

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury a umění

Kulturologie

Diplomová práce

Lenka Gyaltso

Thangky – tibetské obrazy s příběhem

Thangkas – Tibetan Paintings with a Story

Praha 2011

Vedoucí práce:

PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Praha, říjen 2011

ANOTACE

Tématem této diplomové práce jsou tibetské obrazy, *thangky*. Jejich představení se odehrává v jednotlivých kapitolách, které zahrnují vznik tibetské malby, její členění, *thangky* z pohledu používaných materiálů, malířské práce a jejich náboženských a společenských konotací v rámci tibetské kultury. Zmiňují se také jednotlivé malířské školy a jejich významné osobnosti, které působily v tibetských regionech i okolních zemích, v nichž je rozšířen tibetský buddhismus. Malý exkurz je věnován restaurátorské, muzejní a sběratelské praxi v českém prostředí. Na příkladu čtrnácti *thangk*, vybraných ze dvou nejdůležitějších českých sbírek, Národní galerie a Náprstkova muzea, se vysvětlují základní témata tibetské náboženské malby.

KLÍČOVÁ SLOVA

tibetský buddhismus – tibetská malba - *thangka* – malířské techniky – malířské školy - sběratelství – Národní galerie – Náprstkovo muzeum

1. Úvod.....	1
2. Buddhistická nauka	6
2.1. Buddha a vznik buddhismu	6
2.2. Tibetský buddhismus.....	8
3. Zdroje tibetského umění.....	10
3.1. Indické umění	13
3.2. Perské umění	14
3.3. Turkestánské umění.....	14
3.4. Čínské umění.....	15
4. Tibetské malířství.....	17
4.1. Řemeslníci.....	17
4.2. Malíři.....	18
4.3. Druhy malby.....	19
4.4. Funkce náboženské malby	20
4.5. Co to znamená thangka	22
4.6. Klasifikace thangk.....	25
4.7. Kompozice	27
4.8. Původ thangk.....	30
4.9. Povaha a podoba thangk.....	32
4.10. Příprava thangk	33
4.10.1. Příprava povrchu malby	33
4.10.2. Skicování a teorie ikonometrie.....	34
4.10.3. Pigmenty a barvy.....	39
4.10.4. Stínování.....	50
4.10.5. Závěrečné detaily malby	53
5. Obřady.....	56
5.1. Malovat znamená probouzet	56
5.2. Posvěcení thangky.....	56
6. Vývoj tibetského malířství	60
6.1. Umění bönu	60
6.2. Vývoj tibetského malířství v Cangu.....	62
6.3. Tibetské malířské školy.....	64
6.4. Historický nástin vývoje tibetského malířství a jednotlivých stylů	66
6.4.1. Autority a malíři poloviny 13. a 14. století	67
6.4.2. Patroni névářských malířů v Ngoru	68
6.4.3. První díla v tibetském stylu	69
6.4.4. Malířská tradice z tábora karmapů	77
6.4.5. Dengkhaba a další umělci školy <i>Mänri</i> 16. a 17. století	79
6.4.6. Dugčhen Padma Karpo a dva další <i>dugpovští</i> vládcí	81
6.4.7. Velcí mistři stylu <i>Mänri</i> v centrálním Tibetu od poloviny 16. do konce 17. století	82
6.4.8. Čhöčhing Dordže, 10. žanang karmapa.....	89
6.4.9. Situ pančhen Čökji Čhungnä.....	92
6.4.10. Čhö Taši, Karma Taši a <i>Karšöpa</i>	95
6.4.11. Žučhen Cchuldim Rinčhen.....	97
6.4.12. Pozdější regionální styly	101
7. Současný stav	113
8. Muzejní a galerijní praxe.....	115
8.1. Restaurování a konzervace thangk	115

