poškozeny.

Siddhárthova první meditace na slavnosti orby je obvykle naznačena rolníkem orajícím s býčím spřežením, jak je tomu i na reliéfu z Nimogramu (2. – 3. stol.<sup>317</sup>, obr. 152). Jako

---

313 Marshall 1960, obr. 104

314 Ibid str. 75

315 Chakrabarti 1995a, str. 321

316 Bussagli 1996, str. 312

317 Khan 1993, str. 75

Bodhisattva je Siddhártha oděn do oděvu prince, v turbanu, s těžkými náušnicemi a náhrdelníky na holé hrudi. Šat má přehozen přes ramena, sedí v lotosové pozici na trůnu, ruce složeny v dhjána mudrá. Na poničeném reliéfu ze Sikrí (obr. 208) vidíme oráče dole uprostřed, zatímco Siddhártha dominuje celé scéně. Jeho trůn zde mnohem vyšší a pokryt látkou. Padmasána i pozice rukou jsou stejné jako u předchozího příkladu, ale sklady látky klesají v oblouku dolů a jeden pruh padá přes okraj trůnu. Bodhisattva má zahalené pouze levé rameno, kombinaci dvou dlouhých náhrdelníků vystřídala kombinace dlouhého a krátkého širokého náhrdelníku okolo krku a ozdoby paží. Hlava se nedochovala, avšak za ní je možno spatřit pozůstatky svatozáře. Dévové přítomní události jsou, bohužel, ve špatném stavu, ale u dvou z nich stojících vlevo byla zachována z větší části alespoň jejich těla. Postava po Siddhárthově pravici má sepjaté ruce na znamení úcty. Celek je orámován korintskými polosloupky. Scéna orby nemusí být ovšem samostatným reliéfem, ale může být zobrazena na podstavci Bodhisattvovy sochy, kteréžto umístění do určité míry naznačovala už předchozí ukázka. Tento způsob je s oblibou využíván i pro jiné momenty ze života Buddhy, kdy se na podstavci jeho sochy objeví například kolo s dvěma jeleny po stranách a návštěvník hned věděl, že jde o první kázání, které se odehrálo v Jelením parku v Sárnáthu. Socha sedícího Bodhisattvy ze Sahrí-Báhlol (obr. 151) znázorňuje Siddhárthu meditujícího pod stromem. Za ním vidíme svatozář. Nechybí vysoký propracovaný turban, kratší a delší náhrdelník, ozdoby paží, náramky. Levé rameno je zahaleno podobně jako na předchozím zobrazení, ale záhyby tentokrát padají přes trůn po levé straně. Jsou zvlněné na obou okrajích již zaužívaným způsobem, který budí dojem, jako by byly poskládány, a poté přilepeny k trůnu. Na podstavci vpravo vidíme oráče s pluhem, vlevo dvě postavy se sepjatýma rukama u ohňového oltáře, či kadidelnice.

Na vyobrazení Siddhárthovy svatby jsme již narazili u reliéfu z Butkary. Khan interpretuje jako scénu ze svatby i reliéf z muzea v Taxile<sup>318</sup>, na němž jsou zobrazeny dvě obětující postavy, jezdec na koni a osoba s bubnem, další postavy tančí. Podobné momentky ze života jsou v souvislosti se scénami s tím Buddhovým označovány též jako „Palácový život“ a jsou spjaty s tzv. picími scénami, které byly do Gandháry převzaty z řecko-parthského umění. Zobrazují zpravidla několik stojících postav, které spolu hovoří, v rukách drží řecké či parthské poháry, někdy lotos. Oděvem může být chiton a himation, stejně jako se objevují

---

318Khan 1994 str. 17, obr. 5



indické šaty a šperky či pathské účesy. Dokonce i ženy oblečené po indickém způsobu a polonahé mají malá ňadra na rozdíl od plných tvarů typických pro indické umění. Panely jsou zpravidla ohraničeny korintskými polosloupky, které Marshall označuje za konstatní pro počátek gandhárského umění, později se objevují spíše korintské pilíře.<sup>319</sup> Někdy vyhlížejí jako rodinné scény. Na reliéfu z Haḍḍy uloženém dnes v Musée Guimet v Paříži (obr. 209) vidíme muže a ženu s nádobami, dítě a vpravo dva hudebníky s loutnou a tamburínou. Marshall interpretuje reliéf z Takht-i-Bahí jako představení nevěsty Siddhárthovi, byť tomu nic nenasvědčuje.<sup>320</sup> Vedle picích scén se setkáme i s erotickými, jak je tomu i u reliéfu z muzea v Láhauru (obr. 210). Tyto scény zřejmě ukazovaly na radosti a pokušení světského života. Hudebníci hrající na různé indické nástroje a tanečnice tvoří i účastníky palácových scén, na nichž je zobrazen Siddhártha na trůnu se svou mladou ženou (obr. 211, též např. Khan 1994 obr. 6). V tomto případě je ovšem jejich vzhled již daleko indičtější než u předchozích příkladů. Na reliéfu z Malakandu (obr. 212) z 2. – 3. stol.<sup>321</sup> jsou hudebníci zobrazení v horním pruhu, zatímco dole spatříme zápasníky a střelce střílejícího z luku na terč. Střelbu na terč máme zobrazenou i na zlomcích z Museo Nazionale d'Arte Orientale v Římě (obr. 213), na dalších z oblasti Svátu (obr. 214) či zlomcích uložených v Britském muzeu v Londýně. Podle legendy se Siddhártha před svatbou musel zúčastnit soutěže, která zahrnovala mimo jiné lukostřelbu, zápas, jízdu na koni a jiné disciplíny. Všechny své soupeře pochopitelně porazil. Jeho slavnostní návrat na slonu v doprovodu jezdců a hudebníků vidíme na fragmentu reliéfu z Butkary (obr. 215). Zlomky se scénami zápasů se mohou vztahovat k této události. Máme takové z Džamál-Garhí<sup>322</sup>, muzea v Pešávaru (obr. 216) aj.<sup>323</sup>

Jednou z nejdůležitějších, a tudíž i nejzobrazovanějších scén, je Siddhárthovo tajné opuštění paláce a odjezd z Kapilavastu. Tyto dvě scény bývají často kombinovány do spolu sousedících panelů, případně tzv. Spánek žen bývá umístěn do panelu vedle, či pod Palácový život/Život v radovánkách. Tento první zpravidla ukazuje Jaśodharu spočívající na lůžku, často na levém boku tváří k divákovi s levicí pod hlavou, a Siddhárthu, který právě slézá s lůžka, obě nohy spuštěny dolů, případně v královské pozici, levou ruku na koleni, boku či

319Marshall 1960, str. 35

320Ibid str. 34, obr. 41

321Khan 1993, str. 72

322Nehru 1989, obr. 21

323U tohoto druhého příkladu jde o mělký reliéf, štíhlé zápasníky v lãgotí vidíme čelně, zatímco na výjevu z Džamál Garhí jsou naopak otočeni zády a jejich bederní roušky vypadají jako u dnešních zápasníků sumo, oba je připomínají i fyzicky. Scéna je navíc provedena ve velmi hlubokém reliéfu.

volně spuštěnou, pravici v abhaja mudrá. Pod ním spí hudebnice, různě polehávající čelem i zády k divákovi, některé se mohou opírat např. o buben, či svírají v rukou nástroje apod. Scéna může být doplněna o Čhandaku, který přivádí Kaṇṭhaku. Architektura paláce bývá naznačena párem sloupů, arkádami či mřížovým balkónů, tak, jak jsme na to ostatně zvyklí již z jiných palácových scén. Na reliéfu z Britského muzea (obr. 217a) spí princezna na lůžku pokrytém zdobenou látkou, hlavu na podušce. Siddhártha v královské pozici se svatozáří přijímá od Čhandaky pokrývku hlavy. Pod postelí spí tři dívky, jedna skloněná s hlavou mezi koleny, další se vpravo opírá o svůj bubínek, třetí leží zády k pozorovateli<sup>324</sup>. V pozadí za postelí lze spatřit látku jakéhosi závěsu. Scéna je orámována korintskými polosloupky. Na reliéfu z Butkary I (obr. 218) je spících dívek více, jedna v popředí drží flétnu. V pozadí stojí patrně dévové, vlevo se tísí sluha a v levém horním rohu spatříme hlavu koně. Tvůrce si zde špatně rozvrhl prostor a přehnal to s množstvím postav. O něco lépe je na tom reliéf z Taxily z 1. – 2. stol.<sup>325</sup> Ve scéně z oblasti Džemrudu (obr. 219a) sedí dole dvě hráčky na buben. Jsou o něco menší než postava Siddhárthy, který dominuje scéně, levou ruku opřenu o levé koleno, levá noha na stupátku u postele, pravou stojí již na zemi. Na lůžku vidíme ležící bustu Jaśodhary, jejíž zbytek těla se poněkud ztrácí. Pod oblouky stojí spící strážkyně, jedna s kopím v ruce. Čaitja oblouky (podpírané patrně sloupy s hlavicemi zdobenými páry zvířat, ale není to z fotografie zcela patrné) jsou zdobené páry sedících ptáků, motiv, který známe například i z Chrámu dvouhlavého orla v Taxile. Z balkónu na nás shlížejí hlavy děvů s ušňišou a svatozáří. Býk uprostřed ukazuje na Siddhárthův odchod v noci/o půlnoci. Někdy tato skutečnost zmiňovaná v buddhistických textech popisujících tuto událost může být naznačena bustou měsíčního boha (obr. 219b).<sup>326</sup> Ve snaze docílit na džemrudském reliéfu dojmu prostoru je naznačena spodní strana oblouků – kazetový strop. Nad touto scénou je umístěna jiná s palácovým životem, kde jsou již zmínění aktéři vzhůru. Siddhártha odpočívá v pololeže na lůžku, jeho žena sedí na posteli s nohama na stupátku. Obě bubenice hrají na své nástroje a přítomny jsou ještě další ženy. Postel je umístěna tentokrát pod veliký oblouk podpíraný persepolskými sloupy. Tato horní část se, bohužel, nedochovala celá a některé hlavy a části těl vedlejších postav chybí. Podobné uspořádání má i reliéf z Britského muzea

---

324Leží podobný způsobem jako dívka na reliéfu z Takht-i-Bahí (217b) z počátku Marshallova období zralosti (1960, str. 73). Jedna z dívek leží na zádech s hlavou opřenu o buben, vpravo se o kopí opírá jedna ze strážkyň. Vpravo se dochoval jeden korintský polosloup. Zbytek reliéfu je značně poškozen.

325 Khan 1994 str. 31, obr. 12

326Tanabe 1997/98, str. 215

(obr. 220) s tím rozdílem, že hudebnice sedí až za sloupy po stranách postele. Celé provedení působí sumárněji než u předchozího příkladu. Tato událost z Bodhisattvova života může být umístěna i do malého prostoru bez jakéhokoli nábytku a architektury s minimem postav, jak to vidíme na štku z Haḍḍy (obr. 221). Největší prostor tu zabírá princ sám, jeho hlava, noha a ruka chybí, ale zjevně přesahovaly oblouk rámuující reliéf a pravá noha visela dolů. Z pravé ruky se kromě horní části paže dochovala dlaň položená na pravém kolenu. Zbytek scény zabírá spící Jaśodhará a Čhandaka. Různé fragmenty se spícími hudebnicemi máme i ze stúpy Dharmarádžiky v Taxile.

Jak jsme si až doposud ukázali, panoval v zobrazení scén z Buddhova života jistý stereotyp, který umožňuje často i z pouhého dochovaného zlomku určit, o jakou scénu se jedná. Samotný odchod z Kapilavastu obvykle ukazuje Siddhárthu na koni v přítomnosti jeho sluhy, démona Máry, který se ve strachu ze ztráty vlastní moci pokusil prince od jeho úmyslu odradit, a jakšů podpírajících Kaṇṭhakovy nohy a tlumící tak zvuk jeho kopyt. Tak to lze najít např. na reliéfu z Lorigán Tángai (dnes v muzeu v Kalkattě, obr. 222). Siddhártha s velikou ušňíšou a svatozáří sedí na koni, jehož nohy spočívají na ruku jakšů. Za ním stojí Čhandaka se slunečníkem, před ním možná Mára (o této identifikaci viz dále). V pravém horním rohu vidíme Vadžrapániho v podobě bezvousého mladíka s hromoklínem. Postavy nejsou proporčně úplně dobře vyváženy, hlavy jsou poněkud větší a postavy děvů dokonce velikostí maličko zastiňují Siddhárthu. Bůh se svatozáří stojící za Márou by mohl být Indra<sup>327</sup>, žena s korunou za hlavou koně asi bohyně města Kapilavastu. Kůň je zobrazen z profilu, zatímco princ na něm z tříčtvrtečního pohledu. S menším množstvím postav si vystačil sochař u následujícího obrázku (obr. 223). Siddhártha s knírkem a v turbanu převázaném stuhou sedí na koni, jehož přední noha spočívá na rameni jakšy. Druhý jakša byl jaksi zadupán do země, vidíme z něj pouze hlavu. Vadžrapáni za koněm drží, kromě hromoklínu v levici, v pravé ruce navíc ještě metličku na hmyz. Město samotné může být ve scéně Velkého odchodu naznačeno bránou či dveřmi, z nichž Siddhártha vyjíždí (obr. 224-226), jak je tomu na fragmentu z Butkary (obr. 227).

Vedle způsobu zobrazujícího Siddhárthu jedoucího na koni po panelu zleva doprava se vyskytuje druhý, Siddhártha vyjíždějící z brány čelně k divákovi. Tento typ je častější.

---

<sup>327</sup>Byl spolu s dalšími božstvy přítomen této významné události.

Následující příklad je opět z Butkary (obr. 228) a překypuje množstvím postav. Vpravo je vidět Čandaka se slunečníkem. Jakša mezi předníma nohama koně drží obě jeho kopyta. Hlava prince je obrovská v porovnání k tělu. Hlava a krk koně chybí. Obdobný příklad je uložený v Indickém muzeu v Kalkattě (Tissot obr. 101). Vidíme Kaṅṭhaku, kterak již vykročil z brány a levou nohou se chystá k dalšímu kroku. Čandaka držící slunečník je v tomto případě zobrazen zády k divákovi. V gandhárském umění byly jednotlivé scény z Buddhova života s oblibou kombinovány ve výzdobě štítů, jak je tomu i na následující ukázce (obr. 229), kde uprostřed vidíme život v paláci omezený na vznešený pár sedící na posteli a flétnistku nalevo a tanečnici vpravo. Jaśodhará drží zrcadlo, levou nohu na podnožce stejně jako její manžel. V pruhu pod touto scénou je zobrazen spánek. Hudebnice vpravo spí opřená o svůj buben, flétnistka zmizela. Zleva přichází Čandaka s koněm. Siddhártha na rozdíl od předchozích reliéfů již stojí oběma nohama na zemi. Pod tím je okamžik odchodu z města, sluha vpravo drží slunečník. Bohužel takřka celá postava Siddhárthy a jeho koně, zobrazených v tomto případě frontálně, byla zničena. Horní oblouk štítu je vyplněn scénou narození. Okraje pak zdobí Buddhové v padmasána a dhjána mudrá a zcela dole Erotci či jakšové podpírající girlandy. Tento způsob čelního zobrazení Siddhárthy je podle Tanabeho způsoben jeho častým použitím na ony trojlístkové štíty, které zdobily boční strany stúp (obr. 230), zatímco scény z profilu krásily buben či schodiště stúpy.<sup>328</sup> Zajímavé je, že frontální zobrazení obsahuje často postavu ženy s vlajícím šátkem (obr. 228 vlevo nahoře, též Tanabe 1997/8 obr. 18), či vznášející se ve větru, kterou nelze ztotožnit s bohyní města zmiňovanou v textech, jelikož její ikonografické prvky (jako věžovitá koruna) jsou jiné (viz obr. 222). Výjimečně se objeví i u vyobrazení z profilu (obr. 223, 231). Tanabe nesouhlasí s dříve panující domněnkou, že jde o božstvo větru, neboť toto bylo znázorňováno v mužské podobě, jak ostatně dokládají i jeho obrazy na kušánských mincích Kanišky I. a Huvišky. Tato postava pochází podle něj nikoli z helénistických, nýbrž z římských prototypů<sup>329</sup>. Její příklady máme mimo jiné na sarkofázích z Velletri a se Seléné a Endymionem z San Paolo fuori le Mura (obr. 232), či ve scéně z Trajánova sloupu (obr. 233). Ve všech těchto příkladech jde podle něj o Nyx symbolizující noc, v níž se děj odehrává.

<sup>328</sup>Tanabe 1997/98, str. 216 Z Džamál-Garhí (Nehru 1989, obr. 5) máme další takové frontální zobrazení Velkého odchodu, Čandaka držící slunečník je opět otočen zády k divákovi. Scéna zabírá spodní část štítu, nad ní vidíme Siddhárthův noční odchod z ložnice. Jaśodhara leží tentokrát na prvním boku, nohy zakryté jako u Buddhových parinirṇāṇ a princ sám neprovádí abhaya mudrá, ale pohlíží nahoru s rukou nad hlavou. Dalšími přítomnými jsou dvě spící hudebnice a dvě strážkyně s kopím.

<sup>329</sup>Tanabe 1997/98, str. 223

Navíc její zobrazení se uchovalo i ve středověkých ilustracích k žalmům, kde je její jméno vysloveně napsáno. Jako důvod, proč využili indiští tvůrci v tomto případě římský způsob, vidí v tom, že svou bohyni/personifikaci noci Rátrí doposud nezobrazovali v anthropomorfní podobě, tudíž při svém hledání sáhli po již existujícím typu.<sup>330</sup> Druhý důvod pro frontální zobrazení Siddhárthy podle něj souvisí s buddhistickou symbolikou světla. Cituje přitom některé pasáže z čínských překladů buddhistických sůter, v nichž se hovoří o tom, že Siddhártha vyzařoval světlo a jeho výjezd je přirovnáván k prvnímu východu slunce (如日初出).<sup>331</sup> Ačkoli některé z těchto textů jsou mladšího data, domnívá se, že zmínka o světle vyzařujícím z Bodhisattvy existovala již za Kušanů, nicméně uznává její zapojení do příběhů z jeho života až později, neboť i frontální zobrazení je pozdější záležitost než zobrazení z profilu, tomuto druhému pak odpovídají texty sůter přeložených do čínštiny už ve 2. a 3. století. Dojem světla zvýšený velkou Siddhárthovou svatozáří je dán do kontrastu s nocí představovanou Nyx, kterýžto důvod je pro něj i příčinou jejího použití ve scéně.<sup>332</sup> V tomto bodě srovnává Siddhárthovo frontální vyobrazení s tím Héliá, Mithry či Súrji, s nimiž jsme se již setkali, a ozbrojenou postavu v některých scénách odjezdu z Kapilavastu (obr. 222, viz též Tanabe 1997/8 obr. 24 – 5 ) pokládá za Kuveru/Vaiśravaṇu, přičemž jeho luk symbolizuje světlo stejně jako postavy rozhánějící svými šípy temnotu na reliéfu se Súrjou na kvadrize z Bodhgajá (obr. 234). Zároveň má Siddhárthu vést skrz temnou noc. Odmítá tím tedy dříve zmíněné ztotožnění postavy s kopím, či lukem, s Márou, který má Siddhárthovi bránit v odchodu.<sup>333</sup>

Po odjezdu z města zpravidla následuje loučení s Čandakou, kterému odevzdal princ svůj turban, a s jeho milovaným koněm. Tuto scénu najdeme například na reliéfu ze Sikrí (obr. 235). Siddhártha s ušníšou a svatozáří odevzdává svůj turban sluhovi, který jej přebírá. Slunečník má opřen o levé ramě. Les naznačují jakšíní, jedna vlevo a druhá držící se stromu v obdélném prostoru dělícím tuto scénu od vedlejší, která se nedochovala. Kaṇṭhaka, který se nechtěl odtrhnout od svého pána, klečí a líže mu nohy. Tento typ je opět charakteristický pro vyobrazení této události. Může být rovněž doplněn o postavy děvů, jako je tomu na díle z

330Tanabe 1997/98, str. 218 Byť jak konstatuje, jméno Rátrí se v buddhistických sůtrách nevyskytuje.

331Ibid str. 219

332Ibid str. 221

333Ibid str. 222 Na reliéfu z muzea v Láhauru (Nehru 1989, obr. 18) vidíme postavu s lukem rovněž. Čandaka opět zády natahuje levici vysoko nad princovu hlavu. Siddhárthův kůň se, bohužel, nedochoval, ale zde nevychází ze dveří, jak je tomu na jiných příkladech – architektura tu zcela chybí, zato je prostor zaplněn množstvím dalších postav.

muzea v Kalkattě (obr. 236). Po Bodhisattvově pravici vidíme do bederní roušky zahaleného Vadžrapániho s hromoklínem a metličkou. Další příklady máme na reliéfech z Nimogramu (1. – 3. stol. n. l.<sup>334</sup>, obr. 237), Archeologického muzea v Taxile<sup>335</sup> a jinde. Některé, jako výše uvedený, jsou ve velmi špatném stavu, ale postava sklánějícího se koně a před ním stojícího muže se svatozáří opět umožňuje scénu bez problémů interpretovat. Čhandakův návrat je znázorněn na reliéfu ze Saidu Šaríf. Sluha i s koněm vchází do dveří a oznamuje novinu Mahápradžápatí, která bolestí omdlela (obr. 238). Na reliéfu z Nimogramu pak vidíme Siddhárthu, který si vyměňuje oděv s lovcem, jehož potkal v lese (obr. 239)<sup>336</sup>. Další lovec nese na zádech mrtvou gazelu. Siddhártha má knírek, velikou ušníšu a svatozář s proužkem na okraji. Je již do půli těla svlečen. Za ním stojí Vadžrapáni.

Z oblasti Mardánu pochází reliéf se sekáčem trávy Svastikou, jenž dává Siddhárthovi na jeho cestě k bodhi stromu svazek trávy, jímž si pak obložil sedátko (obr. 240). Princ oděn již jako Buddha má knír, vysokou ušníšu se stuhou s ozdobou uprostřed a svatozář lemovanou hladkým pruhem, jak je časté v oblasti Svátu. Za ním stojí vousatý Vadžrapáni s hromoklínem. Velmi se podobají Buddhovi a Vadžrapánimu na reliéfu z muzea v Berlíně (obr. 241) s tím rozdílem, že Buddhův společník kromě vadžra drží i metličku na hmyz. Oba mají vyvrtané zorničky očí. Obdobnou ušníšu má i Siddhártha na reliéfu ze Sikrí (obr. 242). Nedrží zde trávu v pravici, ale natahuje velikou dlaň ke Svastikovi. Za ním stojí tentokrát bezvousý Vadžrapáni. Zbytek prostoru vyplňují postavy dévů a panel je orámován korintskými polosloupky. Vlasy dévy vpravo nahoře připomínají účesy některých postav z toaletních palet (např. obr. 403c). Drapérie Siddhárthova šatu sestává z hustých paralelních záhybů a celá jeho postava je mnohem větší než ty ostatní, božstva nevyjímaje, čímž je zdůrazněna jeho důležitost.

Buddhovo osvícení a Máraův útok jsou zpravidla zobrazeny s Buddhou sedícím pod bodhi stromem na trůnu, jednou rukou si může přidržovat oděv, zatímco druhá je v bhúmisparsá mudrá. Okolo něj stojí Mára a jeho démoni ozbrojení meči a dalšími zbraněmi (obr. 243 – 5). Mohou mít lidské i zvířecí tváře, jak je tomu u reliéfu z láhaurského muzea (obr. 246, též 244). Zvláště působivé jsou veliké zuby a kančí kly. Někteří démoni mohou již jako poražení

---

334Khan 1993, str. 81

335Khan 1994, str. 23

336Tímto lovcem byl podle legendy Śuddhavása, neboli Śiva. (viz Xuan Zang VI/69)

ležet pod Buddhovým trůnem (obr. 247 – 9, 158), jak vidíme na následujícím obrázku z muzea v Pešávaru (obr. 247), který Czuma datuje do pozdního 1. až raného 2. stol. n. l.<sup>337</sup> Buddha má opět vysokou ušníšu převázanou stuhou a svatozář s pruhem. Zajímavé jsou osoby vpravo oděné do skythského šatu. U zbývajících dvou reliéfů si všimněme zejména Buddhovy pravice, která není spuštěna dolů, ale spočívá na koleni jeho pravé nohy. U reliéfu z Butkary (obr. 249) je též zajímavá Buddhova svatozář, která nyní není pouze orámována jednoduchým pruhem, nýbrž hustou řadou paprsků.<sup>338</sup> Přítomni okamžiku mohou být Indra s Brahmou, kteří brání Márovi v útoku (obr. 247). Pugačenkova interpretuje scénu z Baudara-Gharhi (obr. 250) jako svádění Gautamy Márovými dcerami. Na tomto reliéfu je Buddha obklopen třemi sličnými dívkami. Sedí opět pod stromem, jehož listoví je zde ale redukováno na minimum, a tentokrát vypadá, jakoby levicí prováděl gesto doteku země. Je ale pravděpodobnější, že si přidržuje šat jako obvykle.

Návštěva Indry u Buddhy meditujícího v jeskyni na hoře Vedijaka v Magadha (označováno jako Indrašail<sup>339</sup>) je zobrazena na reliéfu ze Sikrí (obr. 251). Podle legendy sestoupil Indra s nebe, aby si pohovořil s Buddhou. Vyslal gandharvu jménem Páňčasikha, který dostal za úkol svou hudbou vytrhnout Osvíceného z jeho stavu pohroužení, což se mu podařilo. Buddha pak zázračně zvětšil jeskyni, Indru přijal, zodpověděl jeho otázky a rozehnal všechny jeho pochybnosti. Na výše zmíněném reliéfu sedí Buddha v padmasána, ruce v dhjána mudrá zcela skryté pod látkou oděvu. Trůn je vyložený listovím. Pod jeskyní vidíme dvě antilopy, které naznačují, že se děj odehrává v přírodě. K jeskyni přichází Indra a nahoře vidíme ještě další dévy se svatozáří. Před bohem kráčí Páňčasikha se svou harfou. Buddha je již větší než ostatní postavy. Jednodušší verzi pouze s třemi hlavními postavami nalezneme na fragmentu od Svátu (obr. 252). Velikost jednotlivých aktérů je zde přibližně stejná. Na nálezu z kláštera Giri v Taxile (obr. 253a), který Khan datuje do 2. – 3. stol.,<sup>340</sup> je Buddha o něco větší než ostatní postavy, ale rozdíl není dosud příliš veliký. Panel je v tomto případě horizontálně rozdělen na dvě části. Po stranách jeskyně stojí Indra (s vysokým kloboukem) s Brahmou. Prasata dole naznačují krajinu, v níž se děj odehrává. V horní části spatříme poletující dévy, kteří ze svých košů vysypávají na Buddhu květiny. Rytmičké

---

337Czuma 1985, str. 33

338Celý reliéf viz Nehru 1989, obr. 85

339Indrova skála/hora

340Khan 1994, str. 21

uspořádání nebešťanů a celkovou radostnou koncepci považuje Marshall za unikátní v gandhárském umění.<sup>341</sup> Motiv Indrovy návštěvy prošel postupně vývojem, kdy v mladším období dochází k výraznému zvětšení sedícího Buddhy, zatímco ostatní postavy a zvířata tvoří jakýsi ornamentální rámeček. Zvětšuje se též jejich počet. Na reliéfu z Loriján Tángai (obr. 253b) lze spatřit Buddhu v jeskyni, která má spíše tvar pravidelné niky, než přírodního útvaru. Její okraje jsou olizovány plameny zažehnutými zářivostí Buddhaova bytí. Lev a prase pod jeskyní, stejně jako jeleni, opice (sedící v meditativní pozici) a pávi naznačují les. K Buddhovi přichází celý zástup dévů s adoračním gestem, Indra s vysokým kloboukem pod slunečníkem v čele. Naproti je vidět zbytek postavy božského harfeníka. Allchin datuje reliéf mezi 2. – 3. stol.<sup>342</sup> Na reliéfu z Mamáne Dherí můžeme sledovat, jak jsou ostatní postavy rozloženy do jednotlivých přihrádek okolo Buddhy, který dominuje scéně (obr. 254).<sup>343</sup> Při takovémto způsobu dochází k jisté nepřehlednosti a Indra sám se může ztrácet v davu dalších dévů. Zde stál patrně pod slunečníkem vpravo dole. Vedle vidíme jeho slona Airávatu. Tento reliéf je důležitý i díky nápisu v kharoštšhi (zcela dole), který zmiňuje rok 87 Kaniškovy éry (podle Marshalla tedy okolo 224 n. l.<sup>344</sup>, Czuma uvádí rok 89 (což je podle něj 167 n. l.)<sup>345</sup>. Podobně nahuštěnou scénu máme i na poškozeném reliéfu z Džauliáňu ze 4. stol. n. l.<sup>346</sup> I u tohoto typu nám pouhý fragment může pomoci při interpretaci děje. Zlomek uložený v Los Angeles County Museum of Art z 2. stol. n. l.<sup>347</sup> s průvodem dévů se svatozáří s lemem a množstvím opic, pávů a různých druhů antilop poskakujících po skalách pochází rovněž ze zobrazení tohoto okamžiku.

Dalším důležitým motivem používaným, jak jsme zjistili v první kapitole, již v anikonické fázi, je první kázání. Na příkladu z Loriján Tángai (obr. 255) vidíme Buddhu se svatozáří, kterak sedí v padmasána na trůnu pod mangovníkem, levou rukou si přidržuje šat, pravici v abhaja mudrá. Okolo něj sedí na stejných trůnech pětice mnichů (Kaunḍinja a jeho druzi). Zbytek skupiny tvoří nebešťané a Vadžrapáni vpravo nahoře za Buddhou. To, že jde o scénu prvního kázání, poznáme díky vyobrazení dvou jelenů po stranách pilíře s triratnou a kolem

---

341 Marshall 1960, str. 82

342 Allchin 1995, obr. 12. 22

343 Obdobný plástvovitý způsob zpracování tohoto motivu (ale v sumárnější, primitivnější podobě) viz např. Zwalf 1996, obr. 221.

344 Marshall 1960, str. 93

345 Czuma 1989, str. 34

346 Khan 1994, str. 57

347 Czuma 1985, str. 193



na trůnu. Na obr. 256 je použit pouze symbol triratny a kola a mnichové jsou rozmístěni okolo Buddhy ve více řadách. Obdobný způsob byl zvolen i pro výzdobu kusu z Britského muzea<sup>348</sup>, jen zde chybí na sloupu triratna a Buddha pravicí ukazuje bhúmísparsá mudrá. Toto gesto má i na reliéfu z Dharmarádžiky v Taxile, který Khan datuje do 2. – 3. stol.<sup>349</sup> Kolo je o něco větší než u první ukázky a mnich vlevo je k divákovi otočen zády. Khan interpretuje jako první kázání i fragment z téže sbírky pocházející z Kalaván, ačkoli zde máme pouze tři kola na triratně a jeleni chybí<sup>350</sup>. Na dalším zlomku (obr. 257) ukazuje kolo s ležícími jeleny po stranách opět na první kázání. Buddha zde roztáčí kolo zákona a jeho jsou spojeny do dharmáčakra mudrá. Z mnichů se dochovali pouze dva vlevo, jeden s rukama složenýma do dhjána mudrá, jak jsme viděli na předchozích reprodukcích, druhý má ruce sepjaté. Bohužel se nedochovala ani hlava Buddhy. Kromě tohoto typu s Buddhou uprostřed scény se setkáme i jen se samotným symbolem triratny a kola s jeleny po stranách, jak je tomu na nálezu z Džamál Garhí (obr. 258). Na vrcholku triratny vidíme další tři kola a vše je umístěno v čaitja oblouku. Na břidlicovém reliéfu z Národního muzea v Tokiu (obr. 259) jsou jeleni umístěni po stranách sloupu, na němž spočívají tři kola, symbol Tří klenotů, podpírána dvěma jakšíní. Postavy vystupují plasticky dopředu. Déva v pravém rohu ovšem svou velikostí poněkud převyšuje ostatní. Scéna je orámována korintskými pilíři. Na úlomku z Loriján Tángai (obr. 260) jsou stojící a poklekávající mniši daleko méně plastiční a jsou umístěni pod jednoduché oblouky po stranách pilíře se symbolem tří kol. V tomto případě jde ale o pseudokorintský pilíř s postavou přírodního ducha, který se vynořuje z jeho listoví a kola podpírá. Jeho dřív je zdoben vinnými úponky. Kola jsou zdobená uvnitř i na okraji a mají mnoho příček. Na levé straně se dochovala hlava jednoho dévy<sup>351</sup> a těl ostatních nebešťanů. Mnich vpravo je na rozdíl od svých kolegů otočen čelem k divákovi. Postava vlevo nahoře má křídla, zřejmě jde o gandharvu. Marshall jej označuje za anděla, kteří se objevují v Gandháře vzácně a podle něj jen na dílech raného období<sup>352</sup>. Zajímavé jsou na bázi pilíře znázorněné Buddhovy šlépeje<sup>353</sup>.

---

348Zwalf 1996, obr. 199

349Khan 1994, str. 29

350Ibid str. 73

351Marshall pokládá nebeské bytosti s tímto zvláštním druhem kníru za jeden z typů v raném gandhárském umění, který se patrně udržel jen dvě až tři generace (Marshall 1960, str. 46).

352Ibid str. 46

353Symbolické zobrazení se tedy zjevně používalo i v době, kdy již byl znám anthropomorfní typ. Udržel se zejména v některých školách, jako bylo Amaravati. Ze zdejší velké stúpy pochází zlomek reliéfu se ženami vzdávajícími hold Buddhovi představovanému trůnem a stopami na něm (viz dříve, obr. 90).

Velmi oblíbeným motivem v gandhárském sochařství je zázrak u mangovníku ve Śrāvastí, při němž Buddha, aby obrátil nevěřící, kázal ve vzduchu, z ramen mu šlehaly plameny a z chodidel vytékal pramen vody. Tyto znaky jsou typickými prvky této scény. Takto to vidíme na reliéfu z Kápišy (obr. 261). Stojící Buddha se vznáší ve vzduchu. Levou rukou si přidržuje cíp hábitu, pravici má v abhaja mudrá. Na dlani vidíme symbol kola. Z jeho ramen vyzařují plameny, z chodidel se valí proudy vody. Jeho veliká svatozář je na okraji zdobena zoubkovitými paprsky a postavami dvou letících nebešťanů. Po obou stranách sedí dva další Buddhové v dhjána mudrá s plameny od ramen. V obdélných prostorech pod nimi jsou postava s rohem hojnosti vpravo a další s hromoklínem vlevo (zřejmě Vadžrapáni). Tyto jsou podepřeny konzolami v podobě mýtických zvířat. U Buddhových nohou klečí miniaturní postavičky uctívačů v královských oděvech se svatozářemi. Z raného období, ne později než 100 n. l.<sup>354</sup>, je reliéf uložený v The Cleveland museum of Art (obr. 262). I zde stojí Buddha na proudech vody, zatímco mu z ramen šlehají plameny, pravici původně v abhaja mudrá. Pod ním klečí dva mniši a okolo stojí postavy v královských šatech. Některé mají ruce sepnuté v namaskára mudrá, další si jimi zakrývají ústa na znamení údivu. Procítěnost vedlejších postav je jedním z kladů tohoto díla. Buddha má vysokou ušníšou se stuhou a svatozář s okrajovým pruhem, jak jsme viděli u nálezů ze Svátu. Lze souhlasit s tím, že se podobá příkladům z Guides' Mess, například již zmíněným reliéfům na obr. 241 či reliéfu z muzea v Berlíně (obr. 247), ostatně tato podoba s nimi a některými ranými reliéfy z Taxily a Butkary vedla Czumu k rané dataci. Kulatý obličej, malá svatozář s pruhem, široce otevřené oči a vysoká ušníša charakterizují archaický styl. Další příklad stojícího Buddhy při tomto zázraku pochází z lokality Mir Bača Kot/Sarai Khudža, 33 km severně od Kábulu (obr. 263).<sup>355</sup> Buddha se vznáší na vodě, která mu tryská z nohou, vysoko zdviženou rukou provádí abhaja mudrá, druhá ruka držela původně lem šatů, které se mu lepí na tělo a dole splývají s pozadím stély. Svatozář se z větší části nedochovala, dole je však dosud patrných několik ohnivých jazyků nad rameny. Velmi zajímavým příkladem je sedící Buddha z Paitávy (7 – 8 km od Begramu) (obr. 264). Buddha je zde vyobrazen v padmasána na lotosu podpíraném soklem s postavou sedícího Bodhisattvy a dvou mnichů umístěných do panelů mezi

---

354Czuma 1985, str. 192

355Haruko Tsuchiya (1999/2000) uvádí ve svém článku podobnou stélu z Džabal Seradž (Haruko obr. 6). V tomto případě se sice nedochovala tvář Buddhy, zato tu ale vidíme větší kus zadní desky, kterou tentokrát nezdobí geometrické motivy, nýbrž triton, gryf, scéna Daru prachu a na podstavci šest postav vynořujících se z lotosů. Haruko v tomto příkladu vidí vliv guptovského umění. (str. 106) Každopádně s motivem gryfů na zadní desce se v guptovském umění setkáme (viz obr. 522a).

korintskými polosloupky, ruce má složeny do dhjána mudrá. Z ramen mu šlehají plameny. Jeho tělo obklopuje veliká kruhová svatozář s plameny na okraji a postavami dvou letících děvů s královskými slunečníky v rukou. Mohlo by se rovněž jednat o zázrak ve Šrávastí, byť to nelze říci s jistotou, neboť z této oblasti máme plameny použité i ve scénách, v nichž se běžně nevyskytují.<sup>356</sup> Na reliéfu z Šotoraku (obr. 265) vidíme stojícího buddhu s velkou ušňíšou a téměř zavřenýma očima v abhaja mudrá. Na veliké dlani spatříme ozubené kolo, stejné, jaké lze vidět i u fragmentu sedícího Maitreji z této lokality (obr. 266). Již jsme hovořili o možnosti použití mahálakṣaṇ jako symbolů velké osobnosti i pro jiné postavy než Šákjamuniho, nicméně kola na dlaních mezi ně nepatří. Ve zdejší oblasti byly ale, zdá se, oblíbené, stejně jako ony plameny šlehající z ramen, ohnivá svatozář a letící postavy se slunečníky. Na našem příkladu tvoří svatozář spíše jakousi kulisu či oporu pro samotného buddhu i další postavy. Vše by nás svádělo k domněnce, že i zde se jedná o zázrak ve Šrávastí, kdyby nebylo klečící postavičky s vlasy rozprostřenými pod buddhovou nohou – charakteristický to znak Dípaṃkara džátaky. Bodhisattva v turbanu a s rukou vbok stojící po buddhově levici se velmi podobá již zmíněnému typu z Šáhbaz Garhí (obr. 150), kterého Juhyung Rhi interpretuje jako Avalokiteśvaru. Nicméně minimálně zde musí, vzhledem k obsahu džátaky, představovat samotného Siddhárthu Gautamu. Lotosové květy nahoře možná představují ty vyhozené Meghou do vzduchu. Haruko Tsuchiya interpretuje klečící postavu nahoře právě jako jeho.<sup>357</sup> Obliba této džátaky ve zdejší oblasti patrně souvisí i s faktem, že podle legendy se měla odehrát v Nagaraháře. Již jsme se dotkli významu světla v buddhistickém umění, s nímž souvisí i svatozáře, hovořili jsme i o vztahu k slunečním božstvům. Zbývá tedy ozřejmit si i možné souvislosti oněch plamenů z ramen. Svatozář, nebo plameny od ramen, či obojí se vyskytuje na mincích kušánských a kušáno-sásánovských králů. Nejčastější interpretací Buddhových plamenů, která se uvádí, je tedy ta vztahující se ke khvareno – nadpřirozené schopnosti a nebeského světla (beroucího na sebe

---

<sup>356</sup>Rosenfield (1967) upozorňuje rovněž na již dřívější spojení meditujícího Buddhy a plamenů ze stúpy I v Sáníči z počátku 1. stol. n. l. a planoucí pilíře na zobrazeních z Amarávati a ve scéně prvního kázání (viz malí jelení u paty trůnu) z Nágardžunikonḍy (okolo 250 n. l., obr. 267). Haruko Tsuchiya (1999/2000) uvádí podobného sedícího Buddhu pocházejícího patrně z Kham Zargar. Kruhová mandorla se v buddhistickém umění objevuje poprvé. Zdejší hieratický způsob zobrazování označuje jako kápišský styl.(str. 105) Všechny zmíněné svatyně leží velmi blízko Begramu, s čímž patrně souvisí výběr a způsob zpracování témat. Autor(ka) našel(a) některá další gandhárská zobrazení s plameny od ramen, jako je Buddha z Národního muzea v Karáči (Haruko obr. 15), a zajímavý reliéf z oblasti Svátu, na němž stojí Buddha pod čaitja obloukem zakončeným volutami, z nohou mu vytékají prameny vody a místo hlavy má pouze masu plamenů. Mají podle něj/ní blízko k symbolickému vyobrazení a srovnává je právě s typem z Kham Zargar. (str. 107)

<sup>357</sup>Haruko Tsuchiya 1999/2000, str. 104

někdy podobu ohně) vlastního bohům a ozařujícího prince, garantující tak jeho vítězství a správnou vládu. Bussagli hovoří o vitalitě, úspěchu, posvátnosti a též legitimitě vládce.<sup>358</sup> Jak podotýká Rosenfield, nejranější význam se týkal daru bohatství, triumfu a pohodlí králi, který se vyvinul do konceptu božské autonomní síly, jež poskytuje výhody tomu, kde je jich hoden. Tyché na arsakovských mincích je její personifikací.<sup>359</sup> Upozorňuje zároveň na to, že při překladu slova do sanskrtu je v zoroastrijské literatuře zvolen termín Śrī, nebo Lakšmī ve smyslu personifikace hojnosti a vlády. Pharro držící nádobu s ohněm, patrně královským, je podle něj kušánským ekvivalentem pro khvareno. Śrīratna je rovněž manželkou čakravartina.<sup>360</sup> Buddha je osou univerza a jeho vládcem, proto je farn jeho nástrojem, původně jde podle Bussagliho o čisté světlo podobné ohni používané Ahuramazdou. Plameny připomínají původní formu ohně, z níž je stvořen materiální svět. V souvislosti s vodou pak odkazuje na hymnus z Avesty uvádějící jako další typ farnu *axvaretam xvarǰnō*, což prý znamená záře bez světla, jeho sídlo je v moři Vourukaša, v původních to vodách, kde jsou virtuálně obsaženy všechny možnosti.<sup>361</sup> Pro výše uvedené použití plamenů v případě Dípaṃkara džátaky hledá autor důvod v samotném jméně tohoto buddhy minulosti (दीप lampa).<sup>362</sup> Haruko Tsuchiya vidí plameny též jako symbol duchovní záře vycházející z Buddhy při meditaci a kromě khvareno je spojuje i se zázrakem stvoření světla a Lotosovou sútrou.<sup>363</sup> Plameny představují duchovní přesilu Buddhy i při jeho boji s ohňovým nágou v Uruvilvá (viz dále).<sup>364</sup> Významu Buddhy jako světla podobajícího se slunci jsme se již dotkli v souvislosti s jeho odchodem z Kapilavastu, na tomto místě bychom si mohli rovněž připomenout Irwinovu teorii, podle níž slunce představuje doktrínu.

Jednou z nejvýznamnějších scén je smrt Buddhy. Buddha leží na pravém boku, pravou ruku pod hlavou. Hlava může být natočena k polštáři, nebo je zcela frontálně k divákovi. Na tváři lze obvykle spatřit lehký úsměv, či alespoň výraz klidu. Spočívá na lůžku, často posteli se sloupkovými nožičkami<sup>365</sup>, která může, ale nemusí být potažena látkou. Je obklopen svými

---

358Bussagli 1996, str. 211

359Rosenfield 1967, str. 198

360Ibid str. 199

361Bussagli 1996, str. 196

362Ibid str. 195

363Haruko Tsuchiya 1999/2000, str. 103

364Xuan Zang VIII/1 str. 202

365Na panelu asi z Afrido Dheří leží pouze na matraci. Větší část reliéfu zabírá nahoře Představení čtyř misek vládců světových stran na znamení Buddhovy světovlády (obr. 268). Když dosáhl osvícení a kupci Trapiša a Bhallika mu darovali jídlo, vládci čtyř světových stran mu nabídli misky ze vzácných materiálů. Buddha

truchlícími učedníky. Z nich lze obvykle identifikovat kolabujícího Ánandu a meditujícího Subhádru, Buddhaova posledního konvertitu. Ten sedí obvykle před lůžkem a je mnohem menší než ostatní postavy. Přítomen může být i Vadžrapáni. Marshall pokládá za jednu z nejstarších zobrazení parinirvány to z Guides' Mess (obr. 273).<sup>366</sup> Buddha má vysokou ušníšišu se stuhou, knír a svatozář s pruhem na okraji, prvky, s nimiž jsme se již na nálezech z této oblasti setkali. Leží s pravíci pod hlavou, šaty se mu lepí na tělo. Nohy má lehce pokrčené, chodidla vykukují. Posléze uvidíme, že nohy mohou být zcela zabaleny do oděvu. Drapérie šatu bývá stejná jako u stojící postavy. Okolo Buddha zde stojí a sedí truchlící, za lůžkem asi náčelníci rodu Malla, dále déva a Vadžrapáni v podobě Hérakla s hromoklínem u Buddhaovy hlavy. Tento může později stávat i na opačné straně. Někdy leží pod lůžkem, vadžra mu padá z ruky, jak to vidíme na detailu reliéfu z Muzea Viktorie a Alberta v Londýně<sup>367</sup> či na dalším příkladu z téhož muzea (obr. 274)<sup>368</sup>. Reliéf z Guides' Mess je, bohužel, poškozený, ale zdá se, že vlevo nahoře byly původně větve sálového stromu s jakší mezi nimi. Takové jakšiny mezi listovím jsou zobrazeny i na reliéfu z oblasti Mardánu (obr. 275) u Buddhaovy hlavy a nohou. Před lůžkem stojí mnich s metličkou na mouchy. Na druhé straně postele podpírá Amuruddha klesajícího Ánandu. Lůžko je opatřeno stupátkem a vedle něj vidíme Vadžrapániho jako Hérakla a meditujícího Subhádru. Buddhaovy šaty jsou u nohou rovně uštrženy a celkově nepadají tak, jak by látka padat měla. Na tomto reliéfu jsme svědky již zmíněné tendence ke zmnožování postav, které bývají pak pouze schematicky opakovány, a Buddhaovo tělo svou velikostí všechny zcela zastiňuje. Okolo stojí postavy v oděvech princů, dévové, nahoře poletují gandharvové, nad nimi je pás s Erotky na mořských monstrech. Zármutek vyjadřují zvednutýma rukama, nebo rukama na hlavě. Zcela vpravo stojí princ s vadžra v ruce, patrně Indra. Na levém konci s berlou v ruce se Mahákášjapa dovídá od Adživiky (nahý muž před ním) o Buddhaově smrti. Celek působí natolik ornamentálním dojmem s hrou na efekt světlo-stín, že jde podle Marshalla možná o imitaci současné práce

---

nakonec přijal až ty kamenné, přičemž je poskládal jednu do druhé, aby žádného z nich neurazil. Tento motiv máme i na dalších reliéfech. Buddha sedává na trůnu pod bodhi stromem, vládci k němu přistupují po dvou z obou stran (obr. 269-272; viz též Khan 1994, obr. 15 aj.), nebo jsou jako na této ukázce nad sebou. Buddha má pravíci v abhaja mudrá a levou si přidržuje šat, nebo v ní drží misku, jako je tomu zde. Scéna bývá někdy doplněna postavami či bustami dévů. Reliéf ze Sikrí (obr. 272) označuje Santoro jako konverzi kanibalského dítěte požírajícího jakšy Átaviky (1999/2000, str. 63), netuším ale, na jakém základě tak činí.

366Marshall 1960, str. 49

367Bussagli 1996, str. 249

368Bussagli (1996, str. 398) uvádí provincii neznámou, Marshall (1960, jeho obr. 127) má stejný reliéf z muzea v Kalkattě jako nalezený ve Svátu a Pugačenkova (1982, obr. 147) zmiňuje jako místo původu Loriján Tángai. Postavy za lůžkem nedodržují perspektivu a jsou zde větší i než postavy stojící u postele. Marshall pokládá tento reliéf za archaizující kopii podle staršího modelu (Marshall 1960, str. 97).

ve slonovině.<sup>369</sup> Šála stromy bez jakší se objevují i na dalších reliéfech, např. z Britského muzea (obr. 276-7), z muzea v Kalkattě (obr. 278), či na nálezu z Dolního kláštera v Nathu (obr. 279). Tento poslední datuje Marshall do poslední čtvrtiny 1. stol. n. l.<sup>370</sup> Vadžrapáni, tentokrát vzadu za lůžkem, se chytá za hlavu. Ánanda před lůžkem je zvedán ze země podobně jako na reliéfech z Britského muzea (obr. 277, zde Vadžrapáni v podobě vousatého Hérakla) a od Svátu (obr. 280). Na příkladu z muzea v Kalkattě vidíme mladého Vadžrapániho u hlavy postele, stejně jako na tom z Tharelli<sup>371</sup>, kde vidíme Ánandu vstávat pro změnu z pokleku, a na dalším z Britského muzea, kde kromě něj najdeme vpravo Mahákášjapu s Adživikou a meditujícího Subhádru před lůžkem (obr. 276). Ánanda a Amuruddha oba před lůžkem jsou zobrazeni na reliéfu z Mardžane (obr. 281). Máme tu truchlící postavy vzadu za postelí umístěnou pod větve stromu a obloženou bohatě zdobenou látkou. Pozůstali si na znamení bolesti opírají dlaň o tvář, ale jejich tváře jsou si podobné a ani žal není příliš patrný, spíše to vypadá, jako by je bolely zuby. Co je ovšem zajímavé, je samotná postava Buddhy, který už je zabalený od hlavy až k patě jako mumie. Obdobným příkladem, i když poněkud ztrnulejším, je fragment z muzea v Pešávaru (obr. 282). Žádná bolest ve tvářích postav a jejich jednoduchá multiplikace je pak typická pro pozdní fázi gandhárského umění.

Scénami souvisejícími s Buddhovou smrtí jsou pak i zobrazení Buddhových následovníků u jeho rakve, kremace, rozdělování a transport jeho ostatků. K prvnímu motivu si můžeme uvést reliéf uložený v Indickém muzeu v Kalkattě (obr. 283). Postava vpravo vykazuje římský vliv a viděli jsme ji již na reliéfech parinirvány z Horního kláštera v Nathu. Postavy stále truchlí. V pozadí vidíme bustu vousatého Vadžrapániho s hromoklínem v ruce. Z Butkary pochází fragment reliéfu s pohřební hranicí. Dva Mallové zde lijí z malých nádob připevněných k tyčím vodu na plápolající oheň. Scéna je vlevo orámována korintským polosloupem. Khan datuje reliéf mezi 1. – 3. stol., stejně jako fragment s čtyřmi naříkajícími postavami s kamaṇḍalu v ruce, který interpretuje jako Kášjapovce jdoucí na Buddhův pohřeb<sup>372</sup> (obr. 284). Ze stúpy Dharmarádžiky v Taxile se nám dochoval zlomek s hořící hranicí (obr. 285). Je zde vidět pouze rakev na kamenném podstavci zdobeném zubovitým

---

369Marshall 1960, str. 97

370Ibid str. 55

371Khan 1994, obr. 17

372Khan 1993, str. 106-7

ornamentem, která je celá v plamenech. Po Buddhově pohřbu rozdělil bráhman Droṇa ostatky na osm stejných dílů. On sám si směl ponechat původní nádobu, která se sama stala relikvií. Robert Brown uvádí, že jeho jméno je sanskrtským výrazem pro kbelík/vědro a postava tohoto muže je možná jeho personifikací. Mohlo jít též o měrnou nádobu<sup>373</sup>. Rozdělování relikvií je obvykle znázorněno tímto mužem stojícím za stolem pokrytým látkou, na němž jsou vyloženy relikviáře (obr. 286). Vládci si pro ně přicházejí po stranách stolu. Droṇa nemusí stát za stolem sám, jak vidíme na reliéfu z Britského muzea (obr. 287). Scéna je tu vlevo ohraničena jakási držíci se stromu. Jakšové stojící na nádobách lemují i následující reliéf, kde se daný děj odehrává nad hradbami města Kušinagary (obr. 288). Samotný transport relikvií pak probíhá na voze taženém buď koňmi (obr. 289), či velbloudy, nebo je nese muž/lidé na slonu (obr. 290). Dva poslední typy máme zobrazené i na nálezech z lokality Panr.<sup>374</sup> Mohou je převážet i jezdci na koních, jak vidíme na reliéfu ze stejné lokality (obr. 291).

Kromě výše zmíněných důležitých okamžiků z Buddhova života byly zobrazovány i některé další, zejména jeho zázraky. Jde například o podrobení různých nágu<sup>375</sup>. Objevuje se podrobení nágarádžy Káliky, který Siddhárthovi následně předpověděl, že se blíží okamžik jeho osvětlení. Dále porážka nágu Apalály a Gopály. Jak jsem si řekli již dříve, svět těchto bytostí a lidský mohli být prostupné<sup>376</sup>, často se jimi stávají v buddhistických legendách lidé, kteří si pro nějakou domnělou křivdu či urážku přejí narodit se v příštím životě jako nága, což se jim splní, a jako hadí král pak terorizují své okolí, dokud nejsou zkroceni Buddhou. To byl i případ nágy Gopály, jehož zobrazení najdeme v Tepé-é-Šotor.<sup>377</sup> Necháme nyní hovořit Xuan Zanga<sup>378</sup>, jehož líčení je zajímavé rovněž proto, že zmiňuje vznik Buddhova zobrazení v nágově jeskyni: „ *V dávných dobách, když ještě Tathágata žil na tomto světě, byl tento nága pasáčkem krav a dodával králi mléko a smetanu. Jednoho dne tak opomenul učinit, za*

---

373Brown 2006, str. 184

374Khan 1993, obr. 76, 78

375Kromě jejich podrobování se v gandhárském sochařství setkáváme i s picími scénami s nágarádžou a jeho ženou. Jako příklad si můžeme uvést panely z Káfir-kotu (Marshall 1960, obr. 82-3). Uprostřed sedí hadí král, okolo jsou hudebníci hrající na řecké i indické nástroje, šperky vladaře jsou indické, ale máme tu i postavy v chitonu, řecký kráter a parthský pohár a řecko-parthské věnce na hlavách postav.

376Xuan Zang (III/38) zmiňuje například legendu o Šákjovci, který silou svých zásluh proměnil hadí princeznu v člověka a oženil se s ní. Od jejího otce dostal poté meč, kterým zabil krále Uddijány a uzurpoval trůn. Jeho syn Uttaraséna později obdržel na Buddhovo vlastní přání část jeho ostatků.

377Bussagli 1996, str. 270

378II/36

což se mu dostalo od krále přísného pokárání. Rozhněván koupil tehdy za zlatý peníz květiny a obětoval je u stúpy Předpovědění s přáním, aby se z něho stal zlý nága, který vyvrátí tuto zemi a zahubí jejího krále. Když posléze vyšplhal na zmíněnou skalní stěnu, vrhl se z ní dolů a zabil se. Jeho duch se potom usadil v této jeskyni a stal se z něho velký nágarádžá. Jednou chtěl ze své jeskyně vyjít ven, aby uskutečnil svůj původní záměr. Ale sotva se v něm tento plán zrodil, Tathágata ho okamžitě prohlédl a byl jat soucitem s lidem této země, jemuž nága připravoval záhubu. Použiv své nadpřirozené moci přenesl se tehdy ze střední Indie do míst, kde nága přebýval. Sotva nága Tathágotu spatřil, hned všechny jeho špatné myšlenky zmizely a nága přijal kázání o nezabíjení a učinil slib, že bude ochraňovat pravý zákon Buddhův. Načež poprosil Tathágotu, aby se v jeskyni natrvalo usadil a aby i jeho svatí učedníci přijímali od nágy dary a obětiny. Tathágata mu na to pravil: „Až budu mít umřít, zanechám ti zde svůj stín a pošlu sem pět arhatů, aby ustavičně přijímali tvoje obětiny. I když pravý zákon zanikne, bude tato tvoje služba pokračovat. Zrodí-li se v tobě špatná myšlenka, zmocní-li se tě hněv, musíš se podívat na můj zde zanechaný stín a v důsledku mé lásky a dobroty tvoje špatné myšlenky s určitostí zmizí. Všichni buddhové, kteří se objeví v této bhadrakalpě, tu ze soucitu a lásky k tobě zanechají svoje stíny.“ Xuan Zang hovoří též o stúpe v jeskyni, otiscích Buddhových šlépejí s koly na chodidlech, která občas září, stúpe s jeho vlasem a nehtem a dalších svatých místech v okolí této jeskyně. Podobně nága Apalála byl původně člověk, který za časů buddhy Kásjapy pomocí zaklínadel chránil před nágy lidi, kteří mu za to nosili zrní. Když časem na svůj závazek zapomněli, rozzlobil se a jako nága v příštím životě vyléval vodu ze svého jezera, a ničil tak lidem úrodu. Buddha ho zkrotil úderem Vadžrapániho nástroje do útesu, v němž nága přebýval. I zde se měly nacházet otisky Buddhových šlépejí a jeho roucha na kameni, na němž si jej vypral. V gandhárském umění sestávají scény podrobení nágů nejčastěji ze stojícího Buddha, který si jednou rukou přidržuje oděv, zatímco druhou mívá v abhaja mudrá, a z postav hadího krále a jeho ženy zobrazených jako lidé v královských oděvech s hadími kápěmi nad hlavou a rukama v modlitební pozici, která vystupují z jakési nádrže.<sup>379</sup> Vedle Buddha stává Vadžrapáni. Na reliéfu z Tarnabu u Čársadďy (obr. 292) stojí nága a náginí ve fontáně s výlevkou ve tvaru lví

---

<sup>379</sup>Vyskytnou se ale i kompozice se stojícími nágy (viz Zwalf 1996, str. 195, obr. 215 nága Apalála), nebo variantu à la Buddha s uctívači/kázající Buddha, jak to vidíme na reliéfu z muzea v Pešávaru (Nehru 1989, obr. 106). Pokud jej srovnáme například s Prvním kázáním z Loriján Tángai, vidíme, že celková koncepce scény s mnichy sedícími na trůnech, okolními postavami, horní římsou atd. je v podstatě stejná, jediným podstatným prvkem, který určuje, o jaký příběh se jedná, je had zobrazený na Buddhově trůnu. Lolita Nehru jej interpretuje jako podrobení nágy Elapatry.



hlavy. Za Buddhou stojí Vadžrapáni s knírkem v mnišském oděvu. Scéna je ohraničena římsou a korintskými pilíři, na nichž vidíme Buddhu sedícího v padmasána, vlevo s abhaja mudrá, vpravo v meditativní pozici. Na panelu ze Sikrí zobrazujícím Kálíku (Centrální muzeum v Láhauru, obr. 293) hadí pár vyčnívá o něco více z nádrže, jejíž výlevka v podobě lví hlavy je tentokrát umístěna směrem k Buddhovi a nikoli k divákovi. Za Buddhou stojí opět Vadžrapáni, tentokrát svalnatý, bezvousý, polonahý a v plášti. Po obou stranách lemují scénu korintské polosloupky. Na vyobrazení příběhu o Apalálovi ze Sanghao (obr. 294) doprovází Buddhu další mnich, Vadžrapáni stojí vedle Buddhy a je oděn do mnišského hábitu. Hadi vykukují z nádrže a nad nimi vidíme jakšu s vadžra<sup>380</sup>. Buddha i Vadžrapáni mají na čele vyznačené třetí oko.

K dalším Buddhovým zázrakům patří Zázrak černého hada v Rádžgrze, Bílého psa ve Šrávastí, porážka hada v Uruvilvá a konverze Kásjapy, utišení slona, jehož na Buddhu poslal žárlivý Devadatta. První příběh se týká boháče, který z lakoty zakopal své jmění na zahradě a po smrti byl nucen jej hlídat v podobě hada. Jelikož ohrožoval své okolí, Buddha jej na žádost krále Bimbisáry vyplašil a had se odplazil do jeho nádoby na milodary. Na reliéfu pocházejícím patrně z Ráńígate (obr. 295) vidíme hada stočeného v Buddhově misce a zástup obyvatel v modlitebním postoji. Za Buddhou stojí Vadžrapáni v podobě vousatého Hérakla a kromě hromoklínu je opásán mečem. Zmíněný bílý pes z další historiky patřil ve Šrávastí jistému Šukovi. Pes začal štěkat na příchozího Buddhu, který ihned rozpoznal, že je to Šukův otec. Aby to dokázal, zeptal se jej, kam kdysi ukryl svůj poklad. Pes začal štěkat pod gaučem, kde ho při následném kopání opravdu našli. Tento zázrak můžeme spatřit na reliéfu z Džamál Garhí<sup>381</sup> a dalším od Svátu (obr. 296). V obou dvou případech vidíme psa na sedadle a Buddhu před ním s žehnajícím gestem. Na druhém fragmentu stojí za Buddhou vousatý Vajdžrapáni, hromoklín na dlani levé ruky si opírá o rameno. Objeví se i příklady se psem sedícím na zemi.<sup>382</sup>

Zkročení slona (obr. 297) na zlomku z oblasti Svátu datuje Khan do 2. – 4. stol.<sup>383</sup> Buddhův bratranec, na něhož jsme již narazili v opičí džátace, si ani v této inkarnaci nedal pokoj a poslal slona jménem Nálagiri na Buddhu, který právě prodléval v Rádžgíru. Jakmile

380K tomu, jde-li o Vadžrapániho, viz dříve, srv. též s obr. 186c a 186m.

381Marshall 1960, obr. 115

382Viz Zwalf 1996, obr. 226

383Khan 1993, str. 102

však slon prošel městskou branou, Buddhovi stačilo pouze položit na něj ruku a zvíře se uklidnilo. Na výše zmíněném reliéfu vypadá ovšem spíše jako neškodné slůně. Je mnohem menší než Buddha, který mu klade pravici na hlavu. To ovšem platí i pro městskou bránu. Podobně je scéna znázorněna i na dalším fragmentu (obr. 298). Zde Buddhu doprovází Vadžrapáni. Ze slona vidíme pouze hlavu, stejně tak je tomu i na díle z muzea v Láhauru (obr. 299). Na všech těchto ukázkách působí scéna velmi klidně, zvláště porovnáme-li ji se zobrazením téhož příběhu z medailonu z Amarávatí (obr. 300). Jedná se o kruhovou desku z mřížoví velké stúpy ze začátku 3. stol. n. l.<sup>384</sup> Děj je tu vyjádřen postupně. Nejprve vidíme slona, který vchází bránou a ničí, co mu přijde do cesty, a pak již zkrocené zvíře. Buddha je zopakován třikrát. Celá plocha je přeplněna postavami vyděšených lidí, někteří klesají na zem, nebo jsou slonem dokonce odhozeni. Další zvědavci přihlížejí z oken a balkónů. Ray datuje tento medailon do doby okolo 150 př. n. l.<sup>385</sup>

Jedna z cest Buddha ho zavedla do Uruvilvá, kde na hoře prováděli oběti Kášjapa a jeho stoupenci, uctívači ohně (Agniho). Ve zdejší jeskyni přebýval černý had Nága, který v noci vylézal z úkrytu a chrlil jedovaté plameny. Buddha ve snaze dokázat Kášjapovcům sílu své nauky se rozhodl v jeskyni nocovat. Oheň však Buddhovi neuškodil a poté, co se mu had podrobil, sebral jej do své misky, z níž stále probleskovaly plameny. Když se asketi vydali s vodou oheň hasit, našli živého a zdravého Buddhu, kterým jim ukázal onoho hada. Ohromený Kášjapa i jeho bratři okamžitě přestoupili k buddhismu. Toto téma bylo v gandhárském umění velmi oblíbené. Na reliéfu ze Svátu (obr. 301) stojící Buddha ukazuje hada v misce Kášjapovi sedícímu v chýši. Doprovod mu tvoří opět Vadžrapáni, jehož tvář byla velmi poničena. Chýše je obrácena směrem k Buddhovi stejně jako horní polovina těla a tvář Kášjapy, který přitom ale sedí čelně k divákovi. V pravici mezi nohama drží kamaṇḍalu. Scéna je orámována korintským polosloupem a širokým pruhem akantových listů. U nohou Kášjapy se někdy může krčit vyděšený chlapec, jako je tomu na příkladu ze Šahrí-Báhlol (obr. 302). Kášjapa stojící před chýší ho drží za ruku. V ulomené části vlevo vidíme meditujícího Buddhu s velkou svatozáří. Na fragmentu z Národního muzea v Karáči (obr. 99) had z misky vykukuje, zatímco si ho Kášjapa zblízka prohlíží. Není tu chýše ani les, zato je přítomen celý zástup zvědavců. Buddha drží misku v levici, pravou ruku má dlaní

---

384Craven 1976, str. 79

385Ray 1975, str. 123

položenou na hrud'. Podobné gesto, ale s rukou na rameni, má i postava Buddhy z Šahrí Báhlol, kterou Marshall interpretuje jako Buddhu s Kášjapovci<sup>386</sup>. Levá ruka Buddhy ovšem chybí.

Vedle těchto scén se v Gandháře setkáme též s konverzí Buddhova polovičního bratra Nandy a sestupem s nebe Trájastrimša. Na reliéfu z Haḍḍy (obr. 103) vidíme Nandu, jak opouští pokoj své nevěsty nesouce Buddhovu nádobu na milodary, vlevo ji nabízí stojícímu Buddhovi. Nanda má bohatý účes s ušníšou, velké náušnice a svatozář. Jeho mladá žena sedí na stoličce a dívá se do zrcadla na stolku před sebou, zatímco jí ženy upravují vlasy. Palác je naznačen detaily architektury, římsami, korintskými sloupy, balkóny s dolů shlížejícími postavami a dveřmi. Indická záliba v dekorativnosti narůstá v Gandháře v druhé polovině 2. stol. n. l. Velkou roli hraje ve scénách právě architektura. Zde je celek orámován korintskými pilíři a proveden v hlubokém reliéfu. Na panelu z Džamál Garhí (obr. 303) již vidíme Nandu sedícího v hlubokém předklonu se skříženými nohama na nízké stoličce. Mnich za ním mu holí hlavu a Buddha sedící pod stromem na trůnu na něj lije obřadní vodu. Okamžiku je přítomen i vousatý Vadžrapáni.<sup>387</sup> Obdobná scéna s holením hlavy je zobrazena i na reliéfu z údolí Svátu (obr. 305). Zde ovšem stojící Buddha pozoruje děj z povzdálí. Vedle něj stojí mladistvý Vadžrapáni. Dolní část panelu je věnována příběhu Sumagadhy, pravověrné buddhistky, která se vdala do Sárnáthu, kde sídlili džinisté. Jejich nahota v ní vzbuzovala takový odpor, až jednou ztloukla džinistu příšedšího k nim domů. Při prudkém pohybu jí sklouzly šaty. Do půli těla obnažená Sumagadha se zastyděla a dostala strach, že ji manžel pošle zpět k rodičům. Modlila se tedy k Buddhovi, který se k ní snesl na plamenech, uchránil ji nebezpečí a obrátil na víru i její příbuzné. Sumagadhu zde vidíme klečet s čelem na zemi před Buddhou, zatímco dva nazí džinisté stojí před dveřmi domu. Stejný zázrak je obsahem i reliéfu ze Sikrí (obr. 306). Z nohou stojícího Buddhy, jehož hlava ani pravá ruka

---

<sup>386</sup>Marshall 1960, obr. 133

<sup>387</sup>Tyto reliéfy můžeme porovnat s vyobrazením téhož příběhu z Nágardžunakoṇḍy (obr. 304) z 3. stol. n. l. (Dehejia 1990, str. 389), kde v prvním panelu vidíme Buddhu s miskou a Nandu, jak jej následuje. V druhém je Nanda přijímán do řádu. Buddha rovněž sedí na trůnu, ale tentokrát nelije vodu, má pravici v abhaja mudrá. Ve třetím panelu vidíme Buddhu a Nandu, kterak oba letí do Indrova nebe. Nandovi totiž přišlo zatěžko opustit svou krásnou ženu a chystal se opustit řád, tak jej Buddha vzal na tento výlet, aby mu ukázal krásu nebeských nymf. Ty vidíme sedět a postávat v levé části panelu. Po návratu se Nandovi jeho žena nezdála krásnější než opice. Připomínkou tohoto je opice sedící vpravo pod letícími postavami. V posledním panelu je Nanda vítán obyvateli svého města. Jde tedy o lineární způsob zobrazení. Jednotlivé reliéfy jsou od sebe odděleny mithuna páry stojícími mezi sloupy, prvkem, který je, jak jsme si již řekli, pro díla z této oblasti typický.

(původně zjevně v abhaja mudrá) se nedochovaly, šlehají plameny. Pod portikem domu vidíme nahého asketu a Sumagadhu, jejíž figura se pak opakuje klečící před Buddhou. Postava na reliéfu vpravo nahoře vyhlíží jako Vadžrapáni.