8.2. Chemická analýza	116
9. Sbírký umění tibetského buddhismu na českém území	118
10. Katalog	121
10. 1. Bhavačakra (Kolo bytí)	121
10. 2. Kálačakra mandala	125
10.3. Tisíc buddhů	128
10.4. Guhjasamádža	130
10.5. Amitájus	133
10.6. Tisíciruký Avalókitéšvara	135
10.7. Zelená Tára	138
10.8. Mahákála	141
10.9. Paldän Lhamo	143
10.10. Devět dalhů	146
10.11. Padmasambhava	148
10.12. Tři mahásiddhové	151
10.13. Biografie sakjapovského lamy	154
10.14. Šambhala	156
11. Závěr	159
12. Použitá literatura	161
13. Přílohy	169
13.1. Rozhovory	169
13.2. Malba thangk	179
I. Skicování	179
II. Malířský postup	180
14. Obrázkové přílohy	181
14.1. Bhavačakra	181
14.2. Kálačakra mandala	182
14.3. Tisíc buddhů	183
14.4. Guhjasamádža	184
14.5. Amitájus	185
14.6. Avalókitéšvara	186
14.7. Zelená Tára	187
14.8. Mahákála	188
14.9. Paldän Lhamo	189
14.10. Dalha	190
14.11. Padmasambhava	191
14.12. Tři mahásiddhové	192
14.13. Sakjapovský lama	193
14.14. Šambhala	194
Summary	195

1. Úvod

Tibet byl od nepaměti díky své vysoké poloze a izolovanosti od světa velmi přitažlivou zemí, kolem jejíž historie, tradic a zvyků se vytvořilo množství mýtů a legend. Lákal cestovatele, dobrodruhy i badatele. Jako první Evropané jej však navštívili křesťanští bratři, ve 13. století to měl být italský františkán Odorico de Pordennone, syn vojáka Přemysla Otakara II., který se usadil v Itálii. V rámci misijní činnosti se do Tibetu vydávali převážně jezuité, kteří připlouvali do Asie od 16. století. Zážitky ze svých cest sepsali a publikovali, jejich knihy byly přeloženy do mnoha jazyků a staly se návodem a poučením i pro další návštěvníky Tibetu. Od konce 19. století byl Tibet součástí „Velké hry“ o získání vlivu v Centrální Asii mezi Velkou Británií a Ruskem a vědecké expedice i jednotlivci soutěžili o proniknutí do této uzavřené země.

Velký objev, který přispěl ke studiu umění Střední Asie, ale i Tibetu a Číny v rámci dějin šíření buddhismu, představil světu Aurel Stein v roce 1907 v jeskyních Mo-kaio (Jeskyně Tisíce buddhů) u Tun-chuangu. Byl inspirován výpravami švédského dobrodruha Svena Hedina a sám podnítl zájem dalších badatelů, sběratelů a cestovatelů. Od přelomu 20. století se o Tibetu začínalo postupně seriózně bádát a informace přicházely nejen od cestovatelů pohybujících se po Tibetu v přestrojení za poutníky, jako například Alexandra David-Neelová, která jako první Evropanka vstoupila do Lhasy, ale postupně i tibetanistů, počínaje Gonbožabem C. Cybikovem.

Tibetská kultura je neodmyslitelně spojena s buddhismem, který dostal v této zemi specifickou podobu a spojil v sobě principy *mahájánové*, *théravádové* a *vadžrajánové* větve. Tibetský buddhismus pronikl i do okolních zemí, kde pevně zakořenil. Určité lokální odlišnosti se dají najít v Bhútánu, Sikkimu, Nepálu, Mongolsku, Burjatsku a Kalmycku, ale základní principy jsou ve všech těchto zemích stejné. Pro účely náboženské praxe vznikají díla malířská, sochařská i předměty uměleckého řemesla, která slouží nejen jako součást klášterů a chrámů, ale i vesnických či domácích svatyní a oltářů. Drobné malby, sošky či posvěcené předměty jsou součástí schránek s ochrannou funkcí, které nosí všichni bez rozdílu pohlaví, společenského postavení nebo věku nejčastěji na krku nebo u pasu. Tibetské malířství můžeme rozdělit do několika žánrů – nástěnné a skalní malby, *thangky*, obrazy nejčastěji na plátně, *cakli*, drobné malby na papíře nebo plátně, knižní miniatury a iluminace. Malba je samozřejmě také součástí uměleckého řemesla, malované ornamenty najdeme tedy na nábytku nebo na sloupech v interiérech chrámů.