Jako příklad sestupu z nebe Trájastimša si můžeme uvést dva rozdílné reliéfy, jeden pocházející z Butkary I, druhý uložený dnes ve Victoria and Albert Museum v Londýně. První (obr. 307) je anikonického typu a připomene nám dřívější zobrazení z Bharhutu, zde ale není zástup věřících, přítomni jsou pouze Indra a Brahmá a jeptiška Utpalavarna klečící dole. Chybí tu strom s trůnem. Žebřík vypadá v tomto případě spíše jako schody. Buddhův sestup je nicméně stejně jako ten z Bharhutu znázorněn jeho šlépeji dole. Odlišný způsob byl zvolen pro zpracování téhož tématu na druhém reliéfu (obr. 308). Zde je prostor postavami pozemšťanů i nebeských bytostí zcela přeplněn. Všichni jsou v modlitební pozici obráceni směrem ke schodům, po nichž kráčí Buddha se svatozáří a abhaja mudrá doprovázený Indrou a Brahmou. Celá trojice je vidět celkem třikrát, nahoře, uprostřed a dole, čímž je naznačen průběh děje. Přechodem mezi touto přeplněnou a zcela prostou variantou je reliéf z Britského muzea<sup>388</sup>, kde centrální místo zaujímá stojící Buddha, Indra s Brahmou s rukama sepjatýma stojí po jeho boku, zbytek prostoru je vyplněn postavami děvů a lidí. Buddha se ale nyní nepohybuje po schodech, je zobrazen pouze jednou (již téměř na zemi) a celé schodiště je tvořeno pouze dvěma stupni. Jako u předešlého příkladu je nicméně rozděleno na tři části, kteréžto dělení odpovídá popisu u Xuan Zanga.<sup>389</sup>

Na reliéfu z Džamál Garhí (obr. 309) je zobrazen příběh o zazděné matce. Na krásnou mladou manželku krále žárlily starší ženy, které podplatily bráhmana, aby předpověděl narození dítěte, které se stane záhubou krále a jeho říše. Vladař proto nechal svou těhotnou ženu zazdít do jeskyně, kde skonala. Zázrakem se ovšem z mrtvého těla narodil chlapec, který byl napojen jejím mlékem, stěna jeskyně se zhroutila a on pak tři roky přežíval v lese, než přišel Buddha, který jej vzal do mnišské obce. Mladý mnich posléze obrátil na buddhismus i svého výčitkami sužovaného otce. Uprostřed panelu, který je završen bohatou akantovou římsou, vidíme jeskyni a v ní ležící postavu mrtvé matky. Jako i na jiných zobrazeních je zde jeskyně spíše nikou postavenou z cihel. Vlevo běží nahé dítě k Buddhovi,

<sup>388</sup>Nehru 1989, obr. 108 Zwalf interpretuje jako možný sestup z nebe Trájastimša též reliéf s Buddhou stojícím mezi Indrou a Brahmou, bez vyobrazení schodů. (viz Zwalf 1996, str. 213, obr. 242)

<sup>389</sup>IV/60 Prostřední schodiště mělo být údajně z ryzího zlata, levé z křišťálu a pravé ze stříbra, celé je vystavěl Indra.

který drží mnišské roucho. V pravé části reliéfu vidíme postavu bodhisattvy, který nemá k příběhu vztah. Pugačenkova se domnívá, že jde možná o lokální variantu této historky o dítěti narozenému z mrtvé matky, kterému bylo posléze předurčeno stát se bodhisattvou, jejíž písemná forma se nám nezachovala<sup>390</sup>. Nahoře doplňují scénu postavy děvů a vlevo Vadžrapániho. Stejný námět nalezneme i na břidlicovém reliéfu uloženém v Indickém muzeu v Kalkattě (obr. 310). Vlevo spatříme tentokrát již větší cihlovou jeskyni s matkou i dítětem, které je zobrazeno podruhé, jak míří k Buddhovi doprovázenému vousatým svalnatým a v tomto případě zcela nahým Vadžrapánim. Vpravo ohraničují scénu velké listy, které naznačují její umístění do lesa. Horní část reliéfu byla, bohužel, poškozena.

Oblíbeným motivem se v gandhárském umění stal též příběh, který máme na reliéfu ze Sahrí-Báhlol (obr. 311a). Vidíme zde Buddhu s doprovodem před branou města. Před ním stojí malé dítě, mističku z rukou a cosi mu dává do jeho misky na almužnu. Scéna se vztahuje k situaci, kdy Buddha po přijetí almužny od obyvatel Rádžagrhy vyšel z města a procházel kolem dětí chudáků, které si hrály u cesty. Jedno z nich vida v jeho ruce žebravou misku nabralo hrst prachu a věnovalo mu ji jako mouku. Buddha pohnut dobrým srdcem dítěte mu předpověděl, že v jednom z příštích zrození přijde na svět jako velký buddhistický král. Pozdější tradice spojila tento příběh s králem Aśokou. Tento reliéf můžeme srovnat s již zmíněným fragmentem z Haḍḍy (obr. 120a, nahoře) a jiným od Svátu (obr. 311b), kde vidíme dva malé chlapce a další postavy, mezi jinými i Vadžrapániho, který je zde vysoký jako obě děti. Buddha opět převyšuje ostatní účastníky výjevu. Na reliéfu ze sbírky Marteau v Bruselu (obr. 311c) je příběh s tímto panelem kombinován nikoli s prvním kázáním, ale záchranou dítěte zrozeného z mrtvé matky. Scény jsou od sebe odděleny korintským pilířem s postavou meditujícího Buddhy a Vadžrapáni je jednou zobrazen jako mladík v mnišském oděvu, podruhé jako vousatý muž ve skythském šatu. Buddha je opět větší než ostatní.

Další příběh se váže k býku, kterého Buddha vyplatí od řezníka. Podle jedné verze tak plní slib, který dal tomuto farmáři nesplácejícímu dluhy jako čakravartin v předchozím životě, podle druhé pyká býk za předešlé hříchy, kdy jako zloděj v dřívější inkarnaci přepadl a zabil mnoho mnichů. Santoro se domnívá, že k takovému vzniku odlišných verzí okolo jednoho zobrazení docházelo již v gandhárském umění a přispěl k tomu monoscénický

---

390Pugačenkova 1982, str. 135

způsob vyjádření.<sup>391</sup> S tím se dá, myslím, souhlasit, uvědomíme-li si například podobně znázorněný příběh o věrné i nevěrné ženě a jiné obtížně identifikovatelné či navzájem si podobné reliéfy. Scéna zpravidla obsahuje kromě Buddhy Vadžrapániho, řezníka se sekyrou a býka klečícího o Buddhových nohou, jak to můžeme vidět na reliéfu z Britského muzea (obr. 312a) i na reliéfu z Tokia (obr. 312b). U druhého je zajímavá zejména postava s vadžra, parthským účesem a v kušánském oděvu.

Reliéf z Indického muzea v Kalkattě (obr. 312c) s vousatým Buddhou a chlapcem přivázaným ke stromu interpretuje Santoro na základě čínského textu z 2. – 3. stol. jako příběh člověka, jenž byl takto vydán na hřbitově napospas divé zvěři svým bratrem a snachou, kteří se nechtěli dělit o dědictví po otci.<sup>392</sup> Buddha vyslyšel volání chlapce a zachránil jej. Netřeba ani dodávat, že posléze byli obrácení i oba viníci. Z Musée Guimet pak pochází podstatně jednodušší varianta (obr. 312d) pouze s dítětem přivázaným ke stromu, Buddhou a mladičkým polonahým Vadžrapánim. Dokonce zde ani není žádnou cihlovou strukturou naznačen hřbitov.

Dalšími typy vyobrazení, s nimiž se setkáme, jsou Buddhovy návštěvy u bráhmanských asketů. Následuje množství adoračních scén, darů věnovaných Buddhovi či saṃgha a scény označované jako Bozi prosící Buddhu o kázání. První typ obvykle ukazuje Buddhu před asketovou chýší, jak je tomu i na reliéfu z Guides' Mess (obr. 313). Buddha s knírem, vysokou ušníšou převázanou stuhou, svatozáří s okrajovým lemem a vyznačenými zorničkami přichází v doprovodu Vadžrapániho k přístřešku, v němž sedí vousatý asketa. Postavy se opět podobají již dříve zmíněnému reliéfu z Berlína a dalším z této oblasti, jen Vadžrapáni, ač ve stejném oděvu, vyhlíží tentokrát jako bezvousý mladík. Buddha pravou rukou žehná. Na panelu z Rhode blízko Sanghao (obr. 314) vidíme Buddhu stojícího pod stromy s pravicí skrytou v rouchu, mladého Vadžrapániho a před nimi bráhmana sedícího na nízkém sedátku a opírajícího se o hůl. V přístřešku za ním je umístěn čelem k divákovi další asketa. Sedí se skříženýma nohama v hlubokém předklonu, jaký jsme viděli i u zobrazení Nandy. Korintský pilíř po pravé straně panelu je zdoben motivem stojícího mnicha. Věřící přinášející dary Buddhovi jsou zpravidla znázorněni po stranách jeho trůnu. Buddha sedí v padmasána, pravici v abhaja mudrá, nebo má ruce složeny v dhjána mudrá. V první pozici ho

<sup>391</sup>Santoro 1999/2000, str. 66

<sup>392</sup>Santoro 1999/2000, str. 64 Nicméně připomíná, že při takovéto aplikaci čínského textu je nutné být opatrný.

vidíme například na vyobrazení Daru mangovníkového háje kurtizánou Ámrapálí (obr. 315) z Horního kláštera v Nathu. Ámrapálí přináší dar představovaný obřadní nadobou na vodu. Přítomni jsou šlechtici rodu Ličchavijů, Vadžrapáni a jakýsi déva. Všichni (včetně malého stojícího Buddha na korintském pilíři) mají vykulené oči. Typickým znakem je baldachýn z mangovníku. Šála stromy naznačující Buddhovu přítomnost se objevují v rozích, ačkoli se této události netýkají. Ženy mají na hlavách věnce. Buddha s knírkem, vysokou převázanou ušníšou a olemovanou svatozáří se usmívá. Další adorační scéna s ženami je obsahem reliéfu ze stúpy Dharmarádžiky v Taxile (obr. 316). Ženy s věnci či po indicku s dupaṭṭou<sup>393</sup> na hlavách přinášejí misky, květy a další obětiny. Buddha je opět větší než ostatní lidé. Děje se účastní i vousatý Vadžrapáni s hromoklínem v pravici. Někdy může Buddha přebírat dary též ve stoje, jako je tomu na reliéfech ze Svátu (obr. 317)<sup>394</sup>, Daru zahrady Džetavana z Guides' Mess (obr. 318) či panelu z The Nelson-Atkins Museum of Art (obr. 319)<sup>395</sup>, ale výše uvedený způsob je velice častý i u obyčejných adoračních scén a již zmíněného typu s bohy žádajícími o kázání. Z oblasti Svátu máme tento motiv použit na panelech úsporným způsobem, kde uprostřed sedí Buddha v padmasána a abhaja či dhjána mudrá a po jeho pravici a levici bozi (může jít o Indru a Brahmú) v namaskára mudrá. Tak je tomu například na reliéfu ze Saidu stúpy (obr. 320), kde vidíme nám již dobře známého zdejšího Buddha a knírkem a vysokou ušníšou převázanou stuhou sedícího pod stromem a převyšující oba bohy svou velikostí. U obdobného reliéfu z lokality Varia (obr. 108), který Khan umísťuje mezi 2. – 5. stol.<sup>396</sup> jsme již svědky značně primitivního a ztrnulého provedení v mělkém reliéfu. Buddha s velmi vysokou ušníšou převázanou stuhou sedí s podmračeným výrazem pod stromem, jehož větve rovněž působí pouze ornamentálním a neživým dojmem. Vousatá postava vlevo, která ani nevyhlíží jako déva, má taktéž vysoký drdol. Zajímavé je Buddhovo ošacení, neboť v tomto případě má poněkud odlišný oděv, než na jaký jsme zvyklí. Ramena jsou zahalena, ovšem hrud', břicho i ruce zůstávají odkryté, rovněž tak nohy, jejichž chodidla jsou natočena směrem k divákovi. Ani dhjána mudrá se nepodobá obvyklému vzoru, palce trčí nahoru, jako by Buddha prováděl spíše „meleme meleme“ než gesto meditace. Trůn je bohatě zdoben. Vlasy Buddha jsou sčesané do obloučků. Drapérie je tvořena hustými rytými

---

393Je nicméně pravda, že závoje při náboženských obřadech se objevují i na Blízkém východě.

394Santoro i tento reliéf interpretuje jako Áṭavikovu konverzi (1999/2000, str. 63).

395Toto jemně provedené dílo je obtížné jednoznačně interpretovat. Czuma navrhuje tři možnosti, a sice konverze Nandy, návrat Buddha do Kapilavastu či prostou adorační scénu, kdy mu kupci a vladaři přinášejí obětiny. Datuje je do druhé poloviny 2. stol. n. l. (Czuma 1985, str. 194).

396Khan 1993, str. 87

liniemi. Podobným způsobem je zpracována i na reliéfu z Panru (obr. 321), který je ovšem dle Khana mladší (1. – 2. stol. n. l.<sup>397</sup>). Je rovněž znázorněna hustými liniemi, opět se setkáme s velmi vysokou ušníšou, ztuhlou kanopou z listů, vlasy do obloučku a zamračeným výrazem. Zde je ale Buddha od hlavy k patě zahalen, nevidíme ani jeho ruce v dhjána mudrá ani nohy a reliéf je hlubší. Na dalším reliéfu ze Svátského muzea (obr. 121) jsou pod Indrou a Brahmou znázorněny dvě malé klečící postavy adorantů. Drapérie je opět hustá, ale Buddha zvedá levicí cíp šatu až k hrudníku, pravici má v abhaja mudrá. Celek působí o něco méně ztrnulým dojmem než předchozí dva příklady. Hlava Buddhy se, bohužel, nedochovala. Z údolí Svátu pochází i poslední dva příklady. U prvního (obr. 322) vidíme pouze oba bohy a meditujícího Buddha. Ten má zvlněné vlasy a normální ušníšu. Drapérie se místy pokouší o plasticitu. Všechny tři postavy mají velké svatozáře, Buddha s rytou linií na okraji. Hlavy Indry a Brahmy jsou zhruba stejně velké jako Buddhova a v její úrovni, ale tím pádem v nepoměru k tělu i k Buddhovi samotnému, který kdyby se postavil, tak by byl mnohem vyšší. Strom chybí. Ten je naopak proveden i s větvemi a částí kmene na druhém reliéfu (obr. 111) a je ještě ověšen květinami. Samozřejmě, že strom nepůsobí realisticky, neboť listy jsou připevněny přímo k větvím. Zobrazení sleduje opět uvedený typ, ale Buddha je zde znovu polonahý. Má ovšem zahalené pouze jedno rameno s chuchvalcem látky, jsou mu též vidět chodidla. Jde o typ oděvu, jaký bychom čekali spíše v Mathuře. Ušníša ale není tak extrémně vysoká jako na příkladu z Varie, byť i zde je převázána stuhou. Buddha má proděravěné ušní lalůčky, kníry stočené kolem úst směrem dolů a vyznačený pupík. Žádná z postav nemá svatozář.

Kromě adorace samotného Buddhy se setkáme i s uctíváním triratny s kolem zákona, stúpy či Buddhovy pokrývky hlavy. S prvním typem jsme se již setkali u fragmentu z Loriján Tángai, který Marshall interpretoval jako První kázání (obr. 260). Další příklad máme z Dolního kláštera v Nathu (obr. 323), kde se jedná o uctívání Tří klenotů. Vidíme triratnu s třemi koly nad a kolem pod. Zajímavá je postava jakšy v pokleku, který jednou rukou podpírá kolo, druhou se opírá o koleno. Symbol je obklopen šesticí mnichů s modlitebním gestem. Na následujícím obrázku je kolo umístěno na podstavec a mezi oblouky triratny vidíme čtyřlísté květy. Uctívají jej čtyři mniši, přední dva vkleče (obr. 324). Podobně byl zpracován i reliéf na následujícím obrázku (obr. 325). Jen první kolo je zdobeno motivem

---

397Khan 1993, str. 89



květu a vpravo se zdá, že mezi mnichy stojí i postava v turbanu. Uctívání stúpy může být zobrazeno rovněž s postavami k ní přicházejícími, jak to vidíme na reliéfu z muzea v Pešávaru zobrazujícím votivní stúpu (obr. 326). Ke stúpě je přistaven žebřík, je završena třemi slunečníky a obtočena hadím tělem. Celá scéna je umístěna do čaitja oblouku, jehož okraj je zkrášlen rostlinným dekorem. Na dalším reliéfu z téhož muzea (obr. 327) spatříme skupinku šesti adorantu přicházejících k stúpě zdobené sedmi slunečníky a trojlístkovým štítem. Na jejím podstavci se tyčí čtyři sloupy se zvířecími hlavicemi. Nad touto scénou se nachází další panel s rozdělováním ostatků. Stúpu se sloupy okolo lze spatřit též na reliéfu z Britského muzea (obr. 328), ovšem zde chybí zvířata a stúpa má pět slunečníků. Její podstavec je ozdoben květy s čtyřmi okvětními plátky. Votivní stúpa ze soukromé sbírky (obr. 329) ukazuje, že takovéto stúpy existovaly. Sloupy se sedícími lvy nám připomenou maurjské příklady a ohrádka okolo slunečníku ty stávající kdysi okolo posvátných stromů. Sloupy vidíme i po stranách trůnu s relikviářem obklopeném uctívači na podstavci sochy Buddhy z láhaurského muzea (obr. 330). Slunečník a metličky na hmyz symbolizují již tradičně královský status. Kromě těchto příkladů může být na reliéfu naznačen pradakšīna, tedy rituál obcházení stúpy jako na reliéfu z údolí Svátu (obr. 331). Okolo stúpy chodí mniši se sepjatýma rukama či modlitebním mlýnkem, vzadu vidíme hlavu dévy se svatozáří. Vršek stúpy je zdoben motivem lotosového květu, kvítků mezi girlandami a je završena třemi slunečníky. Jako ukázkou posledního typu adoračních scén si můžeme uvést reliéf z Guides' Mess (obr. 332), na němž vidíme dévy v nebi Trájastrimša stojící okolo trůnu, na němž je položen velký bohatě zdobený Bodhisattvův turban. Dvě metličky na trůnu a velký slunečník nad ním označují krále.

### **2. 3 Džátaky**

Pokud jde o scény z Buddhových předchozích životů, byly v Gandháře poměrně vzácné. Větší oblíbenost jim dostalo v jižních školách a Mathuře. Nicméně s některými džátakami se přesto setkáme i zde. Jednou z nich je již zmíněná Šjāma džátaka. Její vyobrazení, byť fragmentální, se dochovalo ze stúpy Dharmarádžiky v Taxile (obr. 333). Vyprávění se tu nese spíše v řecké tradici, účastníky jednotlivých momentů příběhu vidíme za sebou ve skupinkách jako ve vlysech řeckých chrámů. Chronologické pořadí ovšem nemusí být zcela zachováno. Na jednom úlomku střílí král kamsi za skály, zatímco jeho společník se stará o

toulec s šípy. Z jeskyně pod skálou na nás vykukuje část lví hlavy, která spolu s kameny a třemi vyrytými čarami naznačujícími trsy trávy ukazuje na přírodu, v níž se děj odehrává. V další scéně zahlédneme Šjámou klesajícího k zemi s šípem v hrudi. Indra se svatozáří a ambrosií v ruce oživuje Šjámou, zatímco král zázraku nečinně přihlíží. Zcela vlevo stojí král u chýše Šjámových slepých rodičů a informuje je o tragédii. Uprostřed je již vede k místu zázraku. Na jiném příkladu z Džamál-Garhí<sup>398</sup> je příběh sestaven ze scén oznámení tragédie rodičům, jejich cestu za umírajícím synem a jeho uzdravení, přičemž mezi jednotlivé výjevy jsou tentokrát vloženy stromy, které tak plní dvojí funkci – dělí jednotlivé okamžiky příběhu, a tím ho činí přehlednějším, a zároveň ukazují na lesní prostředí, kde k zázraku došlo.

Rovněž s Vessantara džátakou jsme se již setkali v kapitole o raném buddhistickém umění. Na následujícím příkladu z z raného 3. stol. n. l. (obr. 334) je vidět, jak špatně si tvůrce rozvrhl prostor. Bodhisattva je zobrazen na královském voze s manželkou a dětmi a podává mšec bráhmanovi. Obě postavy se musí doslova krčit, aby se vešly pod okraj panelu. Reliéf je po obou stranách ohraničen pilíři s postavami Buddhů s velikou svatozáří sedících v meditativní pozici na lotosovém květu. Další džátakou, neméně významnou než předchozí dvě, je Dípaňkara/Dípaňkara džátaka. Je důležitá, neboť pojednává o posledním životě Bodhisattvy před zrozením v těle Siddhárthy Gautamy. Spravedlivý mladík jménem Megha/Sumedha/Sumati se dozvěděl, že do města má dorazit buddha Dípaňkara. Chtěl ho tedy uctít květy, ale všechny již byly vykoupeny místním králem. Nakonec přesto získal lotos od dívky jménem Sundarí/Bhadra, které musel slíbit, že se s ní ožení a bude jejím mužem i v dalších zrozeních. Při příchodu buddhy rozhazovali lidé květy, ale ty hozené Meghou se zázračně vznesly do vzduchu okolo Dípaňkary. Ten se rozhodl Meghu ještě vyzkoušet a vytvořil svou mocí na cestě, po níž měl kráčet, kaluž. Megha přes ni bez váhání přehodil svůj plášť, klekl si a zakryl ji ještě svými vlasy. Dípaňkara mu posléze předpověděl, že se v příštím životě stane buddhou, kterého známe jako Buddhu Šákjamuniho. Všechny podstatné okamžiky historky mohou být zobrazeny společně, jak to vidíme na reliéfu ze Sikrí (obr. 335), na němž je Megha zobrazen čtyřikrát, nejprve v bráně se Sundarí, poté před Dípaňkarou vyhazujíc lotosový květ do vzduchu, klečící ve vzduchu a nakonec skloněný u buddhových nohou. Buddha je větší než ostatní, má ušníšou převázanou stuhou, velikou svatozář a je doprovázen mnichem. Dívka má na hlavě těžký věnec odkazující na řecko-

---

398Nehru 1989, obr. 79

parthské prostředí. Zajímavá je díra v zemi vytvořená pro Meghova chodidla. Obdobné zobrazení, ovšem s větším množstvím postav, máme též z láhaurského muzea (obr. 336). Právě poslední zmíněná scéna s klečícím Bodhisattvou opírajícím se čelem o zem bývá charakteristickým způsobem provedení této džátaky. Umožňuje tuto oblíbenou džátaku rozpoznat i na fragmentu díla, jak vidíme na zlomku z Begramu (obr. 337) a dalším zlomku z Šotoraku (obr. 338). V prvním případě se dochovala pouze postava Meghy s rozprostřenými vlasy, na nichž stojí obří chodidlo buddhy. V druhém případě máme navíc ještě celou postavu stojícího Meghy. Všimněme si též svatozáře s plameny na okraji, prvkem pro zdejší nálezy obvyklým. Tento zlomek z Musée Guimet se původně patrně podobal (nebyl-li prakticky totožný) svým uspořádáním jinému znázornění tohoto příběhu z téže lokality, který jsme si již ukazovali (obr. 265). Jeho v celku dochovaná varianta byla uložena v kábulském muzeu. Vlasy jsou důležitým prvkem odlišujícím běžnou adoraci od zobrazení této džátaky (srv. s panelem z The Nelson-Atkins Museum of Art, pozn. 180, viz též klečící Sumagadha). Na poškozeném reliéfu z údolí Svátu (obr. 339), který Khan interpretuje jako znázornění tohoto příběhu, nejsou příliš vidět, nicméně vzhledem k postavám bhikšua a Meghy s kamaṇḍalu v podstatě shodnými s předchozími ukázkami se snad lze domnívat, že tomu tak je. Cribb interpretuje jako tuto džátaku i reliéf z Džamál Garhí, který je svým provedením značně neobvyklý a toto určení se nejvíe jako příliš jisté (obr. 340)<sup>399</sup>. Je korintskými sloupy rozdělen na jednotlivé scény, jsou zde přítomny dvě ženy, vlasy klečící postavy vypadají svázané. Toto určení zůstává podle mého názoru s otazníkem.<sup>400</sup>

Na reliéfu z Šahrí-Báhlol (obr. 341) je znázorněna jiná džátaka vyprávějící o věrné manželce Bodhisattvy, o jejíž přízeň se ucházelo čtvero nápadníků. Ona si však věrna svému muži domluvila se všemi schůzku stejné noci v různé hodiny a postupně je ukrývala do koše, který ráno poslala králi. Příběh vidíme zobrazen v prostřední části panelu a poznáme jej dle hlav mužů trčících z koše. S poslední džátakou, jejíž zpodobnění na gandhárských reliéfech si ukážeme, jsme se rovněž již setkali. Je to známý příběh o slonu se šesti kly. Na reliéfu z Mardánu (obr. 342) se nám dochovaly dva hlavní okamžiky historky. Vlevo vidíme slona a pod ním ukrytého lovce, kterak se na něj chystá vystřelit šíp. Vedle již odřezává slona kly. Zcela vpravo je patrně scéna předání klů, neboť vidíme muže, který cosi nese k trůnu, ale to

---

399Cribb 1992, str. 224

400Zwalf tuto nejistotu sdílí. (1996, str. 211)

není ze snímku zcela patrné, navíc z této části téměř nic nezbylo. Jde tu tedy o kontinuální systém vyprávění, s jakým jsme se již setkali u raných indických reliéfů. Podobný nalezneme u sestupu z nebe Trájastrimša (obr. 308), či u příběhu dítěte zrozeného z mrtvé matky (obr. 310), kde je hlavní hrdina (v tomto případě dítě, nikoli Buddha) zobrazeno dvakrát. Patří sem rozhodně Šjámadžátaka z Taxily (obr. 333), možná by sem spadal i Májův útok s postavou zamyšleného Bodhisattvy (obr. 158), představuje-li tento skutečně Siddhárthu. Reliéfy s Márovým útokem a současně poraženými démony pod Buddhovým trůnem bychom označili za synoptický model s jedinou postavou hlavního hrdiny (Buddhy). Setkali jsme se s ním na reliéfech z Bharhutu i Sáníči a v kušánském období pokračoval v dalších indických školách, jak dokládá kruhový medailon z Amarávati (obr. 300). Vedle tohoto způsobu byl v Gandháře oblíben též monoscénický, opět je pro něj zvolen charakteristický, nebo nejdůležitější či vrcholící okamžik příběhu. Zahrnuli bychom sem reliéfy s darem prachu (obr. 120a, 311a-b), návštěvy Indry, Siddhárthovu cestu do školy, podrobení si slona Nálagiriho, Májín sen, konverzi Kášjapovců (obr. 295), první kázání, podrobování si různých nágů (obr. 292-3) aj. U tohoto posledního lze v některých případech reliéf zařadit možná i ke kontinuální formě, a sice tam, kde vidíme dvakrát Vadžrapániho (obr. 186c, 294), neboť je-li to on a nejprve úderem hromoklínu do skály přiměje nágy k poslušnosti, kteří se pak klaní buddhovi, tak by se jednalo o postupné zobrazení jednotlivých momentů příběhu. V Gandháře byl též častý lineární způsob vyobrazení, jednotlivé epizody byly chronologicky řazeny a oddělovány architektonickými prvky, přičemž toto řazení nemuselo být pouze horizontální, nýbrž i vertikální (obr. 219a, 229 atd). Umělec si ovšem mohl vybrat, které okamžiky z Buddhova života si pro takovouto chronologickou sekvenci zvolí, takže Májín sen může být následován výkladem snu, či přímo Siddhárthovým narozením, toto pak Májínou cestou z Lumbiní, nebo chlapcovou koupelí apod. Často se setkáme s kombinací Palácový život-Spánek žen-Odchod z Kapilavastu. Jednotlivé epizody byly vyjádřeny monoscénicky, tudíž některé výše zmíněné příklady mohou být fragmenty, které by patřily původně k lineárnímu typu. Poslední nám známý modus, který Dehejia nazývá conflated narrative a Santoro simultánní systém,<sup>401</sup> byl pravidelně využíván pro Dípaňkaradžátaku. Samotného Dípaňkaru vidíme ve scéně vždy několikrát a kdybychom tuto džátaku neznali, bylo by takové vyobrazení pro diváka poněkud matoucí. Gandhárské reliéfy s džátakami nezobrazují předchozí život, který zdůvodňuje současný stav, někdy naznačují ale aspoň nedávnou minulost. Naposled zmíněná Čhaddanta

---

401Santoro 1999/2000, str. 62

džátaka (obr. 342) se, bohužel, nedochovala celá, abychom si ověřili, že tu předchozí inkarnace Bodhisattvy nebyla znázorněna, na jejím protějšku z Amarávati (obr. 37) tomu tak bylo. Zde narazíme rovněž na lineární způsob, který byl používán i v Nágardžunikonḍě a Goli. Nehru srovnává gandhárské formy s reliéfy z Parthenonu a soudí, že „percepce času jako lineárního postupu jasně pochází ze západu“, neboť rané příklady z Bharhutu a Sání se podle ní o chronologické řazení nestarají a sledují domácí tradici kontinuálního narativu. Gandhárské zobrazení se pak liší od indické tradice právě sekvenčním způsobem vyprávění.<sup>402</sup> Rozdíl mezi použitím většího prostoru mezi postavami a skupinami v kompozici klasických řeckých a helénistických reliéfů vidí ve větší intenzitě zastaveného okamžiku u helénistických příkladů. Zároveň spatřuje v některých gandhárských dílech i římské způsoby kompozice, a to zejména v hlubokém rytí, přeplněnosti scény, postavách v řadě nad sebou a umístění děje do konkrétního místa (details krajiny).<sup>403</sup> V Gandháře nalezneme jak varianty s minimem (či žádnou) přírody/architektury, tak i opačné příklady. Architektura sama může být hlavním postavám rovnocenná, ale na reliéfech s theofanií a jiných vidíme již, že má charakter spíše doplňkový a Buddha či bodhisattva ji významem převyšuje. Řazení postav nad sebou je záležitost běžná už u bharhutských nálezů, byť nebyly provedeny v tak hlubokém reliéfu. Autorka nicméně vliv domácí indické tradice připouští.<sup>404</sup> Nesmíme ovšem zapomínat ani na orientální oblibu ve zdobnosti a hře světla a stínu, tradici dřevořezeb a děl ze slonoviny. Na neustále znovu pronikající prvek přírody a jeho význam jsme též opakovaně naráželi. Nehru se domnívá, že míchání jednotlivých prostorových konceptů vedlo k difuzi odlišných stylů, na některých reliéfech vidíme současně perspektivní zkratku i strnulé frontální zobrazení.<sup>405</sup> S tím lze souhlasit. Je ale otázka, zda jeden reliéf byl tvořen jedním či vícero umělci, mistrem a jeho žáky, jak tomu bylo například u evropských renesančních malířských škol. Některá díla jsou navíc natolik stereotypně opakována a některé dokonce vypadají jako kopie, že se nabízí i možnost, že jedna dílna se specializovala na určitý typ zobrazení, nebo se na několik takových typů specializoval v rámci dané dílny jeden umělec, zatímco jeho kolega vyráběl jiné typy, které měl pro změnu on tzv. v malíku. Takovýto způsob není ničím neobvyklým i dnes, navíc usnadňuje masovou výrobu. Nemůžeme vyloučit ani existenci vzorníků. Znázornění detailů či umístění do konkrétního

---

402Nehru 1989, str. 17

403Ibid str. 19

404Ibid str. 20

405Ibid str. 20

místa mohlo rovněž pomáhat představivosti věřícího, připomeňme si, že na mnoha štucích a sochách jsou dochovány stopy polychromie, která činila sochu realističtější. Ostatně vizuálních prostředků využilo i křesťanství, neboť na věřící působí nejvíce. Nicméně to, že bylo gandhárské umění ovlivněno uměním helénistického světa, je zjevné. V následující kapitole si některé z těchto prvků ukážeme.

# Problémy gandhárského sochařství

## 3. 1 Vlivy

### 3. 1. 1 Postavy řecké mytologie na východě a zobrazení na mincích

Jedním z největších problémů gandhárského sochařství je skutečnost, že jde o směs několika různých myšlenkových a stylistických tradic. To, že se zde mísí helénistické prvky s indickými a íránskými je nepopiratelné a většina badatelů se v tomto bodě shoduje. Liší se ovšem v názorech na to, která z oněch složek byla pro vytvoření gandhárského slohu a anthropomorfního zobrazení Buddhy rozhodující, či na něm měla větší podíl. Na jedné straně stojí zastánci indického původu (často indiští autoři), na straně druhé ti, kteří vidí jeho počátek v antické tradici. V rámci druhé skupiny ovšem nalezneme další spory, a sice o to, zda na daný vývoj působilo řecké, respektive helénistické umění, nebo šlo o vliv umění římského. K tomu se pojí i problém, odkud takovýto vliv působil, je-li dědictvím baktrijských Řeků a Indo-Řeků, nebo sem přišel skrze Parthii. V této kapitole se pokusíme alespoň rámcově nastínit tyto vlivy a shrnout rovněž názory jednotlivých vědců. Při našem zkoumání jsme se dosud dotkli zejména indických myšlenkových a stylistických prvků a částečně íránských. Zároveň jsme narazili i na řecké, jako byly korintské sloupy či podoba Vadžrapániho. Řecký vliv nezasahoval pouze do buddhistického sochařství, některá řecká slova dokonce pronikla do sanskrtu, slovo statér se uchovalo v Indii jako váhová jednotka, do Baktrie a Indie se dostávaly importy z helénistického světa.

Z ikonografického hlediska se kromě Hérakla setkáme i s dalšími božstvy řeckého pantheonu – Athénou, Afrodité, Diem, Apollónem atd.<sup>406</sup> a to zejména na mincích baktrijských a indořeckých vládců, což je pochopitelné vzhledem k jejich původu i politické roli mincí a odkazu na Seleukovce a především Alexandra. Tak se nám na mincích objevuje například seleukovský typ Apollóna s trojnožkou (např. Strato I.)<sup>407</sup>, Poseidón a trojzubec na ražbě Antimacha jako symbol námořního vítězství (podle Tarna nad Saky na Oxu)<sup>408</sup>, Hérakles v Euthydemových (na skále) a Demétriových ražbách (korunující se).<sup>409</sup> Demétriův

406Podrobněji viz Stančo 2005

407Tarn 1951, str. 78

408Ibid str. 91

409Ibid str. 93 Z novějších prací k mincím viz např. Osmund Boppearachchi: Indo-Greek, Indo-Scythian Coinage

sloní skalp podle Tarna neodkazuje na jeho indické tažení, nýbrž na Alexandra<sup>410</sup> stejně jako Zeus s hromoklínem na mincích jeho syna Demétria II. Zároveň se Řekové snažili z pragmatických důvodů přiblížit místnímu obyvatelstvu, na sever od Hindúkuše jsou mince ražené v attickém standardu s řeckou legendou, na jih od něj podle indického standardu s legendou v řečtině a prákrťu v písmu kharošthí. Pantaleón a Agathoklés razili i mince s prákrťskou legendou zapsanou v bráhmí. Měděné mince na jih od hor ze začátku napodobují čtvercový i obdélný tvar maurjských mincí, vyskytuje se i jeden čtvercový typ ve stříbře (Apollodotus I.).<sup>411</sup> Na mincích se vyskytla i místní božstva a symboly, Zeus může mít vztah k slonímu bohu města Kápišy stejně jako tříhlavá Hekaté, kterou drží<sup>412</sup> (Agathoklés, Pantaleon). Tito dva vládcí mají na reversu svých kruhových i čtvercových bronzových ražeb pantera, na aversu čtvercových mincí tančící dívku v indickém oděvu a Agathoklés též strom v ohrádce, velmi častý motiv raných indických mincí. Objevuje se nám i Vásudeva Kṛṣṇa (Agathoklés)<sup>413</sup>, Šívův býk (Apollodotovy stříbrňáky), baktrijský velbloud a kolo s osmi příčkami (Menandros) – podle Tarna nejde o buddhistický symbol, nýbrž o kolo čakravartina<sup>414</sup>, slon je spojen rovněž s Taxilou. Řečtí vládci Baktrie se sice vymanili ze seleukovské nadvlády a osamostatnili se, ale mohli se rovněž odvolávat na spřízněnost se seleukovským domem skrze sňatky<sup>415</sup>. Na reversu Eukratidových mincí jsou zobrazeni též Dioskúrové<sup>416</sup>, na Platónově Héliovo čtyřspřeží<sup>417</sup>. Tento druhý motiv se objevuje i v Babylóně, v Indii jsme se s ním setkali ve výzdobě svatyně v Bhádžá, z Bodhgajá máme pilíř se Súrjou. Na mincích se nám dále vyskytuje i hlava Gorgony (Demétrios, Menandros) či Athéna vrhající hromoklín (Menandros, varianta makedonského typu Athény Alkidémos užívaná už Demétriem II.) atd.<sup>418</sup>

Jak je vidět, spektrum je značně široké a srovnávání a distribuce nálezů mincí jsou jedním

---

and Indo-Parthian Coins in the Smithsonian Institution, Washington 1993, viz též Stančo 2005.

410Ibid str. 131

411Vogelsang 2010, str. 135

412Tarn 1951, str. 138 a 158

413Vogelsang 2010, str. 135

414Tarn 1951, str. 263

415Diodotus měl za ženu dceru Antiocha II., sestru Seleuka II. (Tarn 1951, str. 73). Jeho dcera pak byla provdána za Euthydemu. Agathoklés a Antimachus jako součást protieukratidovské propagandy razili mince odvozující jejich rod až k Alexandrovi (Tarn 1951, str. 201). Eukratides v odpověď razil mince s portrétem svých rodičů, na nichž má jeho matka diadém – patrně tedy byla seleukovskou princeznou (Tarn 1951, str. 196).

416Ibid str. 203

417Ibid str. 210

418Ibid str. 261



ze základních prostředků, pomocí něhož zjišťujeme vztahy mezi jednotlivými vládci a též rozsah území, jaké dobyli. Motivy samozřejmě pronikaly i mimo mince do sochařství, architektury a šperkařství. Jednotlivé výrobky lze rozdělit na importy, místní práce vyrobené Řeky a místní vytvořené domorodci. K importům bude patřit bronzová Déméter z Gandhary (obr. 343), kterou Cribb datuje mezi 2. – 1. stol. př. n. l.<sup>419</sup> Satyra hrajícího na diaulos na kamenném podstavci s řeckým nápisem máme z chrámu v Tacht-i-Sangin (obr. 344). Věšící se Hérakles zase patří mezi nálezy z Aj Chanumu. Tato lokalita je svým charakterem řecké město s prvky jako gymnasium (odkud máme dvě hermovky) a divadlo.<sup>420</sup> Ze zdejšího paláce jsou korintské hlavice na následujícím obrázku (obr. 345a – b). Rahman Dar je srovnává s hlavicemi v Olympeiu v Athénách a propylonu buleuteria v Mílétu.<sup>421</sup> Pochází odsud i ženská postava v řeckém oděvu, kterou můžeme srovnat s nálezem z Taxily (obr. 346 – 7), odkud máme i zobrazení Afrodity ve zlatě (obr. 348).<sup>422</sup> V jejím postoji na lotosovém květu můžeme spatřovat indický vliv.

### **3. 1. 2 Taxila**

O Taxile jsme se již zmínili v souvislosti s achajmenovským osídlením na pahorku Bhir. Řekové tu posléze vybudovali nové město Sirkap, které postavili podle pravidelného plánu. Toto město bylo posléze převrstveno parthským sídlištěm. Vzhledem k důležitosti této lokality a nálezů odsud se u ní musíme na chvíli zastavit. Mezi nejdůležitější památky patří tzv. Apsidální chrám, který leží východně od hlavní severojižní ulice na nádvoří s dvěma zvýšenými platformami přístupnými po schodech. Okolo byly rozmístěny cely pro mnichy. Mezi nimi a chrámem byly objeveny zbytky dvou malých stúp, původně se štukovou výzdobou, kruhová apsida a ochoz pro obcházení. Apsida původně asi obsahovala dnes už neexistující stúpu. V chrámu samém stály zřejmě hliněné sochy, malá místnost na konci chrámu obsahovala zlaté a stříbrné ozdoby a nádoby. Vedle chrámu byla nalezena malá soukromá stúpa, která byla součástí domu. Původně byla pokrytá štukem a pomalovaná. V

---

419Cribb 1992, str. 108

420Viz např. Bernard, Paul: Fouilles d'Ai Khanoum I (Campagnes 1965, 1966, 1967, 1968) Memoires de la Delegation Archeologique Francaise en Afghanistan 21.), 1973.

421Dar 1998, str. 61

422Stančo 2005, I. 2, obr. 5 Z Taxily pochází ostatně množství dalších nálezů, nádob, šperků a importy jako karneolové pečetidlo s Erotem a Psyché (viz Dar 1998, plate 22), repoussé technikou provedená busta Siléna či Dionýsa s kantharem v ruce a jiné. Z bloku B máme bronzovou Afrodité na lotosu, z bloku C Erota na lotosu a z bloku K měděnou sošku ženy opírající se o tyč, nebo kopí, možná opět Afrodité, alespoň póza je z ní podle Marshalla převzatá. (Marshall 1951, volume II, str. 606; volume III plate 186, č. 418, 419 a 421)

domě se našla bronzová soška Harpokrata (obr. 349a), podle Marshalla řeckořímské dílo 1. stol. n. l. pocházející možná z Alexandrie, i když by mohlo být i odjinud (Sirkap blok E).<sup>423</sup> Přímo z bloku D pochází některé štukové hlavy, které jsme si již ukazovali, například žena s vavřínovým věncem a další s uzlem na hlavě podobným ušníše, či s věncem okolo uzlu. Podle Marshalla jde o místní výrobky, podobají se některým malým terakotám tohoto období z lokality Akra a jinde v Sirkapu.<sup>424</sup> Některé štuky z Apsidálního chrámu vypadají natolik helénisticky, že by podle něj klidně mohly být vyrobeny v Antiochii či Seleukii, cizinec, který je vytvořil, musel být s tradicí helénistických škol dobře obeznámen. Jiné jsou dílem místních napodobujících helénistické předlohy. Zdejší štuk je hrubší než pozdější z Džauliánu a Mohrá Morádu a nejsou na něm stopy po malbě. Mezi nejlepší nálezy z Apsidálního chrámu patří hlava satyra (obr. 350).<sup>425</sup> Štuk byl v Taxile pro sochařské výtvořiny použit poprvé v raném 1. stol. n. l., jak se domnívá Dar, dostal se sem buď z Alexandrie, nebo pravděpodobněji z míst jako Seleukeia, Uruk/Warqa apod. Obě školy, kamenická i ta pracující ve štuku existovaly vedle sebe, ale štuk byl později stále oblíbenější.<sup>426</sup>

Postupujeme-li po hlavní třídě na jih, další památkou je Svatyně dvouhlavého orla pojmenovaná podle reliéfu na obloucích. Celý chrám vykazuje kombinaci indických, buddhistických a řeckých prvků. Podstavec je členěn korintskými pilastry a mezi nimi se objevují několikeré dveře, ty nejbližší ke schodišti mají podobu štítu řeckých chrámů, vedle následuje podkovovitý oblouk indických svatyní a zcela na kraji toraṇa buddhistických stúp (obr. 352). Motiv ptáků na střeše se vyskytuje na raných indických památkách, orli s roztaženými křídly se objevují ve skythském umění u Černého moře, známi jsou i z altajských nálezů, velmi častí jsou i mezi Parthy, kde nalezneme i dvouhlavého orla<sup>427</sup>. Fabrègues se domnívá, že tento motiv mohl vzniknout v Mezopotámii (máme kassitský příklad podobného prvku z 2. tisíciletí) a Parthové jej mohli přinést do Gandháry. Právě parthskou inspiraci podle ní ukazují orli z vlysu butkarské stúpy 14.<sup>428</sup> Zde se střídají s lvími

---

423Marshall 1951, volume II, str. 605

424Ibid volume II, str. 518 Rovněž Rowland je srovnává s nálezem odsud a Sari Dheri (Rowland 1949, str. 2) Některé sirkapské hlavy se rovněž podobají nálezům ze Seleukeie na Tigridu (obr. 349b).

425Marshall 1951, volume II, str. 513, srv. s velmi expresivně působícím štukovým satyrem z Gandháry (obr. 351), kterého Cribb datuje možná do 1. stol. n. l. (Cribb 1992, str. 119)

426Dar 1998, str. 47

427Nezapomeňme též na orly na pokrývkách hlavy u Parthů a Sásánovců, či zobrazení orlů z Hatry. Z Gandháry z 2. stol. n. l. (Czuma 1985, str. 182) pak máme zajímavé zobrazení Garuḍy zabíjejícího nágy a nágini v lidské podobě. Inspiraci pro toto téma bychom mohli hledat v únosu Ganyméda.

428Fabrègues 1987, str. 5, obr. 4

hlavami a zimolezovým ornamentem, zatímco na dalším fragmentu odsud jsou umístěni na lotosových květech a střídají se s lvími hlavami nad řadou bust. Lví protomy se zimolezem nalezneme i na zlomcích z komplexu stúpy Dharmarádžiky v Taxile.<sup>429</sup> Z Taxily pochází i reliéf s Buddhou a uctívači pod pseudokorintskými pilíři podpíranými čaitja oblouky, na nichž sedí vždy dvojice ptáků.<sup>430</sup> Kombinace lvů, či gryfů a rozet se nalézají i v Palmyře, například na Ba‘lšaminově chrámu i jinde. Nesmíme zapomenout ani na orly s roztaženými křídly mezi čaitja oblouky na bímaránském relikviáři. Lví masky se objevují v Aj Chanumu, ale hlavy butkarských lvů se podle Fabrégues blíží spíše gryfům na branách v Bharhutu a Sáníči. Na jižní bráně v Sáníči se jejich hřivy podobají butkarským a navíc jsou spojeny se zimolezovými palmetami, kterážto kombinace v Baktrii chybí. Podle autorky se přesto možná dostaly do Gandháry s baktrijskými Řeky. Připomíná rovněž užití lvích protom s rostlinným dekorem a dalších zmíněných prvků na stavbách jako Heraion v Argu, chrám Athény a stoa na agoře v Priéné, mauzoleum v Halikarnassu atd. Výše zmíněný sáníčský příklad nám podle ní zároveň poskytuje terminus post quem pro butkarské vlasy.<sup>431</sup>

Dále na jih od chrámu dvouhlavého orla Taxile se nachází džinistická stúpa s pravouhlou bází, zdobená na každé straně pěti pilíři. Na jejím nádvoří byly nalezeny i zbytky dvou hlavic perspolského typu se lvy. Další stúpa, Kunála, na kopci naproti jižní bráně Sirkapu je spojena s legendou o Ašokově synu Kunálovi, který tu byl oslepen kvůli své mstivé chlípné maceše. Prý když se tu slepci modlili, vrátil se jim zrak<sup>432</sup>. V nižším městě a na akropoli byly objeveny dva parthské paláce. První sestával z nádvoří, ženské části, veřejné i soukromé audienční haly a strážnice. I druhý se skládal z místností umístěných kolem nádvoří. Zdá se, že půdorysy byly vypůjčeny z paláců, jaké známe z Dury Europos, Nippuru a Seleukie. Vzor těchto paláců lze podle Rahman Dara snad vystopovat ještě dále v Sargonově paláci v Chorsábádu a paláci ve Vouni na Kypru.<sup>433</sup>

Mimo tři výše zmíněná města se v okolí nachází též celá řada izolovaných památek: Bhallar, Pippala, Kálaván, Bhámala, Dharmarádžiká, Mohrā Morádu, Džauliáň a Giri. Z nebuddhistických chrámů objevených Cunninghamem v letech 1872 – 3 můžeme zmínit

---

429Marshall 1951, volume III, plate 217, č. 79 – 80

430Ibid plate 217 č. 76

431Fabrégues 1987, str. 3

432Xuan Zang III/40

433Dar 1998, str. 57

svatyni A v Mohřá Maliáráň, která se nachází asi 1500 m směrem na západ od severozápadního rohu Sirkapu. Chrám byl vybudován na vyvýšené platformě a sestával z verandy podpírané sloupy, vstupní haly, dvou postranních místností a velké obdélné svatyně na konci. V sanktu byla umístěna zvýšená lavice lemující místnost na všech stranách a dva sloupy ve středu. V této hale bylo objeveno množství štukových soch, údajně Buddha, a též zlaté listky. Zdejší iónské hlavice (obr. 353) byly původně omítnuty a snad i pozlaceny. Jsou parthského data a jejich předobrazem byly asi ty z Džanđiálu. Původně se jednalo zřejmě o parthský chrám zasvěcený nějakému maloasijskému božstvu. Dar ho dává do souvislosti s chrámem Ba'alšamina v Palmyře, Dúšara v Si, Artemis-Nanai v Duře Europos.<sup>434</sup> Chrám B v Mohřá Maliáráň (Tamra Nullah) se podobá chrámu A, jen s poněkud rozvinutějším plánem a byl vystavěn, když byla první svatyně opuštěna. V údolí mezi Džauliáňem a Sirkapem leží buddhistický klášter Mohřá Morádu. Zdi hlavní stúpy byly zdobeny štukovými reliéfy Buddha. Na východní straně stúpy se rozkládá klášter s celami okolo všech čtyř stran a pravoúhlým nádvořím. Vstupuje se do něj skrz obloukovou niku s Buddhou a čtyřmi uctívači na každé straně. Součástí kláštera byla shromažďovací hala, kuchyně a sklad. V jedné z cel se dochovala votivní stúpa. Typický gandhárský klášter je obvykle čtvercový či obdélný pozemek s celami, učebními halami a jídelnami. Stúpový dvůr obsahuje hlavní stúpu na čtvercové bázi a votivní stúpy a kaple na všech čtyřech stranách okolo. Z Mohřá Morádu pochází výše zmíněný Buddha bez ušníšy.

Klášter Džauliáň se nachází severovýchodně od Sirkapu. Byl založen Kušány ve 2. století n. l. a zničen Heftality v 5. století n. l. Vstupuje se do něj ze severozápadního rohu. Nádvoří bylo ozdobeno výklenky pro sochy Buddha. Na jižní straně jsou dvě stúpová nádvoří na různých úrovních. Pět votivních stúp se čtvercovými bázemi neslo vyobrazení Buddha, Bodhisattvy, lvů, atlantů, slonů, pátá stúpa pak i nápis v kharoští se jmény dárců. Pět schodů na jihu vedlo k hlavní stúpě obklopené dalšími votivními stúpami a svatyněkami. Čelní strana zdi byla opět zdobena štukovými podobami Buddha. Z tohoto nádvoří vedly schody do kláštera na východní straně, nalevo od vstupu je malá kaple se štukovými zpodobněními sedícího Buddha v dhjánamudrá. Přítomni jsou i uctívači, stojící Buddha a Vadžrapáni. Nádvoří bylo obklopeno celami mnichů, které byly původně i ve druhém patře a dřevěný balkón byl podpírán dřevěnými pilíři. Mezi celami byly opět niky na sochy Buddha. Zdi byly

---

434Ibid str. 58

omítnuty a malovány, ve stěnách cel malá okénka vysoko ve zdi zajišťovala přísun denního světla a niky na lampy noční osvětlení. Součástí kláštera byla i shromažďovací hala, kuchyně, refektář a sklad. Z Džauliánu máme například polovinu štukového Buddhy v saṅgháti s dharmáčakra mudrá (obr. 365) nalezeného mezi stúpami A11 a A12. Prý se dochovaly stopy červené malby na ústech, uších, očích, čele a oděvu.<sup>435</sup> Štuky byly pomalované, obvykle černou, bílou, červenou, ale v některých případech sloužila červená pouze jako podklad pro zlacení.<sup>436</sup> Z hlavního stúpového nádvoří pochází hlava Bodhisattvy s vlnitými vlasy převázanými stuhou a výraznýmnosem (obr. 371), uctívačka s prameny vlasů stočenými nad čelem (obr. 372), jiná se zvláštním čepicovitým účesem/pokrývkou hlavy završenou bambulí opět připomínající ušníšu a z oblasti mezi stúpou a kaplí mužská hlava s výraznými lícními kostmi (obr. 373), která svým profilem poněkud připomíná hlavu kušánského prince z Chalčajanu (obr. 374).

Další významnou lokalitou je Džanđiál mezi Sirkapem a Sirsukhem. Zdejší stavby A, B jsou zcela buddhistické, ovšem chrám C je řecký, distylový typu in antis (obr. 375). Má pronaos, naos a opisthodomos přístupný dveřmi vzadu s dvěma sloupy po stranách. Peristyl tu nahrazuje zeď s okny (osm na západě i východě, čtyři na severu). Zdi chrámu jsou z místního vápence, sloupy z šedého pískovce. Iónské pilastry a sloupy mají báze atticko-asijské a jsou nekanelované.<sup>437</sup> Střecha byla asi plochá. Oblázkové šterkové zdivo chrámu (stejně jako současného města – Sirkapu) bylo původně překryto maltou. Dar ho srovnává se stavbami v Aj Chanumu, zejména s Heroonem Kinease, který má též řecký plán celly,

---

435Marshall 1951, volume II, str. 527 Jeho gesto Marshall označuje za šíků mudrá. शिक्षा znamená poučení, naučení, vzdělání.

436Stopy polychromie se dochovaly například na některých hlavách z Hađdy (obr. 366 – 8), z oblasti Džalalábádu (obr. 369), či u Bodhisattvy z Britského muzea (obr. 370).

437Z Taxily nemáme žádné památky v dórském řádu, iónský byl populárnější a máme jej tu od 2. st. př. n. l., Rahman Dar soudí, že ho tu zavedli Řekové a nikoli Parthové. Předobraz vidí v Artemisii v Efesu a chrámech Artemis v Magnesii a Athény v Priéné (Dar 1998, str. 60). S užitím iónské hlavice v Taxile se pak setkáme i k 3. století n. l. (klášter Pippalan). Jen ve 3. století n. l. byl iónský řád nahrazen korintským, který je podle Dara v Gandháře zřejmě dědictvím baktrijských Řeků a je zde tedy řeckého původu, nikoli římského, stejně tak figurální korintské hlavice. Ačkoli akantové listoví lze vystopovat až do 2. století př. n. l., tak korintská hlavice jako řád byla dle autora představena v Taxile v druhé polovině 1. století př. n. l., či první polovině 1. století n. l. skrze miniaturní terakotové modely z nějakého helénistického centra, jakým byla Myrina (ibid str. 61). Korintské hlavice máme i z kláštera Kálaván v Taxile (obr. 354), odkud pochází rovněž i hlava askety s účesem velmi podobným ušníše (obr. 355) a několik terakotových hlav, jako je Bodhisattva na obr. 356 či dvě další (obr. 357 – 8, u druhé z nich Marshall uvádí, že šlo o náhodný výpal: Marshall 1951, volume II, str. 470). Pokud mluvíme o korintských hlavicích v gandhářském umění, jedná se obvykle o pseudo či indokorintské typy. Často se v nich objevují postavy vystupující z listoví (obr. 359-364), a to včetně samotného Buddhy či Bodhisattvy (obr. 361, 364).

pronaos s dvěma podpěrami in antis po stejném způsobu jako zde a cella je rovněž delší než širší. Opisthodomos chrámu v Džanđiálu má postranní halu, dva podobné koridory najdeme po obou stranách cely chrámu 'a redans' v Aj Chanumu. Taktéž nejranější užití anathyrosis a nekanelovaných sloupů a atticko-asijských basí je známo z Aj Chanumu (srv. zdejší dřevěné sloupy s džanđiálskými, obr. 376). Chrám Džanđiál C je datován asi do poloviny 2. století př. n. l. před tím, než byli Řekové definitivně vyhnáni z Baktrie. Jeho vedoucí pozice před hlavní branou města podle něj naznačuje, že ho možná nechal postavit Menandros. Chrám byl zničen během či před vládou Azea I. (vzhledem k nálezům jeho mince), a ten pak možná nechal po jeho destrukci vystavět nový v Mohrá Maliáraň.<sup>438</sup> Chrám Džanđiál D se stejně jako Džanđiál C nachází před severní branou Sirkapu a je od něj vzdálen 61 m. Mezi oběma svatyněmi vedla starověká cesta do Kašmíru a Gandhary. Obě budovy jsou současné a byly opuštěny ve stejné době – našlo se tu mj. i 16 mincí – dvě Azea I., jedna Kadfísova, pět Kaniškových, jedna Huviškova, dvě Vasudévy aj. Svatyně je obdélná o rozměrech 55 x 34,75 m uvnitř dělena zdmi. Nádvoří je velké 32 x 17,68 m a z poloviny jeho severního konce se vstupuje do obdélné haly bez oken a ventilace. Po jejích obou stranách byly umístěny koridory přístupné jen z nádvoří, na konci každého je slepá místnost a na severním konci hlavní haly další. Jejich účel zůstává záhadou. Dlouhá úzká pasáž na samém severním konci budovy byla veranda. Podle Rahman Dara byly oba chrámy postavené Řeky pro dvě různá božstva, což by též vysvětlovalo jejich společné opuštění, když převaha Řeků zeslábla.<sup>439</sup>

Poslední stavbou, kterou zmíníme, je stúpa Dharmarádziká (obr. 377). Jde o jednu ze stúp údajně založených Ašokou ve 3. století př. n. l. Je vysoká 15 m o průměru 50 m a stojí na platformě přístupné po čtyřech schodech na každé světové straně. Zvýšená terasa a pasáž okolo paty stúpy jsou vystavěny v raném typu polopravidelného zdiva, vnější fasáda je z vápence. Zbytky výzdoby jsou nejlépe dochovány na východní straně, niky byly kdysi vyplněny postavami Buddhy a Bodhisatvy v reliéfu oddělených korintskými pilastry. Uvnitř stúpy je komora na relikvii, na jejím vrcholu bylo původně sedm deštníků. Celý vnějšek stúpy byl pokryt vápennou omítkou a zlacen. Postupem času k ní přibývaly další votivní stúpy (1. stol. př. n. l. – 4. stol. n. l.) a klášter. Jižně od hlavní stúpy se nachází velká stúpa z 2.

---

438Dar 1998, str. 74 a 77

439Ibid str. 84

století n. l. o čtvercové bazi. Tři terasy byly zdobeny postavami Buddhů a řadou atlantů, kteří se střídají se slony. Směrem na sever se nalézá kaple s nohami z vápenné omítky, které podíraly dvě obří sochy Buddhů. Sedící postavy na postranní zdi jsou typicky gandhárské. I zde bylo vše původně překryto omítkou a zlacením. Dále na sever leží klášter pro mnichy a poutníky. Z Dharmarádziky pochází mimo jiné též relikviář se stříbrným svitkem s nápisem v kharoští, který dokládá, že relikvie v ní uložená je samotného Buddhy. Zmiňuje též dobu uložení a jméno Takšasila. Vládce se popisuje jako „současný král, král králů, syn nebes, Kušāṇa“. Máme odsud i několik štukových hlav Buddhů a Bodhisattvů, již s ostrými oblouky obočí a nosem a téměř zavřenými očima. Příklad z kaple N17 nemá plastickou úrňu, zřejmě byla původně namalovaná (obr. 378). Někteří další vlivem času přišli o ušníšů (obr. 379 ze stúpy J s poněkud oplácaným obličejem a „koupací čepicí“ na hlavě, obr. 380). Některé zdejší hlavy vykazují portrétní rysy, jako muž s knírem, širokým nosem a hluboce posazenými očima z trosk západně od hlavní stúpy<sup>440</sup>, mnich nalezený severovýchodně od hlavní stúpy (obr. 381) a asketa ze stúpy P8 (obr. 382). V kapli B12 byla nalezena pěkná hlava Bodhisattvy s vlasy převázanými stuhou a plastickou úrňou (obr. 383). Odsud máme rovněž terakotovou hlavu mladíka a z kaple G6 neméně úmyslně a dobře vypálenou hlavu vousatého muže (obr. 384 – 385).<sup>441</sup> Rowland tyto helénistické typy srovnává s alexandrijskými štuky a též vlysem v Afrosiadě s hlavami ve stylu Feidia a Polykleita, další s výrazným obloukem obočí a hluboko posazenými očima pak se skopovskými tvářemi a pergamskou školou (zvláště již zmíněného satyra z bloku D v Sirkapu). Takovou je i kvalitně zpracovaná hlava z Bhámaly (obr. 386).<sup>442</sup> Mluví v souvislosti s nimi i o hlavách satyrů z Dinavaru a z Dionýsiova divadla v Athénách. Mladíka z kaple B12 pak připodobňuje mladým portrétům Augusta.<sup>443</sup> Domnívá se, že za výzdobu Apsidálního chrámu je odpovědný nějaký seleukovský umělec obeznámený s helénistickou tradicí augustovského období, a že k ní došlo možná za vlády kušánského maharádzy. Zdejší skulptury časově sblíží s těmi z Dharmarádziky a Kálavánu. Zároveň pokládá za jeden z příkladů první asimilace helénisticko-augustovské tradice reliéf s akrobatickou scénou z bloku E v Sirkapu

---

440Marshall 1951, volume III, plate 160, č. 80

441Důvodem, proč se dochovaly často jen hlavy, může být, že těla byla vyráběna z nepálené hlíny. U štuků je to proto, že hlavy byly rovněž z kvalitnějšího materiálu.

442Odsud pochází i patrně portrétní hlava laika s velkýma očima, opět podmračeným obloukovitým obočím a knírem (obr. 388).

443Rowland 1949, str. 4

(obr. 387).<sup>444</sup>

### 3. 1. 3 *Toaletní palety*

Z Taxily pochází celá řada nálezů, které zde není možné vyjmenovat všechny, nicméně u jedné poněkud záhadné skupiny se zastavit musíme, a sice u tzv. toaletních palet. Jejich průměr se pohybuje mezi 9 až 17,5cm. Jsou vyrobeny jednak ze steatitu a fylitu, většina pak z břidlice (u těch ze Sirkapu se někdy uvádí šedivá a slídovitá tzv. (nepravá) břidlice, steatit, skutečná břidlice, jílovec). Téměř všechny byly vytvořeny na soustruhu. Jejich čelní strana je obvykle konkávní se zvýšenými okraji a je buď prázdná, nebo rozdělená na dvě, tři, či více částí. Vysoký reliéf zdobí buď celý prostor, nebo jeho tři čtvrtiny. Zbytek je prázdný, nebo zdobený geometrickým či rostlinným dekorem, často se vyskytují ústřicové škeble, lotosové plátky, sluneční paprsky atd. Hlavní motiv bývá umístěn v horní polovině. Revers palet je zpravidla konvexní, jen v pár případech plochý, a obvykle nezdobený, nebo výjimečně s rytým florálním (lotosový květ), či geometrickým ornamentem (obr. 389). Jejich datace je trochu problematičtější, zdá se, že začaly být vyráběny za vlády indořeckých vládců, možná po pádu řecko-baktrijského království. Nicméně u mnohých palet není známo místo nálezů, byly získány například koupí na trhu. U jiných nevíme konkrétní lokalitu, ale oblast. Hojné použití břidlice též svědčí pro Gandháru. Vykopávky proběhly především v Taxile a rovněž i zde platí, že jde jen o malou část indické produkce, přičemž dřevo a slonovina byly pro takovéto předměty možná jako materiál voleny častěji. V Taxile pochází některé z řeckých vrstev, pak raně a pozdně skythských, parthských a kušánských. Objevují se tedy někdy v 2. století př. n. l. a pokračují nepřetržitě do 1. – 2. století n. l. Nejvíce jich je z parthských vrstev, pak v Taxile ztratily na oblibě, ale jinde (Čársadža, Udegram Bazár) pokračovaly do 4. století.<sup>445</sup> Asi deset jich máme z oblasti Svátu, po jedné pak od Oxu, Sar Dheri, Džhukaru, Narai, Tor Dheru, Hatry (Haḍr) v Iráqu a Garav Kala v Tádžikistánu, dále z lokalit Akra a Bala Hissar, Bussagli odkazuje na toaletní paletu zdobenou lotosem z Pasargad, která je prý blízká těm z Čársadžy u Taxily<sup>446</sup>.

---

444Rowland 1949, str. 6 – 7 Stančo se v případě satyra z Apsidálního chrámu (obr. 350) kloní k Marshallově dataci do období renesance helénistického umění za vlády Parthů, byť konstatuje, že zpracování vlasů a vousů může napodobovat antoninovské hluboké vrtání, což by mohlo vést k jeho umístění do konce 2. stol. n. l. (Stančo 2005, II. 10)

445Dar 1998, str. 131

446Bussagli 1996, str. 165



Palety lze jednak podle období, jednak podle námětu. V prvním případě bychom měli skupinu řeckou s čistě helénistickými tématy a zpracováním, skythskou s větším průnikem zvěrného stylu a oblíbeným lotosovým květem a parthskou, kde se projevují obě tendence. Z 18 palet z tohoto období v Taxile jich pět obsahuje picí a erotické scény, tři zvířata a jezdce, sedm je v čistě zvěrném stylu a tři jsou úplně jednoduché. Z těch helénistických se objevují zejména scény související s Dionýsem a Afroditou. Druhé dělení je pouze orientační, jelikož jednotlivé skupiny se navzájem prolínají. Pokud použijeme tedy Rahman Darovo členění, máme palety spadající tématicky do okruhu Afrodité a Dionýsa, ty související se slunečním kultem, dále s buddhistickými motivy, mýtickými bytostmi a zvířaty a skupinu „ostatní“, která zahrnuje i geometrické a rostlinné prvky. Do prvního okruhu můžeme zařadit například motiv Apollóna a Dafné na paletě z muzea v Karáči<sup>447</sup>, podobný motiv je i na další paletě (obr. 390). Okraj obou je stejný, ale všimněme si rozdílného zpracování i oděvu. V případě palety z Čársadďy (obr. 391) označované rovněž za Apollóna a Dafné či za množství jiných mytologických párů je možné (vzhledem k ocásku mužské postavy), že jde o nymfu a satyra. Dalším příkladem z první skupiny je Adonis a Afrodita (obr. 392), Artemis a Aktaion na paletě z Akry (obr. 393), svatba Dionýsa a Ariadny (obr. 394a – c)<sup>448</sup>, Afrodita s dítětem či jedoucí, ať již sama, či s Erotem, na mořské příšeře (obr. 395a – c)<sup>449</sup>. Podobné palety jsou někdy interpretovány i jako Nereovna na příšeře (obr. 397). Navíc máme mužské i ženské postavy jedoucí, občas i spolu, na příšeře (obr. 398a – d), mužské jsou někdy označovány za Hérakla. Dále sem spadá koupající se Afrodita (obr. 399), Afrodita bijící Erota sandálem na steatitové paletě z Narai (obr. 400), páry s vinnými poháry v různých pózách i scény s více než třemi postavami spojené s pitím a tancem (obr. 401). Zobrazeny mohou být jen busty (obr. 402a – d). Vidíme, že se liší i kostýmy zobrazených lidí, od parthských po indické. Patří sem i výjevy možná z pohřebních banketů (obr. 403a – c), které vcelku stereotypně opakují motiv. Máme i páry v milostném objetí (obr. 404).

Do kategorie slunečního kultu patří Hélios/Súrja na voze jako na paletě z oblasti Svátu (obr. 405),<sup>450</sup> dále Dioskúrové na koních (obr. 406) a mithraistické kompozice, jako je

---

447Marshall 1960, obr. 13

448Viz též paleta s picí scénou v Marshall 1960, obr. 16

449Srv. například s Erotem v římské vile v Piazza Armerina na Sicílii (obr. 396).

450Podle Tanabeho jde o Artemis ztotožněnou se zoroastrijským bohem Sraoša (Jitřenka, bůh světla). (2002, str. 84, obr. 18)

například ta s bustami tří postav ve frygických čapkách (obr. 407).<sup>451</sup> Do buddhistické skupiny spadají Buddha s Brahmou a Indrou z muzea v Berlíně, Buddha s adoranty z muzea v Tokiu (obr. 408). Tanabe interpretuje další paletu z Afghánistánu (obr. 409) jako Bodhisattvu<sup>452</sup>, Cribb je opatrnější a interpretuje ji pouze jako prince.<sup>453</sup> Ostatně dříve byl špatně interpretován jako Buddha i vládce ve skythsko-parthském oděvu na paletě z Náprstkova muzea (obr. 410), která je zároveň snad největší (19,3cm) a zobrazuje nejspíš Azea I.<sup>454</sup> Další paletu s vladařem ve stejných šatech máme na obr. 411. Do kategorie mýtických bytostí a zvířat patří již zmíněné mořské potvory s jezdcí, okřídlení či bezkřídlí gryfové a lvi (obr. 412), lovecké scény (obr. 413a – c) a zvířata zápasící spolu či stojící (obr. 414a – b). Kromě antilop, býků, koz a lvů se objeví i berani, psi a ptáci. Vyskytují se i páry na vozech tažených dvouspřežím (obr. 415), více lidí na voze (obr. 416), nebo jeden člověk (obr. 417). U poslední zmíněné je otázka, neváže-li se rovněž k slunečnímu kultu. Mezi rostlinné a geometrické prvky patří svastika, rozety, listy, lotos, mušle a kříž. Vedle výše uvedených příkladů se vyskytují i další zařaditelné do těchto kategorií jako Meleager a Atalanta, Hérakles a Omfalé, Eros s dalšími postavami nebo jedoucí na lvu, libace bohům a jejich shromáždění, dívka hrající na hudební nástroj a různé samostatně zobrazené předměty (hudební nástroje, vinné poháry a misky, talíře, rostlinné věnce, thyrsos, zrcadlo, jablko, Hermův pilíř, palice, kyj, luk atd.). Zařadit by se sem dala i scéna s lidmi u ohňového oltáře (obr. 418), patrně Neptun (obr. 419), Europa na býku (obr. 420a – b) či napůl žena na obr. 421, která připomene fragment gandhárského reliéfu z 1. stol. n. l. (obr. 422). Cribb jej označuje za nymfu v lotosu.<sup>455</sup>

Účel těchto předmětů je nejasný, samo označení toaletní palety je poněkud zavádějící. Při jejich interpretaci jako palety na líčidla se často odkazuje na reliéf z Butkary I uložený v Národním muzeu v Římě, který jsme si již ukazovali v souvislosti se Siddhárthovou svatbou. Nicméně určit z něj, zda jde o toaletní paletu, se podle mého názoru spolehlivě nedá. Navíc na paletách nebyly nalezeny žádné stopy kosmetických přípravků. Nabízí se tedy druhá možnost, a sice náboženská funkce. Většina palet ze Sirkapu byla nalezena v oblasti, kde se nachází nejvíce chrámů, a některé pochází i z buddhistických památek v Taxile. Zároveň

---

451 Tanabe (2002) ho má jako Dionýsa s otazníkem (viz jeho obr. 16).

452 Ibid str. 90

453 Cribb 1992, str. 158

454 Stančo 2000a, str. 139 – 140

455 Cribb 1992, str. 124

scény na nich znázorňované ukazují bohy, libační scény, pohřební bankety apod. Rahman Dar je všechny řadí k dionýsovskému kultu a ty s pohřebním banquetem dává do vztahu s kultem předků.<sup>456</sup> Předpokládá, že po vymizení kultu a nástupu buddhismu, se přestaly vyrábět nové a ty s Buddhou chápe jako čistě pokus buddhistického umělce. Katsumi Tanabe s Darem nesouhlasí a vidí palety naopak jako buddhistické. Nejen, že byly nalezeny u buddhistických svatyní a i stúpách, ale podle něj souvisí s posmrtným životem a buddhistickým rájem – znovuzrozením a apoteózou.<sup>457</sup> Tomu podle Tanabe odpovídá i výběr témat. Mořské potvory se objevují i na buddhistických stúpách a schodištích a možná symbolizují přechod do říše mrtvých skrz nebezpečné vody. Nereovny souvisí se smrtí a pás s nimi a Eroty zdobí i některé reliéfy s maháparinirváṇou, jako je ten z Loriján Táṅgai (obr. 275).<sup>458</sup> Takže by šlo o apoteózu Buddhy. Nereovny a Eroti se objevují i na římských sarkofázích (obr. 423), kde fungují jako psychopompos/psychoforos a Nereovny symbolizují též nesmrtelnost. Vzhledem k tomu, že na některých paletách něco nesou, Tanabe usuzuje, že jde o Thetis s Achilleovou zbrojí. Stejně tak mýty o Europě, Dafné, Persefoně a dalších podle něj souvisí s pohřebním prostředím, smrtí a zmrtvýchvstáním, podobně jako svatba, Dionýsos má také funerální kontext. Totéž se týká pohřebních banquetů a často se s nimi vyskytujících loveckých scén. Královský lov se navíc konával v loveckém parku – paeridaiza (paradeisos, ráj). Lovec bojující se lvem může prý představovat duši bojující se smrtí.<sup>459</sup> Parinirváṇa chápána spíše jako ráj by íránským buddhistům vyhovovala lépe. Zoroastrijský bůh světla Sraoša je též psychopompos, obránce zbožných zoroastrijců, který zároveň hlídá duši tři dny a noci po smrti. S tím by pak souviselo i vyobrazení slunečního božstva a let duší do nebe, vzestup duše do nebe na kvadrize či bize se prý vyskytuje i na sásánovských pečetích a raně islámském textilu.<sup>460</sup> Stejně tak souvisí s transportem gryfové a Pegas. Dioskúrové též na fungují jako ochránci mrtvých a průvodci putujících duší. Nereovny podle autora představují možná portrét vlastníka, personifikaci duše a její cestu. Poháry, které postavy drží, mohou obsahovat elixír (soma-haoma).<sup>461</sup> Stúpa dvouhlavého orla v Sirkapu se svými třemi druhy dveří symbolizuje podle něj přechod z vnějšího světa do vnitřního, hranici

---

456Dar 1998, str. 138 a 150

457Tanabe 2002, str. 74 Tento nálezový kontext ovšem neplatí pro všechny palety.