Studií, které se věnují tibetskému malířství, je mnoho, zkoumají tibetské *thangky* z pohledu materiálů, malířských škol nebo významných malířských osobností. K prvním obsáhlým dílům patří převážně knihy tibetanistů George N. Roericha (*Tibetan Paintings*, 1925) nebo Guiseppe Tucciho (*Indo-Tibetica*, 1932-41, *Tibetan Painted Scrolls*, 1949). Svými poznatky rozšířili povědomí o tibetském umění mezi širší veřejnost. Velmi cenné byly terénní výzkumy, které G. Tucci prováděl v Tibetu, neboť období před obsazením Tibetu nabízelo mnoho autentických památek, které byly později nenávratně zničeny nebo ztraceny.

John C. Huntington psal svou dizertaci na University of California v Los Angeles na téma tibetských malířských stylů (*The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting*, 1968) a v roce 1970 publikoval článek o technikách tibetské malby v časopise *Studies in Conservation*, stejně jako V. R. Mehra. J. C. Huntington později vydal i katalog tradičních malířských stylů (1990). E. Gene Smith byl prvním západním badatelem, který zpracovával původní tibetské prameny (anglický úvod k *Šeča künkhjab og Kongtul*, 1970). Publikoval i studie na konkrétní malířský styl, zajímal se o oblast Guge (*Guge ri: A Stylistic Amalgam*, 1972). Heather Karmay se zaměřila na tibetská díla ovlivněná čínským stylem (*Early Sino-Tibetan Art*, 1975). Pratapaditya Pal sepsal katalog tibetské sbírky v Los Angeles County Museum (*Art of Tibet*, 1983) s obširným popisem děl ve srovnání s do té doby publikovanými katalogy. Dodatek připojil Hugh Richardson (*Text and Translation of Selected Inscription on Tibetan Works in the Museum's Collection*). P. Pal vydal o rok později dějiny tibetských *thangk* od 11. do 19. století (*Tibetan Art*, 1984). Ze současných autorů lze například jmenovat tibetoložku a historičku umění Amy Heller, která se věnuje nejen publikační činnosti, ale podílela se i na obnovách tibetských klášterů a dalších projektech. V roce 1999 vydala knihu o historii tibetského umění (*Art et Sagesse du Tibet*), která byla přeložena do několika jazyků.

Monografie na vybraná témata zpracovával převážně David Jackson (*Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, 1984; *A History of Tibetan Painting*, 1996; *Patron and Painter*, 2009; *The Nepalese Legacy in Tibetan Painting*, 2010), jehož práce jsou jedním z hlavních zdrojů této diplomové práce. Pracoval nejen s materiály západních autorů, ale zabýval se i překladem tibetských textů a sběrem dat v terénu. Vychází tedy také ze studií tibetských autorů a původních pramenů.

Z tibetských autorů, kteří se věnovali problematice tibetského malířství, lze jmenovat Čhoga Dičhen rinpočeho, který napsal v 60. letech na žádost 14. dalajlamy knihu o klášterní zvycích (*Book needed by Tan-'dzin* nebo *Book needed for adhering to the Doctrine*, 1971). Jednu kapitolu věnoval náboženskému umění a stavbě klášterů. Cipön W. D. Žagabpa, který se zabýval především tibetskou historií, se také okrajově zmiňuje o třech nejznámějších

malířských stylech (Tibet: Political History, 1967) a v tibetské verzi této knihy píše i o umění a řemeslech Tibetu.

Galerie a muzea, která spravují sbírky tibetského umění, vydávají katalogy k výstavám, jež pořádají. Jedním z nejaktivnějších je v současné době Rubin Museum v New Yorku, v němž pracují nejlepší odborníci na tibetské výtvarné umění. Inspirativním a obsáhlým zdrojem informací je i databáze himálajského umění (www.himalayanart.org), kterou neustále doplňují a rozšiřují o fotografie a popisy děl, která se nacházejí ve sbírkách amerických, evropských a asijských muzeí a galerií nebo v majetku soukromých sběratelů. Výběrem sochařských a malířských děl z oblasti Tibetu a Mongolska se za Českou republiku připojila také Národní galerie v Praze.