458Celý reliéf i s tímto pruhem viz Marshall 1960, obr. 128; též Tanabe 2002, obr. 1

459Tanabe 2002, str. 85

460Ibid str. 85

461Ibid str. 84

mezi tímto světem a tím Buddhovým.<sup>462</sup> Motiv portálu se na římských sarkofázích vyskytuje rovněž. Tanabe se domnívá, že palety mohly sloužit jako mistička pro zrní, které se v domácí svatyně obětuje duchu předků, neboť s podobným zvykem se dodnes setkáme u Japonců vyznávajících šintoismus<sup>463</sup>, ovšem toť otázka.<sup>464</sup> Konečně jako důvod, proč poklesla jejich produkce, vidí v tom, že vznikl obraz Buddhy a stal se hlavním objektem kultu.<sup>465</sup> Rosen-Stone zmiňuje zmiňuje též funkci palet související s duchy, a sice nabízení vína duším mrtvých.<sup>466</sup>

Pokud jde o původ námětu a jejich tvar, víme, že Indové výjevy v kruhovém prostoru znali, jak jsme si ukázali již dříve u džátak. Nicméně tyto vypadají zcela jinak. Taktéž máme dvě stříbrné plakety z pokladu od Oxu a další (obr. 424), která snad byla také původně jeho součástí, byla koupena v Rávalpindí v roce 1922. Vidíme na ní slavnostní průvod, podle symbolů (slon, chatr, dhvadž, aňkuš<sup>467</sup>, čaŕí) zjevně královský. Nesmíme zapomenout ani na pozlacený stříbrný talíř s Kybelé z Aj Chanumu (obr. 425). Na stříbrném páru z Baktrie uloženém v Ermitáži (obr. 426) je u jednoho prostor rozdělen na dvě části a na sedle slona je zobrazen had, či hadovitá příšera. Dar při pátrání po předobrazu toaletních palet odkazuje na řeckořímská oscilla a mramorové disky z druhé poloviny 1. a raného 2. století n. l., bronzová zrcadla a jejich kryty, které často též volí scény týkající se Dionýsa a Afrodity, megarské číše a fiály z Cales, medailony lamp a v kyliku, nebo terakotové mísy s Panem a nymfami a spícím Erotem z 4. – 2. století př. n. l., byť některé závěry mohou být poněkud riskantní.<sup>468</sup> Je pravda, že jistou podobnost, alespoň co do dělení prostoru, florální výzdoby a slunečních paprsků, nalézáme u rhodských talířů (obr. 427a). Obdobný výjev s Afrodité na mořské potvoře bychom našli též na vnitřku stříbrného víka krabičky z Tarentu (obr. 427b). Jistě by se našly ještě jiné příklady, k jednoznačnému závěru lze stěží dojít. Na toaletních paletách je ale krásně vidět mísení různých ikonografických prvků a kultur. Narazili jsme tu na další motivy, které se objevují i v buddhistickém sochařství, jako jsou mořské potvory, tritoni<sup>469</sup>

---

462Tanabe 2002, str. 88

463Ibid str. 91

464Rovněž Stančo nesouhlasí z vícero důvodů (např. nepřítomnost dalších buddhistických motivů, nálezový kontext, mořské příšery jako nosiče duší na římských sarkofázích, které jsou mladší než zobrazení na východě atd.) s touto Tanabeho interpretací. (Stančo 2005, IV).

465Ibid str. 90

466Rosen-Stone 2004, str. 88

467Bodec na slona

468Dar 1998, str. 135

469V Šotoraku byli tritoni spolu se lvy vyryti na podpěrách kamenných sedadel, které patrně využívali kušáňští

(obr. 428, z Buneru z 1. stol. n. l.<sup>470</sup>) a erotci.

### **3. 1. 4 Západní a domácí prvky a motivy v buddhistickém umění Gandhary a Mathury**

S vodními tvory jsme se již setkali v Bharhutu v podobě makary<sup>471</sup>. Ocasy těchto tvorů tvoří symbol štěstí śrīvatsa, jakší nemusí stát na nich, jak jsme viděli v Bharhutu, ale vykukuje z jejich tlam. Z raně kušánského období z Mathury z 1. stol. n. l.<sup>472</sup> si můžeme uvést takové příklady zobrazení, byť nebuddhistické. Prvním je džinistická dharmáčakra z muzea v Patně (obr. 429). Zákon symbolizovaný kolem je umístěn na dřívku, což nám opět připomene koncepci slunce a kosmického pilíře. Czuma vidí paralelu i v cyklech znovuzrození či času, kde je podle hinduistické nauky na konci každého cyklu vesmír zničen a znovu stvořen, je to tedy nekonečný pohyb.<sup>473</sup> Se stambhou je kolo spojeno esovitými těly makar s lotosem mezi nimi a jakšíni stojícími v nám již dobře známé póze. Druhým příkladem je ájágapaṭṭa z muzea v Lakhnaú (obr. 430). Tato votivní tabulka<sup>474</sup> zobrazuje

šlechtici. Mimo jiné i z toho Rosenfield usuzuje, že tyto bytosti chránící čistotu vod proti monstrům patřily mezi královské emblémy. (1967, str. 183) Jak jsme si již řekli, Tanabe je dává spolu s dalšími příšerami do souvislosti s rájem (sem by prý možná šly zařadit i makary v náhrdelnicích gandhárských bodhisattvů). Svě chápání smyslu toaletních palet pak rozšiřuje v dalším článku na všechny gandhárské reliéfy s dionýsovskými scénami, které chápe jako zobrazení ráje a nikoli varování před smyslovými požitky a touhami (Tanabe 2003, str. 95). S možností předobrazu buddhistického ráje a scénami z Indrova ráje apod. jsme se setkali v pasáži o Sáníči, nicméně interpretovat tímto způsobem všechny reliéfy s podobnou tematikou se mi nezdá správné. Navíc není možné vyloučit starší kultury, jejichž vliv autor zcela odmítá, jakkoli je pravda, že převládají spíše v Mathuře. Jeden z reliéfů popisuje jako satyři a mainady (Tanabe 2003, obr. 21), ale již se nezmiňuje o tom, že postava vlevo stojí v postoji jakší (včetně plných ňader a dlouhého náhrdelníku, jaké známe u těchto). Původ zobrazení Buddhy a Bodhisattvy hledá Tanabe ve funkci psychofora a odkazuje přitom na japonskou malbu z 13. století a Amitábhhu ze Sukhávátívjúha sútry, který stojí u lůžka umírajícího a odvádí ho do Čisté země (2003, str. 88). Vzhledem k tomu, že některé z těchto reliéfů jsou ohraničeny lvími tlapami (obr. 210), spekuluje o možnosti, že tvořily podstavec sedící Buddhovy sochy (viz Tanabe 2003, obr. 13), neboť ve spojení s Buddhou se vyskytují milostné scény, jako je ta na obr. 457, kde pod ní se nachází pod čaitja obloukem stojící Buddha se zdravícím gestem (Ibid str. 91). Některé rodinné scény by možná šlo chápat jako příslib šťastného setkání po smrti, ale máme i jiné typy picích scén, jako je ta na pilíři z Mathury (ovšem ovlivněném stylově Gandhárrou, obr. 453) zobrazující rákšasi požírající námořníky, kteří podlehli jejich svodům. Tento příklad (nikoli však jediný) jistě neslibuje ráj. Je samozřejmě otázka, jak si podobné výjevy vysvětlovali zasvěcení mniši a jak laická veřejnost. V pozdějším buddhistickém umění pak koncept ráje a spásy převládá.

470Czuma 1985, str. 178

471Rosenfield ji zmiňuje též jako bytost stvořenou z temnoty a jeden z osmi astrologických polobohů spojených s Kuverou. (1967, str. 180)

472Czuma 1985, str. 49, 53

473Czuma 1985, str. 49

474Existuje i domněnka, že se nejedná o votivní plakety, ale že byly připevněny na obdélných bazích či platformách blízko stúpy a mohly pocházet z posvátných sedátek umístěných často pod posvátným stromem k označení fyzické přítomnosti neviditelného božstva (To nám též znovu připomene i podobnou funkci trůnu v anikonické fázi buddhistického umění.), a staly se pak samy předmětem uctívání. Mnoho těchto destiček pochází z Kaňkálí Tíla, které bylo džinistickým střediskem. Datují se obvykle do šákského období, jedna z

patrně Mahávíru sedícího na lotosu obklopeném čtyřmi symboly śrívatsa, v dalším kruhu se nachází svastika, jejíž ramena jsou v tomto případě zakončena úponky. Do středu každého z nich jsou umístěny příznivé symboly (aštamaṅgala) – svastika, śrívatsa, dvě ryby a jeden ne zcela jasný (śrívatsa, trůn či zrcadlo). Poslední kruh je vyplněn bytostmi pohybujícími se mezi stúpou, čaitja vṛkša, Džínou a poškozeným symbolem, všechny tyto prvky jsou umístěny na světových stranách. Rohy čtverce obsadily ženské postavy (vjála) s napůl hadím tělem. Podobné jsme již viděli na toaletní paletě z tokijského muzea a na kamenném fragmentu nymfy v lotosu z Gandháry. Je zde tedy jasně načrtnuté uspořádání kosmu, přičemž země je představována podle Czuma čtvercem a nebe kruhem uvnitř.<sup>475</sup> Uvážíme-li ještě význam kosmického pilíře, ryby jako symbol vod a svastiku jako slunce, dostaneme se možná i k vertikální ose, kde spojnicí mezi nebem a zemí, místem kontaktu s nadpřirozenými silami by byla postava samotného Mahávíry.

Z buddhistické budovy z Mathury máme rovněž podobný zajímavý nález, který Czuma datuje do stejného období.<sup>476</sup> Jde o tympanon z červeného pískovce (obr. 433), jehož rohy opět okupují makary. V rozích nad nimi vidíme mýtické ptáky s propracovaným ocasem, kteří jako Garuḍa drží v zobáku mnohohlavého hada.<sup>477</sup> Uprostřed scény na čelní straně reliéfu je v dolním pruhu strom v ohrádce (čaitja vṛkša), v horním trůn s Buddhovou miskou na almužnu, oba posvátné objekty doplňují uctívači v podobě napůl lidské, napůl okřídleného lva. Na zadní straně fragmentu je jakási stavba, možná rovněž čaitja a nad ní kosmický pilíř s dharmáčakra. Mniši a jeleni v horním pruhu zřejmě odkazují na první kázání. Jednotlivé výjevy jsou odděleny dekorativním pásem s lotosovými květy. Czuma se domnívá, že některá fantastická stvoření mohla být původně inspirována helénistickými či tvory vyskytujícími se v západní mytologii, a pak asimilována tak, že získala nezávislý, téměř domorodý status.<sup>478</sup> Makara z architrávu toraṅy v Sonkhu pochází patrně ze zdejšího

---

nejranějších (obr. 431) lemovaná lotosem je podle Myer podobná pilíři z Morá, který je nápisem datován do vlády Šodásy. Džina identifikovatelný kápí hadího krále jako Pársvanátha zde sedí na trůnu obklopen džinistickými mnichy. Máme tu opět symboly štěstí, lotos a navíc i zimolez a vinné hrozny. (Myer 1986, str. 110) Jiná podobná destička (obr. 432) se liší párem pilířů podírajících kolo a slona s lotosovou bází. Czuma ji datuje do 1. stol. n. l. (1985, str. 29)

475Czuma 1985, str. 53

476Ibid str. 57

477Podobný pták s lotosovým stvolem v zobáku šlapající na hada a lvem je vyobrazen i na pečetidle z Taxily. Marshall ho interpretoval jako Garuḍu, ovšem nápis se jménem majitele je v bráhmí guptovského 5. stol. (Marshall 1951, volume II, str. 682)

478Czuma 1985, str. 60

Apsidálního chrámu 2 věnovaného uctívání nágu (obr. 434). Rovněž dveřní pilíř z Govindnagaru (obr. 435) s postavami adorantů pod čaitja obouky z 1. poloviny 2. stol. n. l.<sup>479</sup> je lemován tělem makary, perlovým ornamentem a pásem vinných hroznů a listů.<sup>480</sup> Tento prvek je jistě západní, souvislost s Dionýsem a znovuzrozením, která mohla vyhovovat i buddhistům, jsme si již nastínili v souvislosti s gandhárskými toaletními paletami. Zároveň je tu zastoupen i koncept hojnosti, přírody a plodnosti, jaký jsme viděli i v postavách jakšů. Došlo zde ke spojení koncepcí, stylisticky lze vidět u některých typů západní vliv, ale myšlenkově zjevně neodporoval ranějším proudům. Na raně kušánské hlavici z Mathury (obr. 437b) spatříme íonské voluty, mezi nimiž trůní jakša s nohama a ušima v podobě hadích ocasů, pod ním se nachází příšery podobné sfingám. Zimolezový motiv na zadní straně hlavičky patří rovněž mezi šťastné symboly, o jeho souvislosti s vodou jsme také již hovořili. Vyskytuje se na ájagapattách, stejně jako na spodní straně slunečníků, jako byl ten nad Bodhisattvou věnovaným Balou v Sárnáthu v 3. roce Kaniškovy éry. Tento prvek se objevuje i v gandhárském sochařství.<sup>481</sup> Jakša výše zmíněného typu zdobí též opasek tzv. Čaštanovy sochy. Můžeme ho rovněž srovnat s nálezem s Begramu (obr. 438).<sup>482</sup> Jeho nohy jsou tu požírány makarami. Podobné typy fungují i jako atlanti v buddhistickém sochařství.<sup>483</sup> S takovou funkcí jsme se setkali už v Sáňčí. V Gandháře mohou být tyto atlanti někdy okřídlení (obr. 439)<sup>484</sup>, mnozí byli ovlivněni postavou Hérakla a silénů (obr. 440)<sup>485</sup>.

Taktéž Erotci kombinují klasický prvek s indickými v podobě květů, účesu a šperků (obr. 441). Často podpírají girlandy. Tento způsob je v Gandháře velmi populární v 2. – 3. století n. l.<sup>486</sup> U nejjednodušších typů sestává girlanda z šupinovitě běžících listů. Později bývají girlandy svazovány v intervalech stuhami (obr. 442) a celek je obohacen různými listy a

---

479Ibid str. 63

480Motivy hroznů máme přirozeně i z Gandhary, jako příklad si můžeme uvést reliéf uložený v Museum of Fine Arts v Bostonu (obr. 436) s motivem vinobraní či fragment z votivní stúpy z Haḍḍy (obr. 437a).

481Viz dříve zmíněné příklady z Butkary a Dharmaradžiky v Taxile.

482Rosenfield ho označuje za tritona stejně jako toho na Čaštanově opasku. (1967, str. 182)

483Z Mathury pochází i další takovýto jakša s hadovitě zakončenýma nohama (Nehru 1989, obr. 96), který podpírá jako atlant horní okraj reliéfu. Uši opět tvoří rybí ocasy, krk zdobí ploché torques. Na okraji spatříme zubatou tlamu makary, celou pravou část zabírají lotosové šlahouny. Z Gandhary máme např. zobrazení hadovitých jakšů mezi sloupy s poháry a ratolestmi v rukách (Zwalf 1996, obr. 342). Podpírat římsu mohou i jakšini vynořující se z akantů mezi pilíři. (Zwalf 1996, obr. 346 – 7)

484Někdy mohou jako atlant zdobit podstavec sochy, jako je tomu i v případě Maitreji z Collection de Marteau Bruselu (viz Bussagli 1996, obrázek na str. 103).

485Srv. s Vadžrapánim z Tepe Šotor.

486Marshall 1960, str. 71 Podle Cribba byl motiv putti s girlandou přijat po roce 150 n. l. a inspirace je řecká, ne římská. (1992, str. 130)

dalšími prvky. Eroti jsou obvykle nazí kromě již zmíněných indických šperků. Mezi Eroty na konci oblouku mohou být umístěny svazky ovoce či listí (obr. 443), prostor hned nad nimi často vyplňují okřídlení dévové a déví, případně ptáci s roztaženými křídly, či svazky listí (obr. 444). Z Nižšího kláštera v Nathu (obr. 445) máme příklad, kde stojí mezi oblouky postavy hudebníků (jeden buší do bubínku a další okřídlený hraje na loutnu) a okřídleného atlanta.

Mezi další motivy, které pronikly do gandhárského umění, patří dionýsovské scény, zobrazení lidí s poháry či hudebními nástroji. Do této skupiny se řadí tzv. picí scény, které máme například z Mardánu a Takht-i-Bahí<sup>487</sup> či Buneru (obr. 446 – 7b). Zcela nahoře si všimněme íránského oděvu a frygických čapek, zcela dole opět kušánské oděvy. Czuma pokládá interpretaci související se Siddhárthovou svatbou za možnou, stejně jako bakchický koncept, či slavnost založení stavby, může znázorňovat i donátory, všechny patří k raně gandhárskému stylu vzhledem k prázdnému pozadí bez překrývání osob.<sup>488</sup> Některé zdejší postavy jsou oděny do řeckých šatů (exomis, chitónu a himatia), zatímco na dalších ukázkách z muzea v Pešávaru<sup>489</sup> na sobě mají indické dhotí a šperky. Místo nádobí či palmových listů drží v rukou lotosové květy. Scéna je orámována korintskými polosloupky. Nejen ženy v řeckém oděvu, ale i ty v indickém, mají malá ňadra, která neodpovídají indickému ideálu krásy, s jakým jsme se setkali u vyobrazení jakšíní na raných buddhistických stavbách. Mnohem plnější vnady naopak spatříme v Mathuře. Zdejší jakšíní jsou často nahé se zvýrazněnými pohlavními znaky, opásané pouze ozdobným pásem (kaṭibandha) a krášené krátkým (hára nebo ekávalí) či dlouhým náhrdelníkem (uraḥ-sútra), náušnicemi (kuṇḍala), náramky (kaṅkaṇa, valaja), nárameníky (kėjúra) a masivní nákotníky (kadaga). Jako příklad si můžeme uvést jakší z Bhútešvaru<sup>490</sup> s masivním torquem a nákotníky (obr. 448). Jakší i zde opět zdobí pilíře ohrazení a toraṇy stúp, často se drží stromu (śálabhaṅḍžiká), kterému předávají plodivou sílu, nebo hojnost i naznačují tím, že si jedno ňadro rukou podepírají (dughadhriní mudrá<sup>491</sup>) (obr. 449). Jde o pokračování tradice z

---

487Viz Marshall 1960, obr. 40-41

488Czuma 1985, str. 174

489Marshall 1960, obr.43 – 44

490Na zadní straně tohoto pilíře je vyobrazena džátaka o létajícím koni, který zachránil ztroskotané námořníky ze spárů lidožravých démonek (rákšasí), které je nejprve svedly, a poté požíraly. Zřejmě jde tedy o varování před smyslovými touhami.

491 दृग्धर्म म्लेको



Bharhutu a Sáňčí, některé se jim značně podobají i svým postojem (ašokadohadakrida, obr. 450), ale tyto ukázky pocházejí z kušánského období, z 2. stol. n. l.<sup>492</sup> Vyskytnou se i zajímavé příklady v poněkud netypickém postoji zády k divákovi (obr. 451, gandhárská jakší zády obr. 452). Postavy pootočené zády byly, zdá se, ovlivněny helénistickým uměním. Některé připomínají ty na rytech z Nisy. Cizího, neindického původu je rovněž typ postavy sedící čelem k divákovi, jaké jsme mohli vidět ve scénách Buddhovy návštěvy různých asketů. Jistý kontrast u soch Buddhy je podle Cribba též důsledkem spíše západního vlivu než raných indických soch.<sup>493</sup> Jasný gandhárský a řecký vliv je vidět na pilíři z Mathury, opět z 2. stol. n. l. (obr. 453)<sup>494</sup>, zároveň zde ovšem máme i plné tváře a poprsí indických krasavic. Dílo je vyvedeno v místním červeném pískovci. Base je věnována džátace o démonce požírající lidi, dokud se nezamiluje do mladého bráhmána, kterého pak drží uvězněného. Z jejich svazku se narodí Bodhisattva, který pak svého otce zachrání. I tento pilíř patří do dionýsovské skupiny. Z Haḍḍy máme obdobné rodinné scény (obr. 209, 454). K oddělení výjevů druhé z nich byly použity indoperské polosloupky. Fragmenty s nimi máme i mezi nálezy z Taxily (obr. 455), první z nich se spodní částí podobá Karli, jen nejsou oktogonální, obdobný typ nalezneme rovněž i u postavy Bodhisattvy z Muḥammad Nári, dole navíc s jakýs jako atlanty (obr. 456). Některé příklady mohou připomínat i parthské typy, jako reliéf z muzea v Tokiu (obr. 94). Nakonec do této skupiny můžeme zahrnout i různé milostné scény, jedna taková je zobrazena na panelu z láhaurského muzea (obr. 210). Jiná z oblasti Svátu se podobá mithuna párům, ale je umístěna pod štít nesený korintskými pilíři (obr. 457).

Jak jsme viděli, postavy mohou mít různý šat, a to nejen v těchto scénách, nýbrž takovéto rozlišení je častým i v postavách uctívačů Buddhy. Objevují se nám tu adoranti a donátoři v kušánských a skythských oděvech, stejně jako v parthských a indických. Indoskythský oděv má několik typů, ale hlavními součástmi jsou tunika/kabátec, kalhoty, boty (na rozdíl od Indů, kteří jsou bosí, nebo v sandálech) a opasek. Kušánský kostým si můžeme ukázat na pilíři z Mathury (obr. 458). Uctívač tu ale drží po indicku lodyhu lotosu a stojí pod čaitja obloukem. Podobný oděv máme i na fragmentu z Haḍḍy<sup>495</sup>, na reliéfu s Buddhou a postavě

---

492Czuma 1985, str. 96, 97, 98

493Cribb 1992, str. 37

494Czuma 1985, str. 93

495Rosenfield 1967, obr. 94

donátora z Šotoraku (obr. 165) či u torza prince ze Surkh Kotalu.<sup>496</sup> Odsud pochází i zlomek portrétní sochy na následujícím obrázku (obr. 459). Jednodušší variantu bez křížového sepnutí vidíme na samostatném uctívači opět ze Šotoraku (obr. 460, srv. s reliéfem z Buneru na obr. 447) a dalším ve skupině s Buddhou a Maitrejou (obr. 461). Oděv je indoskythský, ale celkové aranžmá u těchto příkladů míchá tento prvek s indickými a řeckými. Adoranti okolo Maitreji z Paitávy kombinují indický účes a krátký sestřih „ podle hrnce“ (obr. 462a). Podobný jsme viděli již u Buddhy bez ušníšy z Taxily. Lze ho spatřit i u postavy jednoho z donátorů po boku Buddhy na reliéfu taktéž z Šotoraku, výzdobě bohužel odcizené baze votivní stúpy uložené původně v kábulském muzeu (obr. 462b)<sup>497</sup>. Drapérie je tu provedena pouhým rytím a velmi schematicky. Kromě donátorů se někdy může v indoskythském oděvu vyskytnout i Čhandaka, objeví se ve scéně Márova útoku<sup>498</sup> (obr. 247), transportu relikvií, prvního kázání atd. a je v něm též oblečen Súrja, což je vzhledem k souvislosti s íránským slunečním kultem pochopitelné. Uctívači v tomto typu oděvu bývají často ozbrojeni, což Rosenfield pokládá za stopu parthského náboženského vlivu.<sup>499</sup> Jako příklad si můžeme uvést výše zmíněný reliéf z Buneru (obr. 447) s vousatými muži opásanými meči. Na levé straně scény rámuje postava šálabhāṇḍžiky na nádobě. Není to zcela v souladu s buddhistickými principy, kde je vyzdvihována ctnost vládce a nikoli vojenská zdatnost. Ozbrojená je i slavná Kaniškova socha z Mathury (obr. 463), kromě meče i kyjem (ḍaṇḍá) s obrazem makary. Kyj se objevuje i na Vimových<sup>500</sup> ražbách a Džihonikových mincích z Taxily. Podle Rosenfielda je emblémem suverenity tak, jako je indický král částečně inkarnací boha Jamy, který přináší smrt nepřátelům a tvrdou spravedlnost svým lidem, byť numismaticky vychází z Hérakla na indořeckých mincích.<sup>501</sup>

Íránský vliv lze spatřit i v ohňových oltářích (které odpovídají ale i indické tradici pálení obětí) na podstavcích buddhistických soch a v postavách slunce a měsíce (Miira a Mao)<sup>502</sup>

---

496Ibid obr. 121

497Častý indoskythský či kušánský oděv na zobrazeních z těchto lokalit souvisí nejspíš s jejich blízkostí ke Kápiše, dary tedy plynuly zřejmě hlavně od kušánských šlechticů.

498Rosenfield pokládá za těžko zpochybnitelné tvrzení, že boj mezi Šákjamunim a Márou či Devadattou souvisel s bojem mezi dobrem a zlem v Avestě, nebo že představení dítěte Siddhárthy v chrámu bylo odrazem židovskokřesťanských zvyků. (1967, str. 244)

Pro Čhandaku na reliéfu z Haḍḍy viz Rosenfieldův obr. 79 (1967)

499Ibid str. 181

500Bussagli zmiňuje možnou etymologii jména Kadfises jako íránské gaḍá-paisa (vybavený kyjem). (1996, str. 214)

501Rosenfield 1967, str. 180

502Lunární symbolika je pro Kušány důležitá (kromě božstev viz též donátorka ze Sahrí-Báhlol, obr. 464).

na Kaniškově relikviáři.<sup>503</sup> Vládce, zobrazený zde rovněž ve výše zmíněném typu oděvu, má na hlavě pokrývku, jejíž nejbližší paralelu našel Rosenfield na terakotové hlavě muže z Persepole (obr. 465)<sup>504</sup>. Připomene nám též Indrův klobouk na gandhárských reliéfech, zatímco pro Indii jsou jinak obvyklejší turbany. Dlouhé vlasy, knír, náušnice a těžký torques pokládá za standardní indoskythský typ<sup>505</sup> a zároveň se domnívá, že na většině děl z 1. a 2. stol. n. l. jsou zobrazeni skutečně Indoskythové, kteří byli asimilováni indickou společností.<sup>506</sup> Zdobnější tuniky a opasky na reliéfech ze Sahrí-Báhlol (obr. 466), odkud pochází i upásaka<sup>507</sup> s knírkem a s krátkým sestřihem ve zvláštní kombinaci šatů (obr. 467). Příkladů je ostatně dost, mezi posledními, které si uvedeme, bude uctíváč pod slavnou sochou Páňčiky-Kubery z Takalu (obr. 468) a dva z Taxily, první (obr. 469) z kláštera Džauliáň, druhý ze stúpy Dharmarádžiky (obr. 470). Druhý zmíněný můžeme srovnat s postavami z Hatry (obr. 471 – 473)<sup>508</sup>. Tvůrce se soustředil zejména na plošnou výzdobu a detailní provedení oděvu spíše, než například na realistické ztvárnění drapérie. Takováto dekorativnost je pro orientální umění typická a často se u nomádských národů odvozuje z výzdoby látek a koberců. V indických reliéfech jde nepochybně o přechod od dřevořezby a práce ve slonovině, řezbáři z Vidišy pracující s tímto druhým materiálem se podíleli na výzdobě stúpy v Sání. Právce soch z Hatry je v pozici podobné abhaja mudrá, o tomto gestu a jeho možném původu jsme již hovořili. V ruce mohou držet palmovou větev stejně jako na gandhárských reliéfech (obr. 472). Rovněž postoj s chodidly od sebe je stejný jako u kušánských portrétů, jakým je onen Kaniškův (obr. 474). Pokrývka hlavy druhého muže (obr. 472) se částečně podobá indoskythským helmám z Mathury (obr. 475) a čapkám králů a

---

Pokud by byli Yue zhi/shi, svádí to samozřejmě k interpretaci Měsíční klan, ačkoli při takovýchto překladech musíme být velmi opatrní. Znak yue se dodnes vyskytuje ve znacích jako radikál pro měsíc, nebo maso. Navíc Číňané mohli překládat na základě fonetické podoby a výslovnost klasické čínština byla zcela odlišná od dnešní.

503 Kromě symboliky slunce a měsíce se na relikviáři nachází i husy s věnci v zobáčích. O vztahu tohoto symbolu k vodám, králi apod. jsme hovořili již v první kapitole. Zobrazení husy najdeme rovněž na slonovinovém sedátku z Begramu. Rosenfield odkazuje na husu též jako na symbol ztělesněné duše i Brahma jako nejvyššího ducha v indické metafyzické literatuře. Zmiňuje při tom rovněž text ze 7. stol., v němž je kalahamsa epitheton vynikajícího vládce. (Rosenfield 1967, str. 262) V pozdější ikonografii je husa váhanou Brahmy. Někdy se uvádí též labuť (Zbavitel 1986, str. 45), byť některá zobrazení svědčí spíše pro husu. Samotné slovo हंस je pak v Hindsko-českém slovníku (Strnad 1998, str. 654) přeloženo jako husa, labuť, duše.

504 Rosenfield 1967, str. 165

505 Ibid str. 218 viz například jeho obr. 70

506 Ibid str. 216

507 Buddhistický laik zachovávající pět zákazů (neubližovat bytostem, nekrást, necizoložit, nelhat, neopijet se), dávající mnichům almužnu a žijící jako světský hospodář.

508 Srv. postavu z Taxily též s reliéfem s Butkary (obr. 487)

bohů z Nimrud Dagh. Tato lokalita se ostatně myšlenkovou koncepcí blíží kušánským dynastickým svatyním v Surkh Kotalu a Mát. Pro parthskou helmu s jejím kušánským protějškem pak Rosenfield hledá paralely v oděvech asyrských a achajmenovských válečníků.<sup>509</sup> Srovnat můžeme ještě oděv kolosálního bronzu z Šamí s tzv. Čaštanovou sochou (obr. 476 – 7).

Parthskému vlivu je rovněž připisována frontalita buddhistických soch, ovšem s takovouto frontalitou jsme se setkali i v raném indickém umění. Parthská frontalita je v Rosenfieldových očích cílená, zatímco u jakšů jde spíše o technickou záležitost.<sup>510</sup> Rovněž Cribb v něm vidí přínos ranějšího období a spíše příznak funkce než výlučný parthský umělecký rys. Inspiraci pro oděv kušánských králů také vidí spíše v parthské verzi, ale zároveň upozorňuje na iránskou výpůjčku v podobě záhybů šatu z řeckého archaického umění, která už nebyla v Íránu měněna a je podle něj pravděpodobným zdrojem cikcakovitého motivu na šatech raných indických soch v Bharhutu a postav jakšů.<sup>511</sup> V souvislosti s frontalitou si připomeňme dříve zmiňované kruhové kameny z pahorku Bhiř v Taxile, Kaušámbí či Patny, maurjské terakoty a kamenný reliéf z Rádžgiru. Z Taxily z 1. stol. př. n. l. máme rovněž břidlicovou frontální sošku ženy. Na hlavě má nízký polos a kromě šperků je zcela nahá (obr. 478). Podle Marshalla by mohlo jít o bohyni Matku či Zemi.<sup>512</sup> Podobný postoj s nohama u sebe, ale tentokrát s rukama od těla, jako měly příklady z kruhových kamenů, má i terakotová bohyně z Čársaddy z raně kušánského období z 1. stol. n. l.<sup>513</sup> (obr. 479). Opět je nahá s malými ňadry, na hlavě má věnec. Je tu patrný řeckořímský vliv. Soška je dutá, vyrobená ze dvou forem a části jsou spojeny na boku postavy. Plně terakoty naproti tomu byly vyráběny z jedné formy, což vytvářelo jednostranný reliéf, nebo mohly být modelovány v ruce. V Gandháře i Mathuře se používaly obě techniky. Obě ženy mají vlasy spletené do copu, který jim padá na záda a kopíruje páteř, stejně jako známá soška z šaksko-parthských vrstev Taxily (obr. 480), kterou Marshall datuje rovněž do raného 1. stol. n. l.<sup>514</sup> Oděv podobající se sárí jí sklouzává s těla, kolem boků má ozdobný pás (mekhalá), úzká taenia přes čelo, náramky a nárameníky jsou jejími jedinými šperky.

---

509Rosenfield 1967, str. 189

510Ibid str. 214

511Cribb 1992, str. 35

512Marshall 1951, volume II, str. 701

513Czuma 1985, str. 161

514Marshall 1951, volume II, str. 701

Marshall ji považuje za typ odvozený z řecké Afrodity, snad jakší, Máju, či Tyché města, bohyně s lotosem, která se objevuje na některých taxilských mincích.<sup>515</sup>

Další oblastí vlivu, často citovanou, jsou palmyrská díla, zvláště zdejší náhrobní reliéfy (obr. 481 – 484). Frontalita a drapérie místních archaických skulptur je blízká fragmentům z Butkary (obr. 485 – 6). Dalším rysem typickým pro obě místa je podle Fabrégues použití dvou linek k vyznačení krku a široce otevřené oči. Zároveň jsou palmyrské reliéfy podobné butkarským i v některých motivech, jako jsou rozety, ovoli, akantové prvky a již zmiňovaní orli. Autorka porovnává tyto nálezy rovněž s toaletní paletou nalezenou v řeckých vrstvách Sirkapu (obr. 403a).<sup>516</sup> Řecké prvky podle ní mohly existovat v Gandháře už před Parthy, jakkoli způsoby jejich aranžování ukazuje, jako by přišly skrz Parthii. Porovnává též styl (parukovité vlasy, veliké kulaté oči s vyrytými panenkami, drapérie z rytých čar) a šperky z konzol ze Sirkapu v podobě okřídlených postav z vrstev I a II z 1. stol. n. l. s donátory z Butkary (obr. 485, 487), letící postavou na reliéfu z Lorigán Tángai (obr. 110) a konzolou ze Saidu Šaríf (obr. 488a). Masivní torque jakožto typickou formu ozdoby má na krku i tzv. Surena z Šamí (obr. 476). Podle Benjamin Rowlanda mají vyobrazení Buddha 3. a 4. století vztah ke školám, které vyráběly sidamarské sarkofágy a palmyrské náhrobní reliéfy. Jde zvláště o zálibu v paralelních záhybech a ostrost profilu jednotlivých skladů oděvu. Možný společný vzor pro pozdně římské, palmyrské a gandhárské sochy vidí v pozdně helénistických dílnách v Malé Asii.<sup>517</sup> Prototyp redukce drapérie na síť paralelních skladů hledá v terakotě od Menofila z Britského muzea, rovněž i v postavičkách ze Seleukeie, byť pochybuje, že by styl měl původ v dílech drobného umění.<sup>518</sup> Dalším předobrazem by mohly být myrinské terakoty (srv. obr. 488d a 488e). Rowland též poukazuje na spojitost nevnímavého vzhledu gandhárských Buddha a palmyrských soch, která se shoduje v provedení očí dívajících se nahoru, panenka bývá vyryta.<sup>519</sup> Na tomto místě je nutné podotknout, že autor je stoupencem teorie o římském vlivu. Spojuje tedy typ drapérie i očí zároveň s reliéfy z Konstantinova oblouku v Římě a sochami z jeho období. Zároveň tvrdí,

---

515Marshall 1960, str. 21

516Fabrégues 1987, str. 5 U obr. 481 si všimněme rovněž motivu květů uvnitř kosočtverců, s nímž se setkáme i v Gandháře.

517Rowland 1936, str. 395

518Rowland 1942, str. 230 Kromě obr. 349b můžeme srovnat postavy typu bohyně Matka ze Seleukeie (obr. 488b) a ženskou sošku z bloku D v Sirkapu (obr. 488c), kterou Marshall datuje do raného 1. stol. n. l. (1951, volume II, str. 701). Obojí lze porovnat i s donátorkou ze Saidu Šaríf.

519Rowland 1942, str. 233

že většina gandhárských stojících Buddhů byla vysekána ve velikosti pět hlav (včetně ušňíše) k celkové výšce, což je údajně norma i u náhrobních památníků z Palmyry a Dury Europos a přibližně i u postav tetrarchů z Benátek.<sup>520</sup> Netuším, zdali k tomuto výsledku došel nějakými výpočty, či přeměřováním. Některé nálezy z Taxily, jak jsme viděli, spojuje s uměním období Augusta. Za předání helénistického umění do Indie jsou podle Rowlanda odpovědní spíše Parthové, než baktrijští Řekové.<sup>521</sup> Období římské infiltrace do Parthie s nástupem Fraata IV. vedlo podle něj k průniku tohoto umění do Íránu a parthských držav v Indii.<sup>522</sup>

Rovněž účesy palmyrských žen bychom mohli srovnat s některými gandhárskými příklady jako s hlavou ženy z Butkary I (obr. 488f), které se podobají i způsobem stočení vlasů po stranách, výrazným nosem a velikýma protáhlýma očmi s vyrytými zorničkami (srv. např. s obr. 484). Taktéž pozice s rukou skrytou v šatu, kterou jsme viděli u některých zobrazení Buddhy je stejná.<sup>523</sup> V gandhárském umění se neomezuje pouze na něj, ale mohou tak být zobrazeny i mniši (obr. 488g). Pochází patrně ze zobrazení filosofů a řečníků, jak vidíme například na postavě Aischina<sup>524</sup>, nebo u Kleopatry a Dioskurida z Délu z 2. stol. před. n. l. (obr. 488h) Odkázat můžeme i na římskou kopii řeckého originálu Sofokla z Vatikánského muzea atd.<sup>525</sup> Nutno ovšem poznamenat, že tuto pózu, nebo jí podobnou mají i ženy, jak můžeme spatřit u sochy ženy s dítětem z Kypru (obr. 488i), levá ruka drží cíp šatu, podobně i postavy z Velkého a Malého Herkulanea.<sup>526</sup> Cíp šatu si přidržuje i žena na náhrobku ze Smyrny<sup>527</sup>, pravá ruka ukazuje do strany, chuchvalec oděvu na levém rameni připomene obdobný u sedícího Buddhy na obr. 110, byť zde jde samozřejmě o zcela jiné vyobrazení. Ostatně ještě lepší příklad ruky v oděvu u ženy lze pozorovat na Ara Pacis. Nevidím proto důvod, proč pro tento způsob zobrazení Buddhy a některých vedlejších postav hledat pouze mužské vzory, jak to až doposud činila většina autorů, jejichž práce jsem měla

---

<sup>520</sup>Ibid str. 234

<sup>521</sup>Rowland 1949, str. 1 a 6

<sup>522</sup>Ibid str. 3

<sup>523</sup>Tuto pozici jsme si až dosud uváděli hlavně u stojících Buddhů, neboť u sedících nepatří mezi nejobvyklejší typy, přesto se vyskytne i zde, jak dokládá příklad z Tepe Šotor (obr. 488j). Jak jsme ale viděli u stojících postav, v této lokalitě jde zřejmě o oblíbený způsob.

<sup>524</sup>Smith 1991, obr. 38

<sup>525</sup>U vyobrazení Sofokla hledá paralely rovněž Bussagli (1996, str. 74). Tento prototyp pro sochy Buddhy i Krista uznává i Rowland, který upozorňuje, že u těchto vyobrazení na sobě Buddha nemá saṅghátí, nýbrž himation/pallium. Oděv filosofů-učitelů byl podle něj pro oba, rovněž jako učitele, zvláště vhodný. Srv. zobrazení Buddhy a Krista například na sarkofágu z Psamatia. (Rowland 1945, str. 445)

<sup>526</sup>Smith 1991, obr. 88 – 9

<sup>527</sup>Ibid obr. 220

možnost číst.

Prototypem samotného Buddha bylo nejspíš zobrazení Apollóna.<sup>528</sup> Původ některých i vedlejších postav by bylo lze hledat rovněž mezi podobami Dionýsa (obr. 489a) či Antinoa, jako příklad si můžeme uvést štukovou postavu z Haḍḍy uloženou v Muisée Guimet (obr. 489b). Z Apollóna, Dionýsa, či Hérakla byla odvozena asi i postava nahého muže stojícího s ženou pod stromem na břidlicovém reliéfu z Gandháry (obr. 490) z 2. stol. n. l. Cribb je uvádí jako Páňčiku a Hárítí s otazníkem.<sup>529</sup> Typičtější zobrazením tohoto páru je slavný příklad z Takht-i-báhi z 3. stol. n. l. (obr. 491a)<sup>530</sup>. Hárítí může být zobrazována i sama, často sedící s dětmi jako socha z Bruselu (obr. 491c), ale může i stát s dětmi v náručí (obr. 492, 515, viz i Marshall 1960, obr. 112). Přebírá prvky Tyché, korunu jako polos a roh hojnosti<sup>531</sup>. Páňčiká bývá oděn po indicku, ale na tomto příkladu má krátkou tuniku, je to generál armády, jejichž králem Kubera-Vaiśravana, údajně byl přítomen zázraku ve Śrávastí.<sup>532</sup> Zobrazení Páňčiky a Hárítí je různé, nejčastější je to z Šáh-dží-kí-dheří (obr. 493), kde oba sedí. Páňčiká drží kopí, Hárítí má kolem sebe děti. Oděni jsou do indických šatů. Obě božstva mohou být spojena s Pharro a Ardochšo. Skutečnost, že na výše uvedeném nálezu z Takht-i-báhi má v ruce kantharoidní pohár ho též spojuje s Dionýsem. Z Mathury z kušánského období se nám dochovaly příklady takto propojených božstev, například opilý Kubera z Palíkheřá (obr. 494), který Rosenfield na základě stylistiky klade do doby Huviškovy vlády, což v jeho chronologii znamená polovinu 2. stol. n. l.<sup>533</sup> Cribb interpretuje jako Hárítí též bronzovou stojící ženskou sošku z oblasti Heratu, která drží roh hojnosti. Spojuje ji s rhyty s Nisy, jejichž baktrijský původ pokládá za jasný.<sup>534</sup> Se zdejšími rhyty bychom mohli srovnat též zobrazení na reliéfu z obr. 340, zvláště pokud jde o ženskou postavu otočenou zády (obr. 495). Podobným způsobem je provedena i žena na reliéfu z

---

528Rowland to vidí jako přirozené spojení díky slunečnímu/světelnému aspektu Buddha (a stejně tak Krista). (Rowland 1945, str. 448).

529Cribb 1992, str. 132

530Cribb 1992, str. 134 Jako méně zdařilá kopie tohoto typu působí dvojice uchovaná v Musée Guimet v Paříži (obr. 491b).

531Srv. též s Marshallovou Déméter z (Marshall 1951, volume III, plate 211, č. 1) z Taxily. Podle něj jde možná o lokální kopii klasického originálu. (1951, volume I, str. 694)

532Rosenfield 1967, str. 246

533Ibid str. 248 Srv. s podobným motivem na toaletní paletě na obr. 401.

534Cribb 1992, str. 108, obr.111, Boardman pokládá spor o parthské, či baktrijské určení za zbytečný. Odkazuje na nález podobného slonovinového rhyta v pokladu z Takht-i-sangin. (Boardman 1997, str. 7) Oba srovnávají též s rhyty s Nisy i zlatou ozdobu z Kašmíru v podobě sfingy (Cribb 1992, str. 24), kterou Cribb datuje do 1. stol. př. n. l. – 1. stol. n. l. (192, str. 138). Šperk ukazuje celou řadu řeckých prvků, ovšem zde nešlo o náušnici, ale patrně jehlici do turbanu.

Amarávati (obr. 496).<sup>535</sup>

Motiv oblouků na bímáranském relikviiři bychom mohli též srovnat se sarkofágy.<sup>536</sup> Oblouky se vyskytují i na architektuře, jak vidíme na stúpě z Guldary a dalších z Ševaki, Kotpuru, Top Dara a jinde. Čaitja zakončení je opět důsledkem indického vlivu. Připomeňme si rovněž fragment reliéfu z Dharmarádziky v Taxile (obr. 497), kde můžeme mezi oblouky opět spatřit ptáky s roztaženými křídly. Máme samozřejmě i oddělené indické oblouky s postavami pod nimi, někdy oddělené persepolskými sloupy, jako na reliéfu z muzea v Kábulu, kde pod nimi stojí Buddhové a Bodhisattva s abhaja mudrá (obr. 498).<sup>537</sup> Podle Marthy Carter mohl být bímáranský relikviiř vytvořen pro buddhistického zákazníka umělci, kteří vyráběli zlaté ozdoby pro barbarskou aritokracii v Baktrii.<sup>538</sup> Robert Brown srovnává gandhárské relikviiře s kosmetickými nádobami nalezenými v Tillia Tepe a domnívá se, že jejich užití má původ právě v praxi ukládání těchto nádob na kosmetiku do královských kušánských hrobů.<sup>539</sup> Na Kaniškově relikviiři dokonce nápis uvádí slovo gandhakaranda, tj. váza na parfém.<sup>540</sup>

Girlandy najdeme též na kadidelnici z Egypta z 1. stol. n. l. (obr. 500), stejně jako na další z Tarentu z 3. stol. př. n. l. (obr. 501). Rosen Stone se domnívá, že předměty z Tarentu byly importovány do Gandháry, a že tudíž nejen romanizovaný Egypt, nýbrž samotná Itálie byla zdrojem západních motivů.<sup>541</sup> Vizuální podobnost mezi kadidelnicemi a votivními stúpami se jí jeví jako více než náhodná. Odkazuje mimo jiné na bronzové víko nádoby nalezené v Taxile.<sup>542</sup> Zde byly nalezeny i fragmenty kadidelnic, některé v šaskoparthských, jiné v kušánských vrstvách. Autorka si myslí, že Taxila byla aktivním účastníkem ve výměnném

---

<sup>535</sup>Rosen Stone se domnívá, že je okopírována, či přetvořena z římského modelu. (2004, str. 75)

<sup>536</sup>Rowland je srovnává se sidamárskými a posléze křesťanskými sloupkovými typy, jak jsme si již řekli. Zároveň tento způsob používaný pro funerální účely podle něj odpovídá stejnému užití bímáranského relikviiře a stúp. (Rowland 1946, str. 45) Rovněž nachází podobnost mezi postavami Indry a Brahmy kráčeujícími k Buddhovi s Petrem a Pavlem obrácenými ke Kristovi. (ibid, str. 44) Srovnává mimo jiné i symboliku ráje-nebeského paláce křesťanských sarkofágů a indických reliéfů, a v tomto světle se pak též zamýšlí nad interpretací ústřední trojice bímáranského relikviiře jako Buddhova sestupu z nebe Tušita (ibid str. 47).

<sup>537</sup>Mohou se pod nimi vyskytnout i uctívači, jako na reliéfu z Mardžanai (obr. 499). Podle Brancaccia jde o jasné spojení se zobrazeními na vedikách z Bharhutu, kde uctívači rovněž procházejí skrz čaitja. (Brancaccio 2006, str. 216)

<sup>538</sup>Carter 1997, str. 76

<sup>539</sup>Brown 2006, str. 200

<sup>540</sup>Bussagli 1996, str. 184

<sup>541</sup>Rosen-Stone 2004, str. 84 – 5

<sup>542</sup>Ibid str. 88, obr. 33



obchodu mezi východní a střední Asií a Indickým oceánem a že některé importy se sem dostaly nikoli pouští ze Sýrie, ale po moři z Egypta.<sup>543</sup> O kvetoucím obchodu se západem svědčí například nálezy z Begramu. Pochází odsud rozmanitá směs řeckořímských bronzů, skla, lakové nádoby z Číny a slonovin z Indie<sup>544</sup>. Indická slonovina byla naopak nalezena v Pompejích. Římscí císaři znali i čínské hedvábí. Během řeckého období žádný přímý karavanní obchod s Čínou neexistoval, karavany z Číny do Íránu začaly být vysílány až po roce 106 př. n. l. jako následek Zhang Qianových misí. Většina předmětů a materiálů se v předcházejícím období do Baktrie dostala asi postupným předáváním, existovala zřejmě i jižní trasa, odkud mohl připutovat i sichuanský bambus. Podle Tarna pocházel z Číny i baktrijský nikl a dostal se sem stejným způsobem.<sup>545</sup> Kromě hedvábí putovalo do Parthie skrz Merv též železo a kožešiny. Do Číny se naopak dostalo granátové jablko a vojtěška. Číňané měli dlouhodobě zájem rovněž o vyhlášené koně nomádů. Rozkvět Seleukeie se podle Tarna shoduje časově s obdobím řecké vlády v Indii od Demetrioova dobytí do smrti Menandra. K obchodnímu oživení pak došlo po římském ustavení vlády v Sýrii roku 64 př. n. l.<sup>546</sup> Ze Seleukeie putovalo zboží až do fénických přístavů. Hlavní trasa vedla přes Baktru, Hekatompylos do Ekbatan a Seleukeie. Jižní trasa směřovala skrz Sístán k Ormuzskému zálivu a Perským zálivem, nebo přes Barygazu a Demetrias-Patala k Ormuzskému zálivu, kde byl přístav Harmozia-Omana. Na východním pobřeží Indie bylo důležitým přístavem Arikamedu. Ze starověké Hippokoury (moderního Kolhapuru) máme dvě skupiny bronzů, do první patří mimo jiné socha Poseidóna založena na Lysippově originálu (obr. 502). Druhou skupinu lze srovnat s díly z Pompejí a Herkulanea. Výroba je připsána Capui, která je 20 mil severně od Puteoli (dnešního Pozzuoli), hlavního italského přístavu pro obchod s Alexandrií.<sup>547</sup> V jižní Indii byly rovněž nalezeny hliněné buly zdobené řeckořímskými hlavami okopírovanými z importovaných mincí. Dalšími důležitými centry byl Barikon v ústí Indu a Minnagar dále ve vnitrozemí. Obchodovalo se také s kadidlem a myrhou z Arábie. Lionel Casson srovnáním cesty z Egypta do Afriky (Zanzibaru) a do Indie zjistil, že druhá cesta byla mnohem nebezpečnější a spíše záležitostí bohatých obchodníků ve velkém a

---

543Ibid str. 76

544Viz např. Cribb 1992, obr. 115 – 116 Indická slonovina, koření a další importy byly představeny už při triumfu Antiocha IV. V Dafne roku 166. V pokladu v Mandali východně od Tigridu a v Teheránu bylo nalezeno množství seleukovských mincí.

545Tarn 1951, str. 87 Používá mimo jiné též srovnání procentuálního zastoupení kovů ve slitině.

546Ibid str. 361

547Rosen Stone 2004, str. 75

majitelů lodí. Vklad se jim ovšem mohl vrátit za rok, zatímco při cestě do Afriky až za dva.<sup>548</sup> Větry nad Arabským mořem a Indickým oceánem vanou během zimy ze severovýchodu, během léta z jihozápadu. Na jaře a na podzim dochází ke změně. Jihozápadní monzun je velmi bouřlivý, takže lodě podle něj vypluly z Egypta do Indie v červenci a nesměly připlout k indickému pobřeží dříve než v září, kdy jihozápadní monzun slábne. Nesměly se ale ani příliš opozdit. Kdyby totiž dorazily až v říjnu, tak už by pluly proti severovýchodnímu monzunu.<sup>549</sup> V souvislosti s římskými prototypy Kuwayama zmínil také zajímavý prvek kola s příčkami v konstrukci některých stúp, přičemž u nejranějších se neobjevuje. Soudí, že tento prvek byl asi dříve v Ándhrá Pradeši právě vzhledem k jeho blízkosti k přístavům, jako příklad uvádí stúpu v Ghantašala, která je blíže k římským originálům. Zároveň se domnívá, že zdejší stúpy tohoto typu lze datovat mezi 25 př. n. l. a vládu Kudžuly Kadfisa za předpokladu, že je Dharmarádžika v Taxile ranější než on.<sup>550</sup> Z jeho článku vyplývá, že kolo zde nemělo symbolický význam, ale šlo o konstrukční záležitost, objevuje se i u hrobek v římské Británii. V Gandháře bylo toto řešení používáno pro konstrukci kupole a nikoli bubnu a místo vysokého bubnu se tu vyskytuje vysoké čtvercové podium.<sup>551</sup>

Dobрым příkladem kombinace různých myšlenkových a stylistických rysů je bronzová kadidelnice ze sbírky Shelby White and Leon Levy, kterou Elizabeth Rosen Stone pokládá za buddhistický předmět (obr. 503). Vedle jistých íránských prvků tu našla též řeckořímské a etruské<sup>552</sup>, jako jsou ptáčci či okřídlené postavy v rozích. Obdobné (ale v podobě sfing) máme na kadidelnici z Řecka ze 4. stol. př. n. l. a další z pozdního 4. stol. př. n. l. na příkladu z Tuch 'el-Karamus v Egyptě.<sup>553</sup> Tato druhá zmíněná měla původně na vršku kohouta. Postavy na naší kadidelnici drží v ruce věnec stejně, jako ho známe z parthského umění či Nimrud Dagh. Objevuje se též v ruce Erola na labuti na jedné z toaletních palet. Mužské postavy tu ale zároveň odkazují spíše na dévy z Bharhutu a Sáňcí. Břečťan lze podle autorky snadno převést na pippalový strom, dalšími prvky (nejen buddhistickými) jsou zde svastika, symboly měsíce či lotos. Podobnými okvětními plátky lotosu jsou zdobeny i relikviáře (viz Kaniškův) a votivní stúpy (obr. 230). Disk kadidelnice se zároveň podobá slunečnickům

548Casson 1980, str. 35

549Casson 1980, str. 34

550Kuwayama 1997, str. 167

551Ibid str. 165

552Některé společné rysy týkající se tvaru těchto předmětů pochopitelně souvisí s jejich funkcí, základní součásti se neměnily.

553Rosen Stone 2004, obr. 23 a 24

těchto stúp. Čtyři vinné a jeden asi pippalový list patří mezi další výzdobné prvky. Podle Rosen Stone může tento jeden odlišný představovat nirvánu.<sup>554</sup> Zvonky v Indii vzývají přítomnost božstva, autorka našla v buddhistické literatuře zmínky o zvoncích, které odesílají Buddhovu zvěst, jež je přenášena dvěma zvony na vrcholku stúpy, když je vítr rozeznívá.<sup>555</sup> S kombinací kruhu a čtverce jsme se rovněž již setkali, později se objeví u mandal. Stejně tak jsme hovořili o významu světla. Podobné kadidelnice (někdy i se zvonky) jsme spatřili na podstavcích soch Buddhy. Podle Rosen Stone byly v Gandháře užívány jako lampy a možná mají i nějakou spojitost s obchodnickou třídou a uznání její role mniškou komunitou – jakousi laickou službou v buddhistickém rituálu.<sup>556</sup> Jako lampa dle jejího názoru mohly sloužit i miniaturní kadidelnice, například čínský nález z provincie Hebei datovaný do roku 524 n. l.<sup>557</sup> Kadidelnice boshanlu (viz obr. 504 z doby dynastie Východní Han; 25-220 n. l.), které se objevily ve své zralé podobě v polovině 2. stol. př. n. l. za vlády Wudiho, jí připomíná svým šupinovitým provedením výše zmíněný příklad z Tarentu, pták na vrcholku pak egyptský nález. Uznává nicméně rovněž podobu s nádobami dou, ale zároveň pokládá za pravděpodobné, že s růstem hanského impéria byly západní kadidelnice použity k propracování ideí již známých a soudí, že když čínští buddhisté používali kadidelnice, kombinovali koncept boshanlu s kanonickými obrazy pocházejícími z Gandhary.<sup>558</sup>

Jak jsme si ukázali, gandhárské umění je kombinací mnoha vlivů místních i zahraničních. Rozepře ohledně větší či menší míry toho či onoho se jeví jako bezpředmětné, neboť se zdá, že postupně působily všechny. K posouzení míry řeckého vlivu by nám pomohly podrobnější výzkumy řeckých vrstev, parthský vliv je nepopiratelný, také kontakty s římskou říší jsou dobře doloženy. Rovněž podle Czumy jde o příspěvek všech tradic, helénistické Baktrie, Palmyry a římské a zároveň trvá na tom, že gandhárská škola by neměla být chápána pouze jako provinční verze řecko-římského umění, nýbrž jako individuální inovativní styl.<sup>559</sup> Lolita Nehru shrnuje zdejší vývoj jako nejprve vyjádření nezávislého helénistického a indického stylu v řeckém období následující po indické tradici období maurjského, to pak pokračuje do

---

554Ibid str. 91

555Rosen Stone 2004, str. 89

556Ibid str. 93 Na tomto místě si můžeme připomenout, že mnohé rané buddhistické památky jako Sáňčí vznikaly u obchodních cest a byly od počátku spjaty s obchodem. Buddhismus zároveň umožňoval laikům žít svůj život jako doposud, a přesto dosáhnout spásy, čímž byl pro mnohé lidi jistě lákavý.

557Rosen Stone 2004, obr. 44

558Ibid str. 94

559Czuma 1985, str. 21

období šaksko-parthského, kdy je k němu přidáno parthské. Do konce 1. stol. n. l. podle ní dochází k formulování vyspělého gandhárského stylu, přičemž stylistické prvky předcházejících období s ním koexistovaly.<sup>560</sup> Raně kušáňské sochy poskytují dle autorky doklad o půl století trvající fázi přechodu k tomuto stylu v podobě individuálního vyjádření a splývání indických, helénistických a parthských norem.<sup>561</sup> Štuky a terakoty ze Sirkapu a Taxily tedy představují nepřerušované pokračování a mísení stylistických prvků od poloviny 1. stol. n. l. nejméně do počátku 2. stol.<sup>562</sup> Reliéfy ze Sikrí připisované raně kušáňskému období mají sice prázdný prostor jako bunerské příklady, ale zobrazují již typ „Buddha s uctívači“ - stereotyp charakteristický pro gandhárský styl.<sup>563</sup> Některé prvky šaksko-parthského a raně kušáňského období se objevují i později, a sice spíše jako důsledek nového přílivu, raně indický styl těchto období je posléze nahrazen průnikem mathurského kušáňského, zatímco helénistické provedení je nahrazováno římským v kompozici i větším realismu.<sup>564</sup> V souvislosti s tímto realismem se často dává za příklad též hlava mnicha ze Sahrí-Báhlol (obr. 505a). Některé terakoty z Gandháry řeckého období pak podle Nehru ukazují původní inspiraci jako přišedší z Baktrie, římský vliv byl pouze posílením původní helénistické infiltrace.<sup>565</sup> Autorka ovšem rozebírá i parthský styl, jehož konvenční charakter chápe jako asimilaci achajmenovské normy (přičemž achajmenovské umění si podle ní z asyrského dědictví živých reliéfů na straně jedné a formálního symbolického vyjádření královské moci na straně druhé vzalo tuto druhou složku), která žila spolu se seleukovskou tradicí. Různé prvky měli tvůrci ve zvyku míchat, a to i v rámci jedné sochy.<sup>566</sup> Upozorňuje též na podobné mísení na některých římských reliéfech z 2. stol. n. l. a dál ukazujících rostoucí parthský vliv. Nedostatek anatomické přesnosti a právě podobné míchání různých norem i v gandhárském umění pak podle ní vedlo k promrhání onoho napětí okamžiku, které chybí například ve scénách parinirvány a známe jej ze západních reliéfů.<sup>567</sup> Otázku, proč se v Gandháře

---

<sup>560</sup>Nehru 1989, str. 93

<sup>561</sup>Nehru 1989, str. 85 Prvky šaksko-parthského období podle autorky pokračovaly do raně kušáňského hlavně v terakotách a některých kamenných sochách, potvrzují to dvě sochy z kaplí R1-R3 z oblasti stúpy Dharmarádziky (Nehru 1989, obr. 162-3) a další z kušáňské vrstvy Sirkapu (obr. 93 a Nehru 1989, obr. 161, str. 75). Řadí sem jako spojnicí i některé sošky a hlavy z kaple L (obr. 347 a Nehru 1989, obr. 145, str. 73).

<sup>562</sup>Ibid str. 77

<sup>563</sup>Ibid str. 72 Totéž se podle ní vztahuje i k Májínu snu ze stúpové svatyně A1 v Kálavánu (viz Nehru 1989, obr. 143).

<sup>564</sup>Ibid str. 91

<sup>565</sup>Ibid str. 32

<sup>566</sup>Ibid str. 41 Odkazuje přitom například na nálezy z Qal‘a-i-Jazdigird. Silná helénistická složka mnoha parthských soch může být pokračováním helénismu či důsledkem soudobých římských kontaktů.

<sup>567</sup>Ibid str. 26

neobjevují buddhistické sochy již dříve, když je máme z Bharhutu a Sáníčí, ponechává jako otevřený a dosud neobjasněný problém.<sup>568</sup>

### **3. 1. 5 Mathurské zobrazení Buddhy a Bodhisattvy**

V rámci této práce jsme hodně mluvili též o indickém myšlenkovém i stylistickém základu, opakovaně jsme se také dotkli mathurské školy, kde se zdá působit více. Než uzavřeme tuto kapitolu zbývá nám tedy ještě věnovat pár slov místním zobrazením Buddhy a Bodhisattvy. Předlohy pro ně se hledají často v postavách jakšů či nágů. Mathurské sochy Buddhů vyrobené z červeného pískovce působí o něco masivnějším a hieratičtějším dojmem než gandhárské. Podobají se postavám z Bharhutu a také Patny či Parkhamu. Nejstarším příkladem se zdá být Bodhisattva věnovaný roku 3 Kaniškovy éry jistým bhikšuem Balou do svatyně v Sárnáthu (obr. 505b). Jak vidíme, je oblečen do lehkého průsvitného oděvu přehozeného přes levé rameno po zde obvyklém způsobu, látka se hustě řasí na levé ruce, pravá ruka se nedochovala. Socha byla původně opatřena slunečníkem a stála někde v promenádě, kde bhikšuové vykonávali meditaci v chůzi. Podle Myer lze stěží pochybovat, že tento typ vznikl v Mathuře.<sup>569</sup> Postava má kulatou tvář a veliké oči. Zajímavý je též hluboce vyznačený pupek a lev mezi nohama. Prakticky stejný postoj má Buddha z Maholí. Prvního Buddhu datuje Czuma dle nápisu a své varianty Kaniškova data do roku 81 n. l., druhého pak do 1. – raného 2. stol. n. l.<sup>570</sup> Dalším takovým příkladem je bezhlavý Bodhisattva z Kaušámbí z roku 2 Kaniškovy éry. Mezi nejranější zobrazení sedícího Buddhy patří tzv. kaparda typ pojmenovaný tak podle hlemýžďovitě stočeného pramene vlasů na místě ušníšy. Slavné zobrazení z Kaṭrá představuje Buddhu sedícího v padmasána na trůnu podpíraném třemi lvy (obr. 506). Výrazné oči, úsměv, čepicovité vlasy zakončené výše zmíněným drdůlkem, vyznačené bradavky a hluboký pupek a na hrudi takřka neviditelný oděv naznačený rytými čarami, které se vynořují mezi nohama, to jsou jeho základní charakteristiky. Levou dlaní tlačí proti levému stehnu, pravicí ukazuje abhaja mudrá, ovšem v tomto případě poněkud s rukou šikmo a dlaní pootočenou dovnitř. Na této stejně jako na chodidlech jsou vyryta kola. O možném významu této mudry a jejího použití u těchto Buddhů/Bodhisattvů jsme již

---

568Ibid str. 100

569Str. 128 Stylisticky předkaniškovský reliéf z Kaṅkálí Tíla (její obr. 15) podle ní dokazuje, že Mathura znala i ranější způsob zobrazení stojícího Buddhy. Tento typ stojící postavy se podobá neinterpretované soše z Ganešrá (Myer 1986, obr. 16), ale tato má šperky.

570Czuma 1985, str. 28

hovořili. Socha je doplněna svatozáří s okrajovými obloučky vytvářejícími paprsky. V pozadí vidíme strom, který je ovšem proveden poněkud nerealisticky, neboť listy vyrůstají přímo z velkých větví. Nahoře spatříme letící postavy a dole Indru s Brahmou. Stejně uspořádání ukazuje i Buddha z Ahičchatry z roku 32 (obr. 507), který je proveden ovšem daleko statičtější, méně živým způsobem. Lvi jsou jen dva v mělkém reliéfu, listový strom je pouze ryté. Postava s věncem a vadžra po Bodhisattvově pravici je oděna jen do bederní roušky a má pláštík svázaný u krku. Jeho vzezření se tak blíží Vadžrapánimu. Postava po Bodhisattvově levici drží místo čaúří lotosové květy na způsob Padmapániho.<sup>571</sup> Oba letící gandharvové typičtí pro tento typ zobrazení ani zde nechybí. Oproti tomuto pozměněnému a strnulejšímu provedení se naopak fragmentární Buddha z Cleveland museum blíží stéle z Kaṭrā<sup>572</sup>, jeho výraz tváře působí ale daleko jemněji. Po jeho pravici se dochoval pouze Brahma s čaúří. Czuma datuje tuto sochu, podobně jako další kaparda typu, do pozdního 1. až raného 2. stol. n. l.<sup>573</sup>

Tento typ byl posléze nahrazen jiným, ovlivněným gandhárskými zobrazeními. Sem spadá například sedící bezhlavý Buddha datovaný Czumou do 3. stol. n. l. (obr. 508).<sup>574</sup> Buddha je po gandhárském způsobu oděn do saṅghátí, levá ruka svírá cíp šatu s esovitými sklady, u krku vidíme nám dobře známý silný pruh látky. Drapérie ale nevychází z levého ramene, nýbrž je vedena prostředkem těla ve schematicky naznačených obloucích. Gandhárskými Buddhy je ovlivněna další sedící postava v saṅghátí s pravíci v abhaja mudrá (směřující opět poněkud do strany) a levíci svírající lem roucha, a sice Buddha z Aṅyoru datovaný do roku 51 Kaniškovy éry (obr. 509).<sup>575</sup> Stojící Buddha v saṅghátí z Archeologického muzea v Mathuře (obr. 510) má ruce ve stejné pozici, levá je zdvižena velmi vysoko. Drapérie je naznačena pouze rytím. Dolní ostrý okraj už předjímá pozdější vývoj v guptovském období stejně jako drapérie předchozího příkladu. Nicméně zde látka tvoří masivní objem a je daleko

---

571Podle Myer může jít v tomto případě může jít jen o uctíváče (1986, str. 114).

572Pro obr. viz Czuma 1985, str. 67.