Do Čech se tibetské umění dostávalo díky sběratelům orientálního umění již od 20. let 20. století. Patřili k nim především Vojtěch Chytil a Josef Martínek, kteří do Československa přiváželi tibetská umělecká díla, jež pořizovali především během svých pobytů v Číně. Ve 20. a 30. letech pořádali první výstavy asijského umění u nás. Od té doby se česká veřejnost mohla setkávat s výtvarným projevem vzdáleného Tibetu. Výrazně větší zájem byl však o čínské a japonské umění, které ovlivnilo i tvorbu evropských výtvarníků a vstoupilo i do oblasti uměleckého řemesla. Kontakty s Tibetem byly opět veřejnosti připomenuty díky českým filmařům Vladimíru Sísovi a Josefu Vanišovi, kteří byli posláni do Čínské lidové republiky, aby zdokumentovali výstavbu silnice do Tibetu. Jejich fotografie zachycují ještě tradiční tvář Tibetu předtím, než se začala pod čínským vlivem radikálně měnit. Kromě tamního obyvatelstva a krajiny zaznamenali i památky, kláštery a chrámy v jejich nádheře. Kulturní revoluce v 60. a 70. letech mnohé z nich nenávratně zničila. Některé obrazy nebo sochy se podařilo zachránit jen díky jejich uschování na bezpečná místa. Nelehký osud Tibetánů a jejich země vyvolal celosvětové sympatie a velkou zásluhu na zájmu veřejnosti má i charismatická postava 14. dalajlamy, který žije v exilu v indické Dharamsale. Po papeži Janu Pavlu II. byl první oficiální návštěvou ze zahraničí, která přijela do porevolučního Československa v roce 1990 na pozvání prezidenta Václava Havla. Lidé se i díky němu začali více zajímat o tibetský buddhismus a v současnosti u nás působí několik buddhistických skupin různých škol. Součástí jejich praxe je vizualizace, která probíhá mimo jiné i na základě zobrazení postav tibetského buddhismu. Proto si pořizují sochy a obrazy přesně podle ikonografických pravidel dané buddhistické školy. Někteří sběratelé jsou oproti tomu však vedeni více estetickými důvody, neboť tibetské obrazy často září barvami a i pro laiky přitažlivými postavami.

Tibet se stal i určitým módním tématem, ať již z pohledu náboženství, lidských práv nebo řady mýtů, které se k němu vztahují. Publikací, které u nás vycházejí a zabývají se tibetskou tematikou je mnoho, především se věnují buddhismu nebo duchovnímu životu, ale o umění jich je minimum. Poměrně dobrý výběr představují překlady literárních děl, kterým se již několik desítek let věnuje tibetanista Josef Kolmaš. O výtvarném umění pojednávají publikace Lumíra Jisla, archeologa a mongolisty (Umění starého Mongolska, 1961; anglicky vyšlo Tibetan Art, 1961), a výběrově práce publikované v rámci Národní galerie, například Nora Jelínková (Mistrovská díla ze sbírek Národní galerie, 1998). V českém prostředí skýtá badatelské pole v oblasti tibetského umění tedy poměrně velké možnosti. Sbírkový umění tibetského buddhismu v českých institucích ještě nebyly souhrnně popsány a publikovány. Poslední velká výstava tibetského umění se uskutečnila v Národní galerii v roce 1991 na zámku Zbraslav (Nora Jelínková, Ztracený obzor).

Tématem mé diplomové práce jsou tibetské malované obrazy, *thangky*. Jsou nedílnou součástí tibetské kultury, předměty náboženské praxe, s nimiž se dostávají do kontaktu téměř každodenně Tibetané ve své rodné zemi nebo i v zahraničí. *Thangky* se nacházejí ve svatyních klášterů, ale jsou umísťovány i nad domácími oltáříky laických praktikujících, bez *thangk*, často impozantních rozměrů, se neobejdou žádné náboženské slavnosti. V českém prostředí se *thangky* objevují nejen v buddhistických centrech, ale i jako výzdoba spirituálněji zaměřených podniků, například restaurací a čajoven. *Thangky* si pro svou náboženskou praxi nebo z estetických důvodů, pro potěchu ducha a oka, vozí nejčastěji z Indie a Nepálu nebo na objednávku nechávají zhotovovat také našinci. Duchovní bohatství a základní principy starobylé tibetské kultury, které se odrážejí v obrazech, tedy nacházejí odezvu po celém světě, včetně naší země.

Téma *thangk* bych chtěla pojmout ze širší kulturologické perspektivy. V této práci by mělo být zřetelné spojení malby s kulturním, historickým, náboženským a společenským zázemím. V tomto kontextu by mělo být tedy představeno důležité místo *thangk* v tibetské kultuře.

Chtěla bych toto téma uchopit z několika úhlů – materiály, výroba, práce malířů, malířské styly a školy. Na závěr bych chtěla nahlédnout do restaurátorské a muzejní praxe a představit vybrané *thangky* z českých sbírek, konkrétně z Národní galerie a Náprstkova muzea. Na nich by měla být demonstrována základní témata, srovnány malířské styly a popsána historie děl a jejich cesta do českých sbírek, pokud se dá vystopovat. Tato monografie sice bude pouhým úvodem do rozsáhlé problematiky, určitou snahou pojmout hlavní otázky, které si ohledně *thangk* člověk může klást, ale snad napomůže k lepšímu pochopení toho, jakým jazykem k nám tyto obrazy promlouvají a jak je máme číst.

V diplomové práci používám českou transkripci, kterou zavedl Josef Kolmaš. Ne vždy je přesná jako Wylieho transkripce, ale v našem prostředí je často používaná v literatuře a pracích populárních i vědeckých. Transliteraci slov jsem se rozhodla neuvádět z důvodu přehlednosti a vzhledem k nelingvistickému tématu této práce.

Chtěla bych poděkovat vedoucímu práce PhDr. Vladimíru Czupalovi, CSc. za odborné vedení, rady a připomínky. Mgr. Danielu Berounskému, PhD. vděčím za čas a ochotu, jež věnoval konzultacím. Mgr. Heleně Heroldové, PhD. děkuji za zpřístupnění *thangk*, včetně jejich dokumentace, ze sbírky Náprstkova muzea. PhDr. Zdenka Klimtové byla velmi nápomocná ohledně indických reálií a transkripce sanskrtských termínů a při celkovém představení galerijní praxe. Sonam Gyaltsu přispěl ke správnému přepisu tibetských pojmů do češtiny i vyjasnění některých kulturních souvislostí. Děkuji i dalším znalcům tibetského umění, jejichž názory a myšlenky přispěly k širšímu záběru práce a mému lepšímu vhledu do dané problematiky.

2. Buddhistická nauka

2.1. Buddha a vznik buddhismu

Princ Siddhártha Gautama se narodil pravděpodobně v roce 564 př. n. l. v háji Lumbiní na území dnešního Nepálu, neboť jeho matka Mahámája právě cestovala do svého rodného města. Podle legend doprovázely Siddhárthovo narození nadpřirozené úkazy a byla mu předpovězena budoucnost „vítěze nad světem“. Jeho otec Šuddhódana, vládce kmene Šákjů (pál. Sákjů), který obýval dnešní severní Indii, chtěl mít ze svého syna slavného vládce a věštbu si vykládal po svém.

Do svých třiceti let vedl Siddhártha bezstarostný život, izolován od světa. Ale jakmile se setkal s lidským utrpením – nemocí, stářím a smrtí, vzdal se života v paláci, opustil svou rodinu a vydal se hledat správnou životní cestu. Nenašel ji však v žádné z duchovních nauk své doby.

Osvícení dosáhl ve svých třiceti pěti letech pod fikovníkem v Bódhgaji a stal se tedy Buddhou, Osvíceným. Své první kázání o Čtyřech vznešených pravdách pronesl ve Váránasí v Gazelím háji (Isipatana). Čtyři vznešené pravdy pojednávají o strasti, vzniku strasti, zániku strasti a o cestě vedoucí k zániku strasti. Tato cesta se nazývá Osmidílná stezka. Zahrnuje pravý názor, pravé myšlení, pravou řeč, pravé jednání, pravý život, pravé snažení, pravou bdělost a pravé soustředění mysli. Toto je Střední cesta, v níž se má člověk vyvarovat všech krajností - požitkářství i askeze. Další kázání o prázdnotě (*śūnjata*) a neexistenci konečné podstaty jáství (*átman*) se odehrálo v Grdhakútě.

Buddhova nauka obsahovala také pět zásad - neubližovat živým tvorům, nekrást, nevést nezřízený pohlavní život, nelhat, nepožívat opojné látky a nápoje, a snahu o vymanění se z koloběhu znovuzrovnání – vyvanutí (*nirvána*). Buddha učil lidi vzájemné snášenlivosti a lásce, soucitu k ostatním, úctě k rodičům a starším, trpělivosti a laskavosti. Osud člověka ležel v jeho vlastních rukou, měl na sobě pracovat a zdokonalovat se.

Tato nauka byla přístupná všem vrstvám a nedbala rozdělení na stavy. Buddha chtěl kázat lidovým jazykem, aby mu všichni rozuměli. Proto z různých nářečí utvořil jazyk páli (jazyk střední Indie). Původně asi mluvil magadhsy. Své posluchače Buddha rozdělil na mnichy a laiky, mniši, *bhikkhové*, tvořili pevný řád, obec (*sangha*) s přísnými pravidly. Buddha zemřel v osmdesáti letech a tři měsíce po jeho vyvanutí, čili odchodu do *nirvány*, se shromáždili žáci,

aby zapsali jeho slova, neboť Buddha, jak bylo tehdy zvykem, předával náboženské učení pouze ústní tradicí. První koncil se konal v Rádžagrze v dnešním Biháru a žáci sborovou recitací kanonizovali základ pálijského kánonu Tři koše (*Tripitaka*) - Koš disciplíny (*Vinajapitaka*), který obsahoval řádová pravidla, Koš rozprav (*Sútrapitaka*), který byl určen pro všechny zájemce o učení a zahrnoval řeči a kázání připisovaná Buddhovi, a Koš scholastiky (*Abhidharmapitaka*). Původní buddhismus připomínal spíše filozofii než náboženství, nemluví o instituci, která by vstupovala mezi člověka a nauku. Pro její praktikování je nejlépe uzpůsoben mnišský život v odloučení od světa a zbavený všech pout.¹ Mniši tak mají nejlepší podmínky pro praktikování meditace a nahlédnutí podstaty všech věcí. Běžní laici jsou oproti tomu vystaveni mnoha úskalím a překážkám.

Buddhovo nauka se dále vyvíjela a po několika koncilech se rozdělila na několik proudů. *Théravádový* směr se šířil z Indie na jih a *mahájánový* na sever. Stoupenci původního učení se pálijsky nazývají *théravádinové*, přívrženci „učení starých mistrů“ (sans. *sthaviravádinové*). *Mahásanghikové*, přívrženci „velké obce“, založili vlastní směr *mahájánu* (Velký vůz, Vůz bódhisattvů). *Mahájána* představuje lidštější a populárnější formu buddhismu, umožňující dosažení vysvobození všem. V tom jim jsou nápomocni bódhisattvové a uctívá se i množství buddhů a dalších božstev.

V Indii se začal šířit *mahájánový* směr a se svou mytologií a kastovním systémem mu konkuroval hinduismus. Docházelo ke vzájemnému ovlivňování. Buddhistické svaté knihy začaly být psány v tzv. „hybridním“ sanskrtu, který se lišil od původního bráhmanského. Byl zrušen zákaz zobrazovat Buddhu, kterého do té doby mohly zastupovat jen různé symboly, například kolo řádu či kolo učení (*dharmáčakra*). Rozvinula se bohatá ikonografie a mytologie a bylo povoleno divadlo. Novým ideálem se stal bódhisattva, bytost, která by se mohla vymanit z koloběhu znovuzrovnání a vstoupit do *nirvány*, ale zůstává na našem světě, aby dopomohla k tomuto cíli i ostatním bytostem. *Mahájána* se dělí na Vůz dokonalosti a Vůz tajné *mantry* či *tantry*. Učení Vozu dokonalosti je obsaženo v *sútrách*, např. *Sútra srdce* a *Lotosová sútra*. Základem je altruistické úsilí o buddhovství, tedy dosažení nejvyššího stupně *nirvány* pro všechny bytosti. Stezky vedoucí k *nirváně* se nazývají - stezka přípravy, stezka aplikace, stezka nazírání, stezka praxe a stezka naplnění. Podle názorů na prázdnotu se rozlišují dvě školy: Škola pouhé mysli (*čittamátra*) a Škola střední cesty (*mádhjamaka*). *Mahájánu lze charakterizovat jako ezoterický panteismus i exoterický polyteismus.*² Za panování kušánského krále Kanišky (asi 78-101 př. n. l.) došlo k rozkvětu *mahájánového*

¹ Maraini, F.: Skrytý Tibet, Paseka, Praha, Litomyšl 2005, s. 315.

² Miltner, V.: Malá encyklopedie buddhismu, Libri, Praha 2002, s. 146.

buddhismu. Na sever byli vysláni mniši, kteří slavili úspěchy především ve Střední Asii, odkud se *mahájánový* buddhismus šířil po Hedvábné cestě v 1. nebo 2. století n. l. do Číny a severozápadní Tibet byl v kontaktu s touto oblastí již v 5. století, pokud ne dříve.³ V 7. století začal *mahájánový* buddhismus pronikat i do Tibetu a odtud do Bhútánu, Sikkimu, Mongolska a na jižní Sibiř. Všude jej určitým způsobem obohatily prvky místních kultur.

Od druhé poloviny 1. tisíciletí n. l. docházelo hlavně v severní Indii k rozvoji *tantrických* škol. Jejich učení pronikalo také do buddhismu. *Tantra* obsahuje čtyři složky: akci, provádění, jógu a nejvyšší jógu. Do Číny a Japonska se ve větší míře rozšířily jen první tři, do Tibetu všechny. Nejvíce *tantrických* prvků do sebe vstřebal *vadžrajánový* buddhismus, který se rozšířil nejen v Indii, ale také v Tibetu a v himálajských státech. Mísí se v něm prvky mystiky, magie a erotismu. Božstva tak získávají hrozivý vzhled, aby byla silnější v boji se zlými silami. Často mají tedy pokojný (*žiwa*) a hrozivý (*thowo*) aspekt.⁴

2.2. *Tibetský buddhismus*

V tibetském buddhismu se spojují prvky několika buddhistických směrů *sarvástivádinská* disciplína s 253 závazky, učení *mahájánových súter* i *tanter*. Myslí se zklidňuje tím, že se soustředí na postavy různých božstev. *Tantrické* směry hlásají jednotu makrokosmu a mikrokosmu, člověka si představují jako mikrokosmos sil a energií, a proto by měl rozvíjet své skryté vlohy. V Tibetu vznikla *tantrická* škola *kálačakrajána* (Vůz ochraňující proti ničivému kolesu času), ve které nad erotikou převažuje mystika.

V 1. století n. l. se za krále Pude Ganggjala dostalo do Tibetu náboženství bön. Přinesl jej ze země Žangžung Tönpa Šenrab Miwo. Bönisté tvrdí, že jejich spisy pocházejí původně z říše Tádžiku (dnešní Tádžikistán). Podle bönistické tradice byla raná bönistická literatura přeložena z jazyka říše Žangžung (obecné označení západního a severozápadního Tibetu).

Legendární zprávy říkají, že se buddhismus dostal do Tibetu už za krále Lha Thothori Ňāncāna ve 3. století n. l. Historicky doložen je však až za krále Songcān Gampa (605-650). Ten se nejprve oženil s dcerou nepálského krále Anšvarmy, princeznou Thicūn, a poté s čínskou princeznou Wen-čcheng, vnučkou tchangského císaře Tchaj-cunga. Každá přinesla do Tibetu pozlacenou sošku Buddhy, Thicūn Akšóbhji a Wen-čcheng Šákjamuniho, a každá založila ve Lhase chrám, Thicūn Džókhang a Wen-čcheng Ramočhe. V nich byly vzácné

³ Samten G. Karmay, Watt, J., eds.: *Bon – The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet*, Rubin Museum of Art, Philip Wilson Publishers, New York, London, 2007, s. 11.

⁴ Maraini, F.: *Skrytý Tibet*, Paseka, Praha, Litomyšl 2005, s. 318-319.

sošky uloženy. V té době vzniklo také tibetské písmo, které podle indické abecedy vytvořil ministr Songcän Gampa, Thönmi Sambhóta.

Za krále Thisong Decäna (755-797) byl kolem roku 775 založen chrám v Samjä. V letech 792-794 se konala tzv. Samjäská debata, na kterou byli pozváni stoupenci dvou směrů *mahájány* – z Indie Kamalašila a z Číny Mahájána. Zvítězil mistr Kamalašila a jeho směr se stal oficiálním tibetským náboženstvím. Z Indie začali přicházet učenci, *pandité*, a ze sanskrtu se do tibetštiny překládaly *mahájánové* texty. Většinou se pracovalo ve dvojici indický *pandita* a tibetský spolupřekladatel, *locáwa*. V 8. století působili v Tibetu také další indiští učenci - Padmasambhava (Guru rinpoče), Šántarakšita a Vimalamitra. Období raného šíření buddhismu v Tibetu (*ngadar*) trvalo až do 9. století. Tuto tradici uchovává už jen nejstarší škola tibetského buddhismu, *Ňingmapa* („Stará“).

Král Langdarma (841-846) byl zastáncem bönu a nechal pronásledovat buddhistické mnichy, bořit chrámy a ničit všechny buddhistické památky. Byl zavražděn a s jeho smrtí se rozpadlo jednotné tibetské království. Těžiště moci se přesunulo z centrálního Tibetu na západ do Ladaku, kde se nadále dařilo buddhismu.

Období druhého či pozdějšího šíření buddhismu (*čhidar*) započalo v Tibetu s působením překladaatele a reformátora bengálského původu, Atiši (Dípankara Šrí Džňána, 982-1054), a Tibet'ana Rinčhen Zangpa (958-1055). V centrálním Tibetu byla sice dlouhá doba bezvládní, ale náboženství vzkvétalo. Vpád muslimů do Indie přiměl Tibet'any k vyvíjení větší vlastní aktivity v oblasti víry. V Indii docházelo k potlačení buddhismu a tím i k omezení možnosti kontaktů s indickými mistry, *guru*. Během 11. a 12. století vznikly téměř všechny školy tibetského buddhismu. Souhrnný název pro ně je *Sarma* („Nová škola či tradice“). V kláštorech se soustředila veškerá moc, náboženská i politická. Mezi těmito školami najdeme mnoho podobností, ale i odlišností. Liší se hlavně ve formálních, vnějších věcech, které se mohou týkat nauky, kultu, liturgie, písemnictví, mnišské organizace, klášterní architektury nebo ikonografie. Všichni hlavní představitelé i školy jsou si rovní. V Tibetu najdeme několik hlavních škol, ke kterým patří *Ňingmapa* (Červené čepice - *Žamar*), *Kadampa* (Škola ústních instrukcí), *Kagjüpa* (Škola ústní tradice) a její nejvýznamnější podškola *Karma-kagjü* (Ústní tradice karmapů), *Sakjapa* (Škola šedé země) a *Gelugpa* (Škola ctnostných tradic, Žluté čepice - *Žaser*). Vedle buddhismu, který se praktikuje v kláštorech na filozofické úrovni, se rozšířila i jeho zjednodušená lidová forma pro laické obyvatelstvo.

3. Zdroje tibetského umění

Tibetské umění má mnoho inspiračních zdrojů. Velkou roli hrály především okolní kultury, tedy indická, čínská a středoasijská. Pátrání po původu jednotlivých prvků se stalo náplní bádání vědců asijského či evropského původu. V jejich studiích se projevovaly i různé nacionalistické tendence a vznikaly i odvážné teorie propojující jednotlivé kultury. Jedním z těchto badatelů byl německý kulturní historik a tibetanista Siegbert Hummel (1908-2001), který zasazoval tibetskou kulturu do euroasijského kontextu a snažil se o hledání paralel v sousedních kulturách.

Obecně se tvrdilo, že tibetské malířství je odvozeno z Bengálska a dostalo se do Tibetu přes Nepál.⁵ Námětem maleb byla vizualizace symbolů *tantrické* praxe, jejichž podoba byla předávaná jako náboženská tradice. Tibetský umělecký duch postupně dospíval a v malířství a sochařství se začal prosazovat tibetský charakter.⁶

Podle některých autorů (Táranátha nebo Sumpa Khanpo) hlavní tibetské umělecké školy vedou k Dhimanovi a Bitpalovi, kteří žili za vlády králů Devapály a Dharmapály v 8.-9. století. Pravděpodobně žili v Nálandě, která byla důležitým kulturním centrem.⁷ Podle tibetských polygrafů se styl „uměleckých otců“ rozšířil ve východní Indii, styl