573Ibid str. 66

574Ibid str. 73

575Podobní jsou též dva sedící Buddhové z Kaušambí datování rokem 83 a uložení v muzeu v Allahábadu (Czuma 1985, str. 229, obr. 22 a 23). První postava se zřejmě vztahuje ke kázání v Sárnáthu, neboť na okrajích trůnu sedí dva jeleni a doprostřed je umístěno Kolo zákona na tritratně. Saṅghátí má na sobě i sedící Buddha z Maholí z roku 22 (ibid str. 230, obr. 36). Zde ale záhyby roucha směřují od levého ramene, jak jsme zvyklí z Gandhary. Takto je tomu i u Buddhy ze Śrávastí z roku 36 (ibid str. 231, obr. 41), který sedí s rukama v klidové pozici na trůnu podpíraném dvěma lvy. Okraje saṅghátí mu tentokrát sahají ve dvou pruzích přes zápěstí. Zajímavá je propracovaná svatozář. Její vnitřní pruh tvoří lístky podobného tvaru jako u Buddhy na Kaniškově relikviáři, následuje pruh perel a nakonec obloukovité paprsky.

od pozdějších jemných oděvů i od průsvitných šatů uvedených kaparda příkladů i Balovy dedikace. Myer ho datuje do doby několik desetiletí po počátku Kaniškovy éry<sup>576</sup>, Czuma do cca 130 n. l.<sup>577</sup>

V podobné pozici jako Bodhisattvové s kaparda sedí i postava na pilíři z Ísápuru (obr. 511). Vysoký trůn je opět podpíraný lvy. Okolo vidíme postavy vládců čtyř stran. Mathura byla důležitým džinistickým střediskem a pochází odsud také množství soch sedících džínů. Na rozdíl od zdejších Bodhisattvů jsou ale nazí, jejich nohy nejsou složeny do čisté lotosové pozice. Sedí zpravidla v dhjána mudrá. Mají vyznačené bradavky a pupek, na hrudi mohou mít vyznačen symbol śrívatsa. Přes uvedené rozdíly se i tak velmi podobají sochám Bodhisattvů a rovněž vyobrazením na ájágapattách, které jsme si ukazovali dříve. Bohužel datované sochy sedících džínů jsou téměř všechny bez hlavy, výjimkou jsou čtyři exponáty ze Statního muzea v Lakhnaú z let 12, 22, 31 a 35/39.<sup>578</sup> Předposlední zmíněný má svatozář zdobenou podobně jako Buddha ze Śrāvastí z přibližně stejné doby. Myer se domnívá, že sedící typ Bodhisattvy se v Mathuře vyvinul během šákského či kšatrapského období a dosáhl svého klasického vyjádření krátce před počátkem Kaniškovy éry právě v takových dílech jako stéla z Kaṭrá. Byly nadále vyráběny do vlády Huvišky, ale ztratily oproti svým předchůdcům jemnost.<sup>579</sup> Dále si myslí, že první zobrazení Bodhisattvy byla zamýšlena jako antropomorfní obrazy Tří útočišť a jejich síla a pevnost mohla být chápána jako kvality praktikované během života Śákjamunim, a posléze začala být brána jako jeho vyobrazení, byť mohla být i správně chápána jako symboly.<sup>580</sup> Místní sochy mají zdejší běžně nošené oděvy, ale nemají šperky, svou energii se blíží spíše indickým božstvům. Některé pozdější kušánské příklady nágů jsou jim rovněž blízké. Jeden takový z 3. stol. n. l.<sup>581</sup> drží v ruce nádobu na vodu (kuṇḍiká), kterou známe jako atribut Maitreji. Paridhána spojená kjábandha (průsvitné dhotí a pás kutisútra dle Czumy) je průsvitná a odhaluje genitálie, což je případ i dalších zdejších soch, které nepředstavují Buddhu ani Bodhisattvu.<sup>582</sup> Za nejranější příklad typu Maitreji pokládá Myer zlomek uložený v muzeu v Dillí, který podle ní pochází ze stejné

576Myer 1986, str. 138

577Czuma 1985, str. 30

578Czuma 1985, str. 230, obr. 33 a 37, str. 231, obr. 40 a 42

579Myer 1986, str. 114

580Ibid str. 133

581Czuma 1985, str. 88

582Viz například Indra z Ahičchatry identifikovaný nápisem, kterého Czuma datuje do 2. stol. n. l. (1985, str. 130). Postava opět drží nádobu na vodu. Zřejmě jde stejně jako u nágů o jeho souvislost s vodou. Podle autora je to jakási mathurská zvláštnost.

dílny jako raní stojící Bodhisattvové.<sup>583</sup> Další fragment stejného typu je nápisem identifikován jako Buddha Kášjapa. Autorka ho nicméně srovnává spíše s jakšy z Patny a umisťuje je do prvních let Kaniškovy vlády.<sup>584</sup> Pokládá za možné, že ztráta oficiální podpory po smrti Kanišky vedla ke zhoršení kvality děl za Huvišky.<sup>585</sup> Pokud jde o problém nápisné identifikace některých zdejších soch jako Bodhisattva navzdory tomu, že vyhlížejí jako Buddha, Juhyung Rhi si myslí, že Bodhisattva v těchto mathurských nápisech se vztahuje na Šákjamuniho před osvícením.<sup>586</sup> Dle datací nápisů lze říci, že termín Bodhisattva byl užíván pro kaparda typ do poloviny Kaniškovy éry, kdy se objevuje slovo Buddha, či jiný ekvivalent. Proto soudí, že kaparda typ byl vytvořen, aby představoval Bodhisattvu, a stal se tudíž nevhodným pro Buddhu.<sup>587</sup> Rozdíly mezi oděvem kaparda typu a gandhárského nepřipisuje klimatu ani zvyku, neboť způsob, jakým je nošena tato šála či pruh látky se neliší od některých gandhárských bodhisattvů. Navíc, jak jsme si ukázali dříve, máme i příklady sedících Bodhisattvů s odhaleným jedním ramenem. Kaparda typ nemá žádné šperky, představuje tedy Bodhisattvu po Odmítnutí.<sup>588</sup> Mathurská škola dosáhla podle Czумы zenitu za vlády Kanišky a Huvišky, kdy experimentovala s nativními formami, od konce Huviškovy vlády přes vládu Vásudevy (tj. dle jeho datace cca 128 – 176) docházelo k průniku gandhárského vlivu, načež po vládě Vásudevy I. směřovali mathurstí umělci částečně zpět k původním formám.<sup>589</sup>

### ***3. 2 Datace a chronologie***

Mezi největší problémy gandhárského sochařství patří datování jeho jednotlivých děl. Sestavit můžeme chronologii relativní a absolutní. Pro vytvoření první z nich je používána datace na základě stylu, která je ale záležitostí poněkud ošemetnou. Opírá se obvykle o vývoj v rámci dané školy, ovšem v případě gandhárských děl není pevně stanovena nějaká chronologie, navržené pokusy byly vesměs zamítnuty. Navíc je do určité míry subjektivní, oduševnělost sochy a různé jiné její kvality, které se v literatuře jako kritéria datování občas

---

583Myer 1986, obr. 18. Dalším slavným příkladem Maitreji je stojící socha z Ahičchatry (Juhyung Rhi 1994, obr. 10). Srv. pozici pravé ruky, svatozář i oděv s výše zmíněnými příklady.

584Myer 1986, str. 137 viz obr. 19

585Myer 1986, str. 141

586Juhyung Rhi 1994, str. 109

587Ibid str. 211

588Ibid str. 218

589Czuma 1985, str. 39



objeví, jsou viditelné pro jednoho autora, ale nikoli již pro druhého. Kvůli celé řadě nejasností, díky nimž se názory badatelů různily, pak docházelo například k tomu, že dílo označené dříve za dekadentní a pozdní se jinému vědci jevilo jako naopak archaické a rané. Klasickým příkladem je Kaniškův relikviář.<sup>590</sup> Při stylistickém rozboru se přirozeně hledají i paralely v řecko-římském či indickém umění, jak jsme ostatně viděli již v předchozích odstavcích věnovaných těmto vlivům. Stejně tak jsme ovšem byli svědky i výrazného předatování některých indických děl, tudíž ani zde nemáme pevný opěrný bod. Rovněž vytvoření jistého stereotypu zobrazování v náboženském umění ponechává možná menší prostor pro kreativitu a variabilitu než různé formy lidového umění, které se nám však vzhledem k netrvanlivým materiálům nemusí dochovat. I v rámci stereotypního zobrazení má umělec jisté možnosti, ale je těžké říci, nakolik jde vždy o jeho vlastní volbu, přání zákazníka a nakolik je typem používaným v určitém období. Ukázali jsme si některé příklady, které bylo možno umístit do určité oblasti, z níž patrně pocházejí. Dobrou pomůckou k datování je přirozeně nálezová situace. Nicméně i zde se potýkáme s řadou potíží. Pokud jde o samotné vykopávky, na mnoha místech neproběhly, nebo nebyly publikovány. Většina badatelů zabývajících se Gandhárrou staví mimo jiné dosud na Marshallových nálezech z Taxily. Musíme si ale uvědomit, že zde jde především o výzkum řecko-parthských vrstev v Sirkapu, zatímco kušáňská lokalita Sirsukh zůstává z větší části neodkryta. Příslušnost sochy k nějaké stavbě nám může pomoci, neboť podle typů zdíva jsme ji schopni datovat, ovšem v případě štuků musíme mít na paměti, že jde o méně trvanlivý materiál, a u jednotlivých staveb docházelo často k opravám. Navíc pro tyto štuky byly využívány i staré formy pro hlavu, zatímco tělo mohlo být modelováno v ruce. Z toho

---

<sup>590</sup>Cribb ho datuje do 2. stol. n. l. (1992, str. 194). Motiv girlandy a putti, jak jsme již zmínili, je pokládán za typ po roce 150 n. l. Král nemá vousy podobně jako na mincích Huvišky a jeho nástupců, ovšem personifikované slunce a měsíc se individuálně objevují na mincích Kanišky I., ale spolu jen na vzácné minci Huvišky, zároveň lze ve vyobrazení Buddhy najít rané charakteristiky, jako je svatozář s pruhem, lotosové lístky na víčku připomínají ty z bímaránského relikviáře a objevuje se tu lotos na nimbu podobně jako u Buddhy s knírem z Butkary I. Rosenfield se domnívá, že jde možná ale o sekundární depozit (komora totiž nebyla ve středu, ale mimo něj). Souhlasí rovněž s názorem, že je-li na něm zobrazen Kaniška, pak jde o Kanišku II. z nápisu v Árá roku 41. Kdyby byl relikviář datován do vlády Kan išky I., tak do pozdějších fází, dílo podle něj patří do 2. čtvrtiny století Kaniškovy éry. Podotýká, že kostým krále se liší od toho, který nosí Kaniška I. na svých mincích a i od toho, který má Kaniška III. Sedící Buddha má podle něj nejbližší paralely na reliéfech z malé stúpy v Sikrí, stejně jako Indra a Brahmá, kteří se též podobají některým z Guides' Mess v Hotí Mardán, vše podle něj tedy ukazuje spíše na ranější než pozdější datum (Rosenfield 1967, str. 261). Bihar nemá námitky proti tomu, že jde o Kanišku I., vidí příbuznost relikviáře k malbám v Miránu v Xinjiangu, podle něj obě tyto památky dělí maximálně desetiletí či dvě (Bivar 1970, str. 11). Z miránských maleb si na tomto místě můžeme ukázat jednu z Národního muzea v Novém Dillí (obr. 512), kde vidíme nám známé prvky jako vysoká ušníša, knír, veliké otevřené oči a svatozář s okrajovým lemem.

důvodu pak mohou mnohé štuky působit klasičtějším dojmem, než je skutečná doba jejich vzniku. Dalším problémem je skutečnost, že množství gandhárských skulptur, podobně jako již zmíněné toaletní palety, se dostalo do muzeí a soukromých sbírek nejasnou cestou, koupí na trhu apod., a neznáme tudíž místo jejich původu, natož přesný nálezový kontext. Dobrým vodítkem pro dataci čehokoli je pochopitelně nález mincí, v našem případě se může jednat o dar umístěný do stúpy. Například relikviář z Bimaránu byl datován na základě mince Azea I. nalezené v něm. Takovýto nález nám ovšem stanoví jen jednu hranici, poklad nelze pohřbít před datem vyražení poslední mince v řadě. Datování pomocí mincí je ovšem, zvláště v Indii, problém, uvážíme-li, jak dlouho byly v oběhu.<sup>591</sup> Mince některých králů byly navíc raženy ještě nějakou dobu po jejich smrti. Přes všechna tato úskalí tvoří mince základní materiál, z něhož čerpáme naše vědomosti například o Indořecích (viz výše). Jejich posloupnost, datace, rodinné vazby apod. jsou odvozovány z mincovních typů, imitací, nomenklatury, fyziognomie a přeražeb. Zkoumá se, kde a v jakém množství byly mince nalezeny, jakého byly typu a v jakém stavu. Z toho lze usoudit na nadvládu daného panovníka, velikost jeho území, nebo doložit obchodní kontakty a říci, že dané území nadržel. I zde je na místě jistá opatrnost, uvědomíme-li si, že mince jsou jedním ze základních prostředků propagandy.

Nepochybně jednou z nejcennějších věcí (poskytující oporu pro absolutní chronologii) jsou pro nás dedikační nápisy uvádějící data věnování. Bohužel soch s datujícími nápisy máme z Gandhary velmi málo, větší množství bylo nalezeno v Mathuře. Tato gandhárská díla si nyní představíme. Jedná se o Buddhu z Loriján Tángai z roku 318 (obr. 513), podstavec z Haštnagaru (obr. 514) z roku 384, reliéf z Mamáne Dherí z roku 89 (obr. 254) a postavu Hárítí ze Skárah Dherí (obr. 515) zřejmě z roku 399.<sup>592</sup> U podstavce z Haštnagaru jsou data uvedena v cifrách, které byly podle Bivara nesprávně přečteny a nejde o rok 384, nýbrž 284<sup>593</sup>. Jak je vidět, záležitost datování a interpretace nápisů se týká rovněž lingvistů a

---

<sup>591</sup>Tuto námitku ostatně vznesl i Rowland právě ve vztahu k dataci bimaránského relikviáře (Rowland 1946, str. 44). Tento relikviář pak datoval později se zdůvodněním, že známe-li motiv člověka pod arkádami až z asijských sarkofágů pozdního 2. stol. n. l., tak jakékoli gandhárské zobrazení tohoto typu nemohlo vzniknout před tímto datem. (ibid str. 46) Cribb jej datuje do raného – poloviny 1. stol. n. l. na základě podobností s nálezem z Butkary I a Sirkapu, a relikviář podle něj tedy potvrzuje vývoj Buddhova zobrazení před Kaniškou (Cribb 1992, str. 189). Nehru se přiklání k dataci relikviáře stejně jako velké stúpy v Butkaře do doby Azea II. a připomíná podobnost butkarské římsy s tou ze Svatyně dvouhlavého orla (též z doby Azea II.) i motiv nik a ptáku. Tím činí takto posunutou (do cca 20-30 n. l.) nejranější svátskou skupinu současnou s částí pozdně šaksko-parthských a raně kušánských soch z Taxily. (Nehru 1989, str. 88)

<sup>592</sup>K těmto čtyřem, které uvádí Bihar, můžeme ještě přidat skupinu ze Sahrí-Báhlol na obr. 174b s nápisem z roku 5 (podle Czумы Kanišky II., což je v jeho chronologii rok 182 n. l., Czuma 1985, str. 232).

<sup>593</sup>Bivar 1970, str. 17 Czuma uvádí rok 384 staré šakské éry, což je podle něj 262 n. l. Buddhu z Loriján Tángai

paleografů (a taktéž numismatiků), v množství věnovacích nápisů v kharoští jsou podstatně například rozdíly v hlavičce písmena sa, která je v gandhárském kontextu nepřekřížená, zatímco ve 2. stol. př. n. l. za Indořeků plně překřížená a během 1. stol. př. n. l. či raného 1. stol. n. l. částečně překřížená. Z výše uvedených příkladů je patrná rovněž další věc, a sice, že nejsou uvedeny éry, jichž se data týkají. Pro indické nápisy byla navrhována celá řada ér, jako maurijská (322/1 př. n. l.), seleukovská (312 př. n. l.), stará parthská (249/7 př. n. l.), Eukratidova (172 př. n. l.), Menandrova (155 př. n. l.), stará šakská (122 př. n. l.), nová parthská (90 př. n. l.), ovšem jisté se zdají být pouze dvě: šakská éra s počátkem v roce 78 n. l. a Vikrama éra začínající roku 57 př. n. l.<sup>594</sup> Podle indické tradice byli Sakové po dobytí Uddžainu roku 58 př. n. l. vyhnáni indickým králem jménem Vikramádítja, který ustavil výše zmíněnou éru. Pokud by tím saským králem byl Maues, zemřel by v tomto roce, což podle Tarna odpovídá celkovému obrazu situace, neboť zhruba ve stejnou dobu by mělo dojít k povstání Amynty, které vyhnalo z Kápišy Maueova guvernéra a zároveň přibližně v tuto dobu vítězí Hippostratus a Nikias na Džhelumu.<sup>595</sup> Vikramova éra je nyní považována za shodnou s Azeovou érou, nicméně Tarn konstatuje, že to může být jeho vlastní éra, která začíná stejně jako Vikramova Maueovou smrtí.<sup>596</sup> Zároveň se domnívá, že Amyntův syn Hermaeus je oním Yin mo fuem čínských zdrojů, který mezi 49 – 8 př. n. l. svrhl v Kábulu saského Spalagadamu, přičemž pomoc měl dostat od kušánského vůdce jménem Miaos, který se možná oženil s jeho sestrou (spíše než dcerou).<sup>597</sup> To nám vytváří příbuzenskou spojitost s Kudžulou, který se pak při dobývání Paropamisadae mohl odvolávat na Hermaeovu krev.<sup>598</sup>

Posloupnost kušánských vládců je nám díky nápisu z Rabataku známá. Víme, že po Kudžulu Kadfisovi následuje Vima Takto (možná Sótér Megas), Vima II. Kadfises, Kaniška, Huviška, Vásudeva. Bohužel právě přesné datum nástupu Kanišky I., které by mohlo do celé situace vnést světlo, se ukázalo jako hlavní kámen úrazu při zkoumání gandhárského umění a jeho datování. Badatelé se na stanovení jeho éry již dlouho nemohou shodnout. Představena byla celá řada možností. Než je probereme, musíme zároveň upozornit na to, že ani samotný

---

a Hárítí datuje též podle této éry do 196 a 277 n. l. Reliéf s Indrovou návštěvou pak do éry Kanišky I., což je tedy pro něj do roku 167 n. l. (Czuma 1985, str. 232)

594Czuma 1985, str. 3

595Tarn 1951, str. 335 – 6 Maueovo dobytí Gandháry dává do období ne o moc pozdějšího než cca 70. (str. 331)

596Ibid str. 349

597Ibid str. 340 – 2

598Ibid str. 343

původ Kušánů a Yuezhi není zcela jasný. Craig Benjamin hledá jejich prapůvod v indoevropsky hovořícím lidu stěhujícím se v polovině 3. tisíciletí z domoviny v jižním Rusku. Jednalo by se o druhou ze tří vln indoevropské migrace, k níž by měla patřit i kultura Afanasevo, zatímco k poslední vlně indoíránských mluvčích satemové větve by patřila kultura Andronovo<sup>599</sup>. Každopádně jedny z prvních zmínek o Yuzhi máme v čínských pramenech, kde se jedná o lid dodávající do Číny mimojiné nefrit. Víme, že oblast Chotanu a Jarkandu byla hlavním zdrojem čínského nefritu už od doby dynastie Shang, jak ukazují nálezy z hrobky královny Fu Hao. Rovněž z čínských záznamů (Shi ji, Han shu, Hou Han shu) se dovídáme o jejich válce se Xiong nu, kteří je opakovaně porazili, naposledy roku 162 př. n. l. a donutili je opustit vlast. Yuezhi se měli rozdělit na Da Yuezhi a Xiao Yuezhi, přičemž druzí se uchýlili údajně k Qiangům v provincii Qinhai, zatímco první se vydali do pánve Ili, odkud vytlačili Saky. Ovšem roku 132 zde byli napadeni Wusun, kteří jim opláceli svou dřívější porážku, a museli se posunout dále přes Ferghánu a Sodgianu do Baktrie.<sup>600</sup> Ztotožnění Yuezhi a Tocharů vychází mimojiné z toho, že místa na mapě označená Claudiem Ptolemaiem jménem těch druhých odpovídají výše zmíněnému posunu Yuezhi čínských zdrojů. V nich se dále praví, že Yuezhi přesunuvší se do Daxia (Baktrie) se dále rozdělili na pět jabghu pod vedením xihou, které pak byly sjednoceny xihou Guishuang jménem Qiujiuque. Jak konstatuje Benjamin, jabghu může ale označovat skupiny, které přijaly nadvládu Yuezhi, aniž by s nimi nutně musely být etnicky totožné.<sup>601</sup> Obdobný názor uvádí i Loeschner: xihou (menší králové) může být použito pro ty vládce, kteří uznali suverenitu Yuezhi a Kangju.<sup>602</sup> Kangju je pak názvem země (Sogdiany) i zdejší dynastické elity, která kontrolovala též Samarkand a Bucharu, přičemž výše zmíněných pět menších králů jsou podle Benjaminu asi podřízené kmenové skupiny, možná usazené zemědělské obyvatelstvo pod kangjuskou nadvládou. Guishuang by tak nemusel být etnicky shodný s Yuezhi. Poté, co tito časem ztratili moc, jeho vůdce Kudžula Kadfises (onen Qiujiuque) zlikvidoval ostatní konkurenty a hordu sjednotil, možná i v reakci na Gondofarův výboj do oblasti Kábulu (Gaofu), kterou posléze dobyl. Čínské prameny totiž tvrdí, že Gaofu bylo Yuezhi poprvé zabráno po jejich vítězství nad Anxi (Parthie).<sup>603</sup> Existují i teorie, které nesouhlasí se

---

599Benjamin 2007, str. 1 – 2

600Benjamin pokládá za možnost, která by mohla tento postup doložit, spojení Yuezhi a hrobek typu podboi. (ibid str. 145)

601Ibid str. 126

602Loeschner 2008, str. 4

603Benjamin 2007, str. 110; Loeschner 2008, str. 4

ztotožněním Yuezhi a Tocharů, nýbrž tyto první identifikují jako Saky<sup>604</sup>. Tohoto názoru jsou například Enoki, Koshelenko a Haidary, kteří zároveň pochybují o ztotožnění Baktrie a Daxia.<sup>605</sup> Částí yuezhiské říše by měla být podle nich též oblast Altaje, a tudíž by s nimi měl být spojen i Pazyryk.<sup>606</sup> Ovšem Benjamin pokládá tuto jejich identifikaci Yuezhi jako Skythů za neudržitelnou.<sup>607</sup> Původní hlavní sídlo Yuezhi v Jianshi je rovněž předmětem mnoha diskuzí, Loeschner ho hledá v oblasti Kaškadariji<sup>608</sup>, Benjamin pokládá za žhavé kandidáty lokality Dalverzin Tepe, Termer, Kampyr Tepe, Pajonkurgan<sup>609</sup> a nejpravděpodobněji Chalčajan,<sup>610</sup> názory se i v tomto bodě rozcházejí.

Jak je vidět problém Yuezhi a Kušánů zahrnuje celou řadu dosud nevyřešených problémů. Je třeba si rovněž uvědomit, že nomádské kmeny sdílely množství prvků a připisování nálezů jednotlivým kmenům známým z textů je obtížné, ne-li nemožné. Navíc Yuezhi byl patrně kmenový svaz stejně jako Xiong nu, a nebyl tedy etnicky jednotný. Loeschner rovněž nepovažuje ztotožnění Heraia s Kudžulou za pravděpodobné. Když vezme v úvahu Kudžulovu ražbu inspirovanou typem Octaviana Augusta raženým cca 30/29 př. n. l. a deset let mezi římskou a kušánskou, vychází mu počátek Kudžulovy vlády na rok 20 př. n. l.<sup>611</sup> Na nápisech z Pandžtáru z roku 122 (asi Azeovy éry) a na stříbrném svitku z Taxily z roku 136 Azeovy éry je zmíněn Kušán, na v bráhmí psaném nápisu z Mát je Vima označen za syna Kušána, což vedlo k výše uvedené identifikaci, ale Loeschner podotýká, že kušán může být pouze titul.<sup>612</sup> Onen nápis z roku 136 je nejpozdějším zaznamenaným datem Kudžuly. Pokud je mezi ním a prvním rokem Kanišky alespoň třicet let, jak se domnívá Loeschner<sup>613</sup>, vychází tento druhý na 107 n. l. (78 n. l.+30–1). Jak je vidět jsme při datování závislí na umístění Azeovy éry, v tomto případě do roku 58/7 př. n. l. Dvěma nejčastějšími teoriemi jsou datace Kanišky do roku 78 n. l., nebo 128 n. l. První se zakládá na ztotožnění Kaniškovy a šákské éry ustavené Šaky po vyhnání Vikramáditjovy dynastie poté, co uplynulo 136 let jeho éry

---

604Dokonce by jimi měli být všechny skupiny zmíněné antickými autory jako Sacarauli, Tochari, Gasiani a Asiani někdy ztotožňování s Kušány. (Loeschner 2008, str. 3)

605Enoki, Koshelenko, Haidary 1996, str. 173

606Ibid str. 177

607Benjamin 2007, str. 62

608Loeschner 2008, str. 3

609Zde se ovšem jedná v prvním případě o menší pevnůstku, v druhém spíše o vesnici, tudíž je toto ztotožnění málo pravděpodobné.

610Benjamin 2007, str. 191

611Loeschner 2008, str. 11, obr. 12

612Ibid str. 11

613Ibid str. 15 Jde o mezeru mezi dvěma nápisy z Mathury z let 270 a 299 neznámé éry.

(136–58=78).<sup>614</sup> Kaniška jako největší indoskythský král by ji měl používat stejně jako západní kšatrapové, nicméně Rosenfield upozornil na to, že pro jeho hegemonii nad nimi nemáme spolehlivé doklady. Navíc Han shu a Hou Han shu pokrývající období mezi lety 25 n. l. a 125 zmiňují sice Kudžulu a Vimu, ale Kanišku nikoli a ofenzíva generála Ban Chao do Tarimské pánve v letech 73 – 102 nesedí se zmínkou o rukojmích z této oblasti poslaných Kaniškovi.<sup>615</sup> Dvě mathurské sochy datované lety 22 a 28 a vyvezené do Sáníči považuje stylisticky za spadající do druhé kušánské éry, přičemž jejich datace (na základě Kanišky 78) do let 100 – 108 n. l. by byla zvláštní vzhledem ke skutečnosti, že v té době patřilo Sáníči ándhráským králům.<sup>616</sup> Je nutno ale říci, že uvedená zmínka je pozdní, neboť pochází od Xuan Zanga. Rosenfield je i proti roku 128, který vychází jednak z výpočtu srovnávajícího dva nápisy v kharošthí z let 11 (nápis ze Zedy) a 61 (nápis z Ohindu) zmiňující souhvězdí a příliš pozdní indické astronomické dílo Súrjasiddhanta, jednak z úvahy, že neuvádí-li Hou Han shu Kanišku, tak musel nastoupit po roce 125 n. l. Nicméně Rosenfield pokládá za možné, že alespoň jeden z těchto nápisů je datován v druhé kušánské éře.<sup>617</sup> Taktéž pro Loeschnera je teorie ohledně Kaniškovy éry 127/8 n. l. nekonzistentní a za jediný možný

---

614Puri 1996, str. 192 – 3

615Hitch, který je zastáncem roku 78 pro Kanišku, ovšem soudí, že zmínka o raných kušánských vládciích by neměla být spojována s datem zprávy a souhlasí s názorem, že čínští historikové se nemuseli zmínit o zahraničním vládci, pokud pro to nebyl zvláštní politický důvod. (str. 174) Překladatel zprávy Fan Ye měl doplnit detaily po roce 25 n. l. ke zprávě Ban Gua, byly prý vyprávěny za vlády An Diho (107 – 125) Ban Yongem. Podle Hitche přidal starší i novější materiál a zprávy o raných kušánských vládciích mohou pocházet z ranějšího zdroje, jímž by podle něj mohl být Ban Chao, který působil v Tarimu mezi lety 73 – 94. (Hitch 1988, str. 173) Jeho syn Ban Yong pak vstoupil do Loulanu roku 124 a 127 byl odvolán po dosažení Qarašaru. Hitch zároveň upozorňuje, že Ban Chao, který si se svými 30 muži „podrobil“ většinu Tarimu musel být na počátku spíše cosi jako vyslanec a vpády Číňanů byly krátkodobé. (ibid str. 177) Naopak v době podrobení 17 království včetně Jarkandu a Chotanu zprerthaly vztahy Wusun, pamírské země a oblasti dále na západ. To podle něj ukazuje na přítomnost další politické síly v oblasti, kterou by mohli být Kušáni. Revolta Západních oblastí v roce 105 n. l. je podle něj spíše postupným odtržením od čínské autority, možná řízená Kušány, která pak vyvrcholila v útoku na čínského správce v Kašgaru roku 106. Kušáni tak podle něj dominovali severní cestě ke Kuče či Qarašaru a jižní k Loulanu, zatímco na severovýchodě (nikdy Ban Chaoem nedobytém) v teritoriích nomádů Jushi (Turfan-Ürümči) a Hami operovali Xiongnu (viz například opakované zničení čínské vojenské kolonie Hami v letech 119 a 151 atd.). (ibid str. 181) Nesouhlasí ovšem s myšlenkou kušánské dominance v Tarimu v období mlčení čínských análů 175 – 202, jež podle něj souvisí patrně s povstáním Liangzhou (184-221), které uzavřelo koridor Gansu. (ibid str. 175) Roku 86 pomáhali Yuezhi Číňanům v útoku na Turfan, a následně požadovali hanskou princeznu, která jim však byla odepřena. Následně (roku 90) vyslali proti Číňanům výpravu, ale Ban Chao poslal yuezhiskému generálovi hlavu kušského vládce, jehož spojenectví s Yuezhi se zřejmě obával. Toto podle Hitche rovněž dokládá určitý politický vliv Kušanů v Tarimu. Navíc se domnívá, že jediným vládcem natolik silným, aby měl dostatek drzosti požadovat čínskou princeznu, by mohl být jedině Kaniška. (str. 182) Nálezy měděných mincí Kanišky a Huvišky v Chotanu svědčí podle jeho názoru pro kušánskou okupaci a zdejší sino-kharošthí mince prý odrážejí váhové standardy Kaniškových drachem a tetradrachem i Huviškových ranějších tetradrachem. (ibid str. 186)

616Rosenfield 1967, str. 254

617Ibid str. 256

způsob pro její udržení považuje posunutí Azea do roku 44/3 př. n. l.<sup>618</sup> Když vezmeme v potaz nápis Vima Taktoa z Dašt-e Nawur datovaný 279 a Khalatse nápis Vima II. Kadfisy z 284/7 a neznámou éru mathurského nápisu roku 299 ztotožníme s Jona (řeckou) érou 186/5 a budeme jej považovat za poslední rok Vima Taktoa (tedy 112/3 n. l.), zbývá místo pro Vima Kadfisu před Kaniškou 128, ale Khalatse nápis se přesune do původního čtení 184/7. Ovšem počátek Jona éry 186 nesouhlasí s králem Vidžajamitrou (z výše uvedeného tedy 12 př. n. l. – 19/20 n. l.) a pořadím Azes (do 12 př. n. l.), Gondofares I. (do 5 př. n. l.), Abdagases a Gondofares Sases (19/20 n. l. – 50), poněvadž Kudžula je současníkem prvního Gondofara, zatímco Vima Takto toho druhého. To vedlo některé badatele právě k roku 78 jako řešení, neznámá éra by byla 245 př. n. l. (je-li nápis roku 299 posledním rokem Vima Taktoa) a Khalatse nápis 184 Maueovy éry. Rosenfield nesouhlasí ani s datem 144 n. l. opírajícím se jednak o destrukci za invaze Šápúra I., jednak o konec nápisů v Kaniškově éře v roce 98 a vyslance od yuezhiského krále (snad Vasudev) k čínskému dvoru roku 230 n. l.<sup>619</sup>, a oponuje tím, že rokem 98 kušánské počítání nekončí, po Vásudevovi I. následují další stejnojmenní vládcí a ani archeologické doklady z Begramu, Airtamu a Tal-i-Barzu prý nepodpořily teorii velké destrukční vlny. Navíc by došlo ke střetu Kanišky s Rudradámanem, o jehož boji proti Jaudhejům v Sindhu nedlouho před rokem 150 n. l. hovoří nápis v Džunágađhu, v kteréžto oblasti byl nalezen nápis (Sui Vihár) z roku 11 Kaniškovy éry.<sup>620</sup> Po Kaniškovi vládl nejméně 30 let Huviška (nápis z let 28 – 62 Kaniškovy éry) a poté Vásudeva (64/7 – 98 Kanišky). Jsou náznaky, že Kaniškova éra po prvních 98 letech pokračovala dále vedle starého systému datování, který užíval čísla nad 300, což by znamenalo, že v druhé Kaniškově éře, která tato čísla nemá, docházelo při zápisu éry k vynechání stovek. Czuma ale souhlasí s Rosenfieldem, že po první Kaniškově éře nastala druhá založená Kaniškou II. (tedy nová s počítáním od začátku), která trvala do Ardaširovy, nebo Šápúrovy invaze 242 n. l.<sup>621</sup> Ovšem Czuma používá pro první rok Kanišky 78 n. l., zatímco Rosenfield přišel s vlastní

---

618Loeschner 2008, str. 17 Současně bude rok 299 připsán Vima Taktovi, nápis z Khalatse 184/7 a tento připsán Maueově éře. Jona éra bude 172/1 př. n. l. (počátek vlády Eukratida I.) a neznámá éra by se tím přesunula do roku 208/6.

619Vyplývá z domněnky, že Botiao představuje prákrtskou verzi Vasudev. Jedním z důvodů pro jeho připsání do Kaniškovy linie je jeho titul Qin Wei Da Yuezhi Wang (親魏大月氏王 Král Velkých Yuezhi blízky Wei), neboť za Wei měla tak vysoký titul již jen japonská královna. (Hitch 1988, str. 177) Pokud by Kaniškova éra začala 143/4, šlo by o Vasudevů I., ale Czuma ho považuje za Vasudevů II. (vzhledem k jeho přijetí Kaniškovy éry 78 n. l.) (Czuma 1985, str. 41)

620Rosenfield 1967, str. 257

621Czuma 1985, str. 4 Czuma tím pádem Vásudevův nápis ze Surkh Kotalu z roku 299 datuje podle Azeovy éry 57 př. n. l. místo staré šákské 122 př. n. l., čímž mu spadá do vlády Vásudevů II. a nikoli Vásudevů I. Nápis z

hypotézou umisťující Kanišku do 110 – 115 n. l. Své tvrzení odůvodňuje několika věcmi: Rudradámanův nápis z Džunágaḍhu dokládá, že Jaudhejové přešli přes hlavní linii kušánské komunikace z Pešávaru do Mathury. Do tohoto období potíží po smrti Kanišky I. patří barbarismus na Huviškových mincích a úpadek dynastických svatyní v Mát a Surkh Kotalu a jejich obnovení do 40. let Kaniškovy éry za Huvišky, krátce žijící Vásiška a Kaniška z nápisu z Árá.<sup>622</sup> Toto Kaniškovo datum by pak souhlasilo se zmínkou v Hou Han shu o rukojmích zaslanych vládcem Kašgaru yuezhiskému králi a Xuan Zangovou (pokud se tento nemýlí) o rukojmích poslaných Kaniškovy z Gandháry od kmenů na západ od Žluté řeky. Jediným obdobím takového vlivu Kušánů v Tarimské pánvi by prý bylo období mezi smrtí Ban Chaoa 102 n. l. a obnovením čínského vlivu okolo 127 n. l. a Kaniška mu vychází jako pravděpodobnější kandidát na onoho krále než Huviška.<sup>623</sup> Objevily se ještě další návrhy umisťující Kanišku I. do 3. stol., nicméně tyto se neseťkaly se širším souhlasem. Pro úplnost doplníme ještě názory některých zde citovaných autorů: Cheema přijímá pro Kaniškův nástup rok 128<sup>624</sup>, Nehru rok 78 n. l.<sup>625</sup>, Rosen Stone stejně jako Cribb a kolektiv autorů Crossroads of Asia datum okolo 100 n. l.<sup>626</sup> a Juhyung Rhi jej umisťuje mezi leta 110 – 115 a 143/4.<sup>627</sup> Stančo se původně klonil k roku 78 n. l.<sup>628</sup>, ovšem vzhledem k článku Harryho Falka z roku 2001 změnil názor.<sup>629</sup> Falk se v něm pokusil opravit původní překlad pasáže z Javanadžátaky, nejstaršího dochovaného indického astronomického díla, sepsaného Sphudžiddhvaḍžou v roce 191 (patrně šákské éry, tedy 269 n. l.) a na jeho základě dospěl k nové interpretaci textu. Tato pasáž totiž dává do vztahu kušánskou a šákskou éru, přičemž juga (epocha, věk, doba) zmiňovaná textem by měla začínat 56 let před Šaky (tedy 22 n. l.) a trvat 165 let. Skončila tedy v roce 187, kdy začala juga nová, v níž píše Sphudžiddhvaḍža. Podle jeho instrukcí máme sečíst rok 56+rok 191, čímž nám vyjde 247 let v juga systému, od čehož pak odečteme uplynulá léta první jogy (oněch 165), a máme rok 82 druhé jogy.<sup>630</sup> Pro synchronizaci s kušánskou érou je nutné vzít uplynulý kušánský rok, přidat 149, čímž dostaneme uplynulý šákský rok. Rozdíl mezi uplynulým rokem, na nějž Javanadžátaka klade důraz, a

---

Árá roku 41 počítá podle druhé a nikoli první Kaniškovy éry, tudíž ho datuje do doby vlády Kanišky III.  
622Rosenfield 1967, str. 257

623Ibid str. 258

624Cheema 2007, str. 79

625Nehru 1989, str. 59

626Rosen Stone 2004, str. 88; Cribb 1992, str. 17 (tito ho používají jako přibližné plus mínus 20 let)

627Juhyung Rhi 1994, str. 210

628Stančo 2000b, str. 13

629Stančo 2005, I.3

630Falk 2001, str. 127



probíhající, který se vyskytuje v nápisech na sochách, je dán skutečností, že astronomové počítají od 0,xxx, a rok 1 nastává, až když uběhne, zatímco králové počítají jako rok 1 datum svého nástupu. Tedy  $82$  (stav druhé jogy)  $+165=247$  (let od počátku první jogy)  $-56=191$  (rok šákské éry)  $-149=42$  kušáňský. Odpovídají-li si tedy tyto roky ( $82 - 191 - 42 - 269$  n. l.), pak při zpětném postupu vychází juga 41 rovna roku 150 šákské éry/roku 1 kušáňské éry/227 n. l., přičemž musíme vzít v úvahu teorii dvou Kaniškových ér. Falkovi tedy vychází počátek Kaniškovy vlády na rok 127 n. l.<sup>631</sup> Autor zároveň pokládá za pravděpodobné, že šákská éra je érou astronomickou, možná počáteční bod jiné jogy.<sup>632</sup>

Jak je z výše popsaných řádků patrné, situace je vzhledem k množství indických ér značně komplikovaná a spočívá v rukou numismatiků a lingvistů. Zdá se, že Falkova teorie poskytla řešení, byť autor se nijak nevyjadřuje k výše uvedeným námitkám proti roku 127 n. l. Taktéž chronologie gandhárské školy má více variant, a sice krátkou a dlouhou. Pro dlouhou by svědčilo, že se gandhárské umění objevuje v 1. stol. a trvá do 4. – 5. stol. Nicméně připsání děl ze štuky a terakoty čistě na základě materiálu do tzv. indoafghánské školy 4. až 5. stol. bylo zavrženo.<sup>633</sup> Jak ovšem podotýká Bivar, dlouhá chronologie má vadu v tom, že „sledování takových změn, jako je drapérie, neposkytuje žádný druh absolutního časového měřítka, poněvadž tento vývoj mohl trvat sto let, nebo ne více než deset.“<sup>634</sup> Taktéž podle Czuma srovnávání s římským uměním nám sice může pomoci v dataci, ale nebere v úvahu možnost, že římský prototyp se do Indie mohl dostat později.<sup>635</sup> Krátká chronologie může v krajním případě umístit všechna díla do stejného období. Bivarovi se rok 80 n. l. pro počátek stylu jeví jako možný, pokud Gondofares vládl v Taxile v roce 46 n. l., datum pádu Sirkapu do rukou Kušáňů do 60 n. l. by podle něj mohlo být blízko pravdy.<sup>636</sup> Rozlišuje tři skupiny: ranou (cca 80 – 100), střední (128 – 138) a zralou (cca 156 – 165).<sup>637</sup> Kloní se tedy ke krátké verzi, přičemž úpadek umění v kušáňské říši spojuje s morovou nákazou v Římě z roku 166. Domnívá se na základě Galenova popisu, že nemuselo jít přímo o mor, nýbrž o neštovice, jejichž ohnisko leželo v jižní Asii a šířilo se po obchodních trasách. Tato choroba je spojena s Hárítí, o níž jsme již hovořili a jejíž sochy byly umístěny v buddhistických kláštorech.

631Falk 2001, str. 128

632Ibid str. 133

633Např. Cheema, str. 85

634Bivar 1970, str. 15

635Czuma, str. 21

636Bivar 1970, str. 16

637Ibid str. 19

Většina patří podle Bivara do zralé skupiny. Likvidace ekonomické základny a umělců by podle něj přivedla gandhárské umění k náhlému konci a zároveň by se tím vysvětlil i rychlý postup Sásánovců ve 3. stol.<sup>638</sup> Samotná myšlenka krátce trvajících rozkvětu umění, náhlého pádu v důsledku chorob a následné zabrání cizí mocí sice není obecně nemožná, paralely bychom mohli hledat například v incké říši. Nicméně v oblasti severozápadní Indie vládli Kušáni ještě dlouho po vpádu Sásánovců do Střední Asie a Afghanistanu. Vzhledem k všem výše uvedeným skutečnostem se někteří badatelé vyhýbají absolutnímu datování a používají dataci do té či oné půle století Kanišky apod. Rovněž sestavení jakékoli přesné chronologie je problémem. Stejně tak nemůžeme stanovit s jistotou, že některé vyobrazení Buddhy či Bodhisattvy je tím úplně prvním. Sir John Marshall považoval za možného bodhisattvu (před tím, než byl typ zcela ustaven) fragment do dhotí oděného stojícího muže s čin/jňána mudrá z Dharmarádziky v Taxile, který datuje do raného 1. stol. n. l. či pozdní fáze století předcházejícího, což by z něj dělalo jedno z nejranějších zobrazení.<sup>639</sup> Marshall byl také jedním z mála, kdo se pokusil chronologii gandhárského sochařství vytvořit. Ztroskotala, jak jsme si již řekli, na jeho tzv. indoafghánské škole. Ve své knize o buddhistickém umění Gandhary je dělí na období dospívání a zralosti (konec 1. stol. – pád kušánské říše), které ještě dělí na dvě části v roce 140. Do prvního období řadí reliéfy z tzv. mardánské skupiny (např. obr. 192, 199, 203, 240, 241, 247, 260, 273, 313, 318, 332), které považuje za hlavní proud<sup>640</sup>, zatímco k vývoji přispěly i některé provinční soudobé skupiny jako ta ze Sanghao-Nathu a Sikrí (obr. 185a, 279, 294, 314, 323).<sup>641</sup> Některé další nálezy z první z nich pak podle něj spadají již do rané fáze období zralosti (obr. 198, 217b, 253a, 278, 315, 316, 331, 333).<sup>642</sup> V polovině 2. stol. dochází k rozvoji stylizace a stereotypu. Velký rozmach buddhismu za Kušanů podle jeho názoru vedl k velké poptávce po uměleckých dílech, která se odrazila na jejich kvalitě. Od začátku 2. století se užívá vedle různých druhů bridlice též fylit, který se prý dříve neobjevuje. V pozdním období zralosti (obr. 103, 151, 170, 171, 222, 253b, 254, 255, 274, 275, 295, 303, 334)<sup>643</sup> pak dochází k ještě větší stylizaci a formálnosti, přičemž v druhé polovině 2. století narůstá též indická záliba v dekorativnosti, která podle něj souvisela

---

638Bivar 1970, str. 20

639Marshall 1951, volume II, str. 701 a volume III, plate 212 č. 6

640Marshall 1960, str. 40

641Ibid str. 51

642Ibid str. 68

643Ibid str. 85 a 100

s rozšířením kušánské říše do centrální Indie.<sup>644</sup> Špatná drapérie, kopírování a precizní, ale neosobitý rys děl, to vše se v tomto období také objevuje.<sup>645</sup> O chronologii Lolity Nehru jsme hovořili již v souvislosti s kompozicí a vlivy, zde si pouze připomeňme, že některé Marshallovy reliéfy z období dospívání řadí do již vyspělého plně zformovaného gandhárského stylu (viz např. reliéfy ze Sikrí typu Buddha s adoranty a jejich tíhnutí již ke stereotypu).<sup>646</sup> Pugačenkova dělí gandhárské sochařství na rané (1. stol. př. n. l. – 1. stol. n. l.), střední (1. – 2. stol. n. l.) a pozdní (3. – rané 5. stol.), jakkoli mezi jednotlivými obdobími nejsou jasné dělicí linie. První období charakterizuje narativní styl s kompozicí na způsob vlysu, převládají džátaky a scény ze života Šákjamuniho a objevují se i témata jako dionýsovský cyklus. Postavy jsou zobrazeny ve vyšším reliéfu proti hladkému pozadí, drapérie připomíná záhyby šatu řeckých soch. Z dekorativních prvků zde máme akant a girlandy vavřínových listů, kompozitní hlavice s bustou Bodhisattvy, dévy či gandharvy. Pro vyobrazení Buddha a Bodhisattvy ještě nebyl ustaven pevný kánon. Z materiálů převládá šedá a tmavě modrá břidlice. Ve středním období Pugačenkové je ikonografie Buddha a Bodhisattvy dále propracovávána a vzniká ustálený typ, vedle scén z Gautamova života se objevují výjevy typu „ Buddha s donátory“ či „ Buddha mezi adoranty, nebo dévy“. Vedle tmavě modré a šedé břidlice je používána i hlína a štuk. Reliéfní kompozice se stávají divadelními, oproti uspořádání do vlysu máme nyní množství scén z jedné epizody zobrazeno v jednom poli a postavy bývají srovnány do dvou či třech prostorových plánů.<sup>647</sup> Rozšiřují se vlysy s girlandami a putti, nadále máme korintské a kompozitní hlavice, na nosnících spatříme gandharvy, jednotlivé hlavy na římsách jsou indianizované a oblíbeným prvkem je lotos. V pozdním období pak je styl ikonický a kompozice frontální, mizí džátaky a příběhy z Buddhova života, převládá opakující se motiv Buddhů a Bodhisattvů – buď samostatných, nebo s postavami po stranách, přičemž vedlejší postavy se oproti Buddhovi zmenšují a jsou neosobní, zobrazené jako zobecněný místní etnický typ. Záhyby oděvu jsou spíše tuhé. Používá se našedlá břidlice, hlína a štuk. Místo buclatých dětí se pro motiv girland a putti využívají mladíci.<sup>648</sup>

Samostatné sochy Buddha umístované do nik, svatyní a nádvoří buddhistických klášterů

---

644Ibid str. 93

645Marshall 1960, str. 105

646Nehru 1989, str. 92

647Pugačenkova 1982, str. 194

648Ibid str. 195

jsou znakem již vyspělého gandhárského sochařství, kdy vidíme i snahu o modelaci těla pod látkou. Vysoká ušníša, knír, široce otevřené oči a středně velká svatozář jsou naopak spojovány s ranějším gandhárským stylem, opakovaně jsme na ně naráželi v rámci celé této práce. Rovněž o butkarských vlysech jsme již hovořili. S rozvojem mahájány pak narůstá též obliba rozličných bodhisattvů. S tím souvisí i nárůst různých scén zobrazujících ráj, které se pak staly charakteristickými pro středoasijské a čínské umění.

## Závěr

Jak jsme byli svědky, gandhárské umění vyrostlo z kulturně bohatého podhoubí mísícího indické prvky s řecko-římskými, přičemž není důsledkem čistě římského vlivu, ale postupného působení jednotlivých složek. Problém souvisí do značné míry s charakterem celého západoasijského umění, kde se stylistické vlivy kombinovaly a přetvářely s ohledem na místní prostředí, a působily pak i zpětně na svého původního dárce. V jednotlivých oblastech poté vidíme tendence k současnému používání vlastní tradice a snahu o její spojení s nově přichozími impulsy. Coomaraswamy zastával názor indického původu zobrazení Buddhy.<sup>649</sup> Do jisté míry lze souhlasit, že buddhistické umění má mnohé z lokální indické tradice, ale stejně tak jsme viděli množství myšlenkových prvků převzatých z íránského prostředí. Některé z nich mohou být natolik staré, že již mohou být pokládány za domácí. Uvědomíme-li si například, že hlavní vedský bůh Indra objevující se v Avestě jako démon bojující proti Ahuramazdovi je původně jakési churritské božstvo zmiňované ve smlouvě mezi chetitským králem a vládcem říše Mitanni, je z toho patrné, jakým kotlem oblast Předního východu byla. Je tedy otázkou, zda je možné hovořit o prvcích výlučně indických. Naopak frontálnost tak často připisovaná parthskému vlivu se objevuje již v Bharhutu a Sáníci (a ještě dříve), stejně jako řazení generalizovaných postav nad sebe a tíhnutí ke stereotypu, s nímž se posléze setkáme i u zformovaného gandhárského stylu. Do určité míry je to jistě dáno i faktem, že jde o umění náboženské, kde bývá takováto tendence často výraznější. Některé z myšlenkových základů jako Bohyně přírody/Bohyně matka jsou pro změnu univerzální. V průběhu formování buddhismu došlo k jejich začlenění a přetvoření tak, aby vyhovovaly novému směru. Vynořují se pak na povrch všude tam, kde má dílo co do činění s konceptem plodnosti a úrodnosti, zatímco například parthský styl byl používán spíše pro dynastické portréty. Gandhárské umění odráží též zdejší etnický mix, na problém původu samotných Kušánů a rozlišování jednotlivých nomádských skupin, které spojují podobné kulturní složky dané koncem konců jejich způsobem života, jsme rovněž poukázali. Zároveň jsme viděli, že to byly právě nomádské kmeny, jež sehrály při šíření buddhismu rozhodující roli.

Před stanovením Kaniškovy éry bylo obtížné datovat gandhárská díla přesně (někteří

---

649Coomaraswamy 1926, str. 165

autoři datují i plus minus dvě stě let) a stanovovat jejich chronologii, přičemž i stylistické řazení se jeví jako ne zcela spolehlivé. Falkova teorie sice možná vyřešila problém data Kaniškova nástupu, ovšem i tak můžeme sotva s jistotou určit prvenství toho kterého Buddhova vyobrazení. Stejně tak zůstává neobjasněným problémem důvod přechodu k anthropomorfnímu způsobu. Na jedné straně máme typ odvozený od Apollóna a portrétů filosofů, na straně druhé mathurskou formu hrdiny vycházející ze zobrazení jakšů, nágů apod. Jak se zdá, mathurští tvůrci zpočátku také experimentovali při hledání pro ně ideální podoby, raný kaparda typ ztělesňující výše uvedený koncept byl používán pro Bodhisattvu a posléze opuštěn. Ovšem živelnost indických bohů a smyslnější pojetí se z buddhistického umění této oblasti přesto nevytratilo a bylo oživeno i v dalších staletích. Nicméně Coomaraswamyho názor<sup>650</sup>, že gandhárská škola je pouze provinční záležitost, která neměla na pozdější indické umění žádný vliv, se jeví jako příliš jednostranný.

Zmínili jsme se o Foucherově teorii vzniku symbolického zobrazení i jeho náhledu na tento problém, stejně jako o názoru Juhjung Rhi ohledně umístění relikvií do Buddhových soch, které by mohlo být určitým ospravedlněním pro porušení pravidla jej nezpodobňovat. Vývoj Buddhova obrazu (zvláště velkých samostatně stojících ikon) je spojován s mahájánou, ovšem častý argument, že hínajána nedovolovala vyrábět Buddhovy sochy, není, jak se zdá, úplně pravdivý, neboť její vztah k této otázce byl patrně volnější. Ostatně i charakter rané mahájány je předmětem výzkumu, dochované doklady jsou vesměs pozdější.<sup>651</sup> Jak ukázal Alexandr Soper, v některých buddhistických textech se sice objevuje negativní postoj k umění malby a sochařství jako takovému, jak je tomu v případě Nandy,

650Coomaraswamy 1926, str. 170 Autor zároveň zastával stanovisko prvenství Mathury, na str. 165 svého článku ale připouští zhruba současný vznik Buddhova vyobrazení v Gandháře i Mathure. Proti tomuto nezávislému souběžnému vývoji je Tarn, který je pro prvenství Gandhary (tarn 1951, str. 404). Odkazuje přitom na zobrazení sedící postavy krále na mincích Mauea a Kudžuly, meč na první z nich je podle něj ve skutečnosti trůn a postava Buddha, neboť na reversu bývá zobrazeno božstvo, u druhé mince je prý na čelní straně proto, že je důležitější než Zeus vyobrazený na reversu (str. 401 – 2). Počátek zpodobňování Buddha v lidské podobě vidí možná v průniku bhakti známého i z višņuismu. (ibid str. 406) Otázkou zůstává, zda je vůbec smysluplné se o nějaké prvenství přit, umělci v obou regionech o sobě bezpochyby věděli (příklady vzájemného ovlivňování jsme si rovněž ukazovali), ale dávali možná přednost tomu, co bylo v místě jejich působení více v módě a odpovídalo lokální tradici. Ostatně i v rámci gandhárské skulptury jsme se setkali se zvláštnostmi populárními v určitých oblastech (např. Šotorak, Paitáva a oblast Svátu) a vlastním stylistickým vývojem v nich.

651Hínajánskou sektu Dharmaguptaka známe z oblastí Surášthra a Uđđijána a též Mathury, odkud máme vyobrazení Maitreji, což, jak jsme již zmínili, podle Rosenfielda dokládá jeho oblibu u stoupců obou směrů. Tato sekta pak sehrála důležitou roli při šíření buddhismu do Střední Asie a Číny. (Rosenfield 1967, str. 230) S Maitrejou jako populárním božstvem se setkáme i v Šotoraku, kde sídlili patrně theravádínové. Haruko Tsuchiya se domnívá, že je přitahovala jeho spásná síla bez nutnosti opustit světské zájmy. (Haruko 1999/2000, str. 103)

když maluje podobu své ženy.<sup>652</sup> Na jiných místech se nicméně dočteme, že Buddha povolil zobrazení bodhisattvy, nebo nechal vyzdobit klášter scénami z džátek, pekla a sochami jakšů a nágů. V dalším textu se píše o výzdobě haly scénami z Buddhova života pro krále Adžátašatrua, aby byl tento připraven na Buddhovu parinirvánu a neutrpěl přílišný šok.<sup>653</sup> O Buddhově zanechávání stínů na různých místech různým osobám pro připomínku jsme již hovořili. Legendy tedy tvrdí, že některé obrazy vznikly již za Buddhova života, byla mezi nimi i již zmíněná santalová socha vytvořená králem Udajánou, která se měla stát vzorem ostatních soch.<sup>654</sup> Když se o ní dozvěděl král Prasenádžit, nechat prý zhotovit podobnou sochu i pro sebe.<sup>655</sup> Důležitou roli při šíření buddhismu a jeho umění hrála ovšem nejen královská podpora, ale od začátku i obchodníci. Gandhárské umění tak ovlivnilo i buddhistická díla Dálného východu. Mnohé prvky, které putovaly po obchodních trasách Střední Asii či po moři, pronikly též mimo tuto sféru a dostaly se skrz Čínu i dále, do Japonska a Koreje. Antická tradice tak zapůsobila na sochařství a architekturu oblastí natolik vzdálených, že bychom ji zde nečekali. Byla pochopitelně transformována do lokální kultury, přesto dokládá charakter starověkého světa, do určité míry ne méně kosmopolitního, než je ten náš. Ovšem způsob tohoto pronikání, podrobnější rozbor jednotlivých prvků a další vývoj buddhistického umění by byly hodny samostatné práce.

---

652Soper 1950, str. 147 – 8

653Ibid str. 149

654Xuan Zang V/65 To zároveň ukazuje i na existenci dřevěných kultovních soch, kterýžto zvyk mohl v dalších obdobích nadále přežívat. Jak jsme v průběhu této práce viděli, tradice dřevořezb a řezb ze slonoviny je v Indii dlouhotrvající záležitostí, která se jistě neodrážela jen v architektuře. Viz též dříve zmíněná Foucherova teorie o náboženských suvenýrech, které mohly být také z netrvanlivých materiálů.

655Xuan Zang VI/67

## Seznam literatury

ALLCHIN, F. R., CHAKRABARTI, D. K., CONINGHAM, R. A. E., ERDOSY, G.: The Archaeology of Early Historic South Asia – The Emergence of Cities and States, Cambridge 1995

ALLCHIN, F. R.: The Mauryan state and empire v *F. R. Allchin a kol.: The Archaeology of Early Historic South Asia, Cambridge 1995a*

ALLCHIN, F. R.: Mauryan architecture and art v *F. R. Allchin a kol.: The Archaeology of Early Historic South Asia, Cambridge 1995b*

ALLCHIN, R., ALLCHIN, B., KREITMAN, N., ERRINGTON, E.: Gandharan art in context: east-west exchanges and the crossroads of Asia, Cambridge 1997

ANTONOVÁ, K. A. a kol.: Dějiny Indie, Praha 1980

BARETT, D.: Gandhara bronzes, *The Burlington Magazine* 102/689 (august 1960)

BARNES, Gina L.: An Introduction to Buddhist Archaeology 27/2 *Buddhist Archeology* (october 1995)

BEHRENDT, Kurt: Relic Shrines of Gandhāra: A reinterpretation of the Archaeological Evidence v *Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

BENJAMIN, Craig: The Yuezhi – origin, migration and the conquest of Northern Bactria, *Silk road studies XIV*, Turnhout 2007

BHATTACHARYA, Gouriswar: The Buddhist Deity Vajrapāṇi, *Silk road art and archaeology IV*, 1995/96

BIVAR, A. D. H.: Hārītī and the chronology of the Kuṣāṇas, *Bulletin of school of Oriental and African studies*, vol. 33 no. 1 In Honour of Sir Harold Bailey (1970)

BOARDMAN, John: Classical figures in an Indian landscape v *F. R. Allchin a kol.: Gandharan art in context, Cambridge 1997*



BRANCACCIO, Pia a BEHRENDT, Kurt.: Gandharan buddhism, Vancouver 2006

BRANCACCIO, Pia: Gateways to the Buddha: Figures under Arches in Early Gandhāran Art  
*v Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

BROWN, Robert L.: The Nature and Use of the Bodily Relics of the Buddha in Gandhāra  
*v Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

BUSSAGLI, Mario: L'art du Gandhara, La Pochothèque 1996

CALLIERI, Pierfrancesco: Buddhist Presence in the Urban Settlement of Swāt, Second  
Century BCE to Fourth Century CE *v Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism,*  
*Vancouver 2006*

CARTER, Martha L.: A reappraisal of the Bīmarān reliquary *v F. R. Allchin a kol.:*  
*Gandharan art in context, Cambridge 1997*

CASSON, Lionel: Rome's trade with the East, Transaction of the American Philological  
Association 110 (1980)

CHAKRABARTI, Dilip K.: Buddhist sites across South Asia as influenced by political and  
economic forces, World Archaeology vol. 27, no. 2, Buddhist Archaeology, october 1995a

CHAKRABARTI, Dilip K.: Post-Mauryan states of mainland South Asia (c. BC 185 – AD  
320) *v F. R. Allchin a kol.: The Archaeology of Early Historic South Asia, Cambridge 1995b*

CHEEMA, Iqtidar Karamat: The historical origins and development of Gandhara art,  
International Journal of Buddhist Thought and culture, vol. 8, february 2007

CODRINGTON, K. DE B.: A Geographical Introduction to the History of Central Asia, The  
Geographical Journal, vol. 104 no. 3, 4 (sept. – oct. 1944)

CONINGHAM, R. A. E., ALLCHIN, F. R.: The rise of cities in Sri Lanka *v F. R. Allchin a*  
*kol.: The Archaeology of Early Historic South Asia, Cambridge 1995*

COOMARASWAMY, A.: The Indian origin of the Buddha image, Journal of the American

Oriental Society 46 (1926)

CRAVEN, Roy: A concise history of Indian art, London 1976

The Crossroads of Asia – Transformation in Image and Symbol in the Art of ancient Afghanistan and Pakistan (ed. J. Cribb, E. Errington, M. Clarinbull), 1992

CZUMA, Stanislaw: Kushan sculpture, The Cleveland museum of Art 1985

DAR, Saifur Rahman: Taxila and the western world, Lahore 1998

DEHEJIA, Vidya: On modes of visual narration in early buddhist art, The Art Bulletin, vol. 72, no. 3, september 1990

Džátaky (překlad D. Zbavitel), Praha 2007

ELTSOV, Piotr Andrejevič: From Harappa to Hastinapura – A study of the Earliest South Asian City and Civilization, Boston 2008

ENOKI, K., KOSHELENKO, G. A., HAIDARY, Z.: The Yüeh-chih and their migrations v *Harmatta, János: History of Civilizations of Central Asia, volume II, UNESCO Publishing 1996*

FABRÉGUES, Ch.: The Indo-Parthian beginnings of Gandhara sculpture, Bulletin of the Asia Institute, 1987, tome/ser. New, vol. 1 (dostupné též na The Circle of Ancient Iranian Studies-[http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/indo\\_parthian\\_gandhara.htm](http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/indo_parthian_gandhara.htm) k 14. 4. 2012)

FALK, Harry: The yuga of Sphujiddhvaja and the era of the Kuṣâṇas, Silk road art and archaeology VII (2001)

FILIGENZI, Anna: Ānanda and Vajrapāṇi: An Inexplicable Absence and Mysterious Presence in Gandhāran Art v *Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

essay drawn from the book The beginning of buddhist art and other essays in Indian and Central Asian Archaeology by A. Foucher (překlad L. A. Thomas a F. W. Thomas), Asian Educational Services; Facsimile of 1917 edition (September 1, 1994) (<http://www.ancient->

[buddhist-texts.net/Buddhist-Texts/XX-Beginnings-of-Buddhist-Art/The-Beginnings-of-Buddhist-Art.pdf](http://buddhist-texts.net/Buddhist-Texts/XX-Beginnings-of-Buddhist-Art/The-Beginnings-of-Buddhist-Art.pdf) k 14. 4. 2012)

GIUBELLI, Antonio: I mosaici-Villa Romana del Casale, Palermo s. d.

GOLESTANI, M.: Buddhism in Iran, The Circle of Ancient Iranian Studies ([http://www.cais-soas.com/CAIS/Religions/non-iranian/buddhism\\_iran.htm](http://www.cais-soas.com/CAIS/Religions/non-iranian/buddhism_iran.htm)) k 14. 4. 2012)

HARUKO Tsuchiya: An iconographical study of the Buddhist art of Shotorak, Paitāva and Kham Zargar, *Silk road art and archeology* 6, 1999/2000

History of civilizations of Central Asia, svazek II, The development of sedentary and nomadic civilizations: 700 B. C. to A. D. 250 (editor János Harmatta), UNESCO Publishing, 1996

HITCH, D. A. : Kushan Tarim domination, *Central Asiatic Journal*, vol. 32, no. 3 – 4, 1988

HSIANG-LING HSU, E.: Visualization meditation and the Siwei icon in chinese buddhist sculpture, *Artibus Asiae* 62/1 (2002)

HUNTINGTON, S. L. : Early buddhist art and the theory of aniconism, *Art Journal*, vol. 49, no. 4, *New Approaches to South Asian Art*, winter 1990

IRWIN, John: 'Aśokan' pillars: A reassessment of the evidence – IV: Symbolism, *The Burlington Magazine*, vol. 118 no. 884 (november 1976)

JAN, Waheed: *Taxila – story in stone*, Rávalpindí 1997

J.B: Greco-buddhist sculpture, *Bulletin of the Metropolitan museum of art*, vol. 8 no. 6 (1913)

Juhyung Rhi: From Bodhisattva to Buddha: The beginning of iconic representation in buddhist art, *Artibus Asiae* vol. 54, no. 3/4 (1994)

Juhyung Rhi: *Bodhisattvas in Gandhāran Art: An Aspect of Mahāyāna in Gandhāran Buddhism v Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

Juhyung Rhi: Images, relics and jewels: The assimilation of images in the buddhist relic cult of Gandhāra – or vice versa, *Artibus Asiae* 65/2 (2005)

KHAN, Muhammad Ashraf: *Buddhist shrines in Swat*, Saidu Sharif 1993

KHAN, M.: *Gandhara art origin and development in Uddijana*, Saidu Sharif 1999

KHAN, Muhammad Ashraf: *Gandhara sculptures in the Swat museum*, Saidu Sharif 1993

KHAN, Muhammad Bahadar: *Gandhara stone sculptures in Taxila museum*, Lahore 1994

KUWAYAMA, Shoshin: A hidden import from imperial Rome manifest in stupas *v F. R. Allchin a kol.: Gandharan art in context*, Cambridge 1997

LESNÝ, Vincenc: *Buddhismus*, Olomouc 1996 (reprint původní edice vyd. 1948)

LICHTENBERGOVÁ, Lenka: *Kult démonických bohyní v severní Indii* (diplomová práce obhájená v roce 2010 na Ústavu jižní a centrální Asie FF UK)

LIPPE, Aschwin: *The sculpture of Greater India*, *Art bulletin of Metropolitan museum of art* XVIII/6 (1960)

LOESCHNER, Hans: *Notes on the Yuezhi-Kushan relationship and Kushan chronology*, 2008 ([http://www.onsnumis.org/publications/Yuezhi-Kushan\\_Hans-Loeschner\\_2008-04-15.pdf](http://www.onsnumis.org/publications/Yuezhi-Kushan_Hans-Loeschner_2008-04-15.pdf) k 14. 4. 2012)

MARSHALL, John: *The buddhist art of Gandhara*, 1960

MARSHALL, John: *Taxila – an illustrated account of archaeological excavations carried out at Taxila under the orders of the government of India between the years 1913 and 1934*, svazek I – III, Cambridge 1951

MORRISON, Kathleen D.: *Trade, urbanism, and agricultural expansion: Buddhist monastic institutions and the state in the Early Historic western Deccan*, *World Archaeology* 27/2 *Buddhist archeology* (october 1995)

MUSTAMANDY, Chaibai: *The impact of hellenised Bactria on Gandharan art v F. R. Allchin*

*a kol.: Gandharan art in context, Cambridge 1997*

MYER, Prudence: Bodhisattvas and Buddhas – Early buddhist images from Mathurā, *Artibus Asiae* 47/2 (1986)

NEHRU, Lolita: Origins of the Gandhāran style, A study of contributory influences, Oxford University Press 1989

PARIMOO, R.: On re-identification of Andhra buddhist jātaka relief sculptures, *Artibus Asiae* 55/1 – 2 (1995)

PUGAČENKOVÁ: *Isskustvo Gandhary, Moskva 1982*

PURI, B. N.: The Sakas and Indo-Parthians *v Harmatta, János: History of civilizations of Central Asia, UNESCO Publishing 1996*

QUAGLIOTTI, Anna Maria: A Gandhāran relief with two scenes from Buddha's life *v Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

RAPIN, Claude: The Gandharan toilet trays and the Central Asia roads of commerce ([http://claude.rapin.free.fr/5Gandhara7%20images\\_fichiers/5GandharaCLR7.htm](http://claude.rapin.free.fr/5Gandhara7%20images_fichiers/5GandharaCLR7.htm) k 14. 4. 2012)

RAVEN, Ellen M.: Design Diversity in Kaniška's Buddha Coins *v Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

RAY, Niharranjan: Maurya and post-Maurya art – A study in social and formal contrasts, New Delhi 1975

ROSENFELD, John M.: The Dynastic Arts of the Kushanas, University of California Press Berkley and Los Angeles 1967

ROSENFELD, John: Prologue: Some Debating Points on Gandhāran Buddhism and Kuṣāṇa History *v Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

ROSEN-STONE, E.: A buddhist incense burner from Gandhara, Metropolitan museum

Journal 39, 2004

ROWLAND, Benjamin j. r.: The hellenistic tradition in northwestern India, *The Art Bulletin* vol. 31 no. 1 (march 1949)

ROWLAND, Benjamin j. r.: Gandhāra and Early Christian Art: Buddha Palliatus, *American Journal of Archaeology* vol. 49 no. 4 (oct. – dec. 1945)

ROWLAND, Benjamin: Gandhara and late antique art, the Buddha image, *American Journal of Archaeology* vol. 46 no. 2 (april – june 1942)

ROWLAND, Benjamin j. r.: Gandhāra and Early Christian Art: The Homme-Arcade and the Date of the Bīmarān reliquary, *The Art Bulletin* vol. 28 no. 1 (march 1946)

ROWLAND, Benjamin j. r.: A revised chronology of Gandhara sculpture, *The Art Bulletin* vol. 18 no. 3 (september 1936)

SANTORO, Arcangela: A note on the problem of the relationships between literary narrative, visual narrative and oral narrative in Gandhāran art, *Silk road art and archaeology* 6, 1999/2000

SHAW, Julia: Nāga sculptures in Sanchi's archaeological landscape: Buddhism, Vaiṣṇaism, and Local Agricultural Cults in Central Asia, First Century BCE to Fifth Century CE, *Artibus Asiae* vol. 64 no. 1 (2004)

SMITH, R. R. R.: *Hellenistic sculpture*, London 1991 (reprinted 2005)

SOPER, Alexandr: Early buddhist attitudes towards the art of painting, *The Art Bulletin* vol. 32 no. 2 (June 1950)

SPINK, Walter: On the development of early buddhist art in India, *The Art Bulletin* vol. 40 no. 2 (june 1958)

SRINAVASAN, Doris Meth: *Gandharan textiles: A local craft with a western connection v F. R. Allchin a kol.: Gandharan art in context, Cambridge 1997*

SRINAVASAN, Doris Meth: Local Crafts in Early Gandhāran Art v *Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

STANČO, Ladislav: Gandharan toilet tray with the image of Scytho-Parthian king, *Graecolatina Pragensia XVIII (2000a)*

STANČO, Ladislav: Ikonografický rozbor umění Gandhāry, Baktrie a přilehlých oblastí Kušánské říše, aspekt helénizace ( disertační práce obhájená v roce 2005 na Ústavu pro klasickou archeologii Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze)

STANČO, Ladislav: Počátky gandhárské plastiky, gandhárská plastika v českých sbírkách (diplomová práce obhájená v roce 2000 (b) na ÚKAR FF UK)

STRNAD, Jaroslav (editor): Hindsko-český slovník, Praha 1998

Süan-cang: Zápisky o západních krajinách za Velkých Tchangů (překlad Josef Kolmaš, Academia 2002)

TADDEI, Maurizio: Recent archaeological Research in Gandhāra: The New Evidence v *Brancaccio, Behrendt: Gandharan buddhism, Vancouver 2006*

TANABE, Katsumi: The Goddess of Night in the Gandhāran Great Departure Scene of Siddhārta, *Silk Road Art and Archeology 5, 1997/98*

TANABE, Katsumi: Greek, Roman and Parthian Influences on the pre-Kushana Gandharan " Toilet-trays" and Forerunners of Buddhist Paradise, *Silk road art and archeology VIII (2002)*

TANABE, Katsumi: The earliest Pāramitā Imagery of Gandharan buddhist reliefs-A new interpretation of the so-called Dionysiac imagery, *Silk road art and archeology IX (2003)*

TARN, W. W. : The Greeks in Bactria and India, Cambridge 1951 (reprinted 1966)

TISSOT, Francine: The art of Gandhāra, Paris 1986

VAN INGEN, Wilhelmina: Figurines from Seleucia on Tigris discovered by the expeditions

conducted by the University of Michigan with the cooperation of the Toledo museum of art and the Cleveland museum of art 1927 – 1932, London 1939

VOGELSANG, Willem: Dějiny Afghánistánu, Praha 2010

WHITFIELD, Roderick.: Early buddhist image from Hebei, *Artibus Asiae*, vol. 65, no. 1 (2005)

ZBAVITEL, Dušan a kol.: Bohové s lotosovými očima, Praha 1986

ZBAVITEL, Dušan: Starověká Indie, Praha 1985

ZIN: The uṣṇīṣa as a physical characteristic of the Buddha's relatives and successors, *Silk road art and archeology IX* (2003)

ZWALF, W. : A catalogue of the Gandhara sculpture in the British museum, British museum press 1996

### **internetové zdroje**

<http://www.ignca.nic.in> (Indira Gandhi National Centre for Arts, jataka stories, k 18. 3. 2010)

<http://www.wikipedia.org> (Greco-buddhist art, Kushan empire, Stone palette, Vaisali k 14. 4. 2012)

<http://www.bergerfoundation.ch> (k 14. 4. 2012 )

[http://www.thewalt.de/afghanistan/index\\_e.html](http://www.thewalt.de/afghanistan/index_e.html) (museum v Kábulu, k 20. 3. 2010)

<http://www.cais-soas.com> (Circle of Ancient Iranian studies, k 14. 4. 2012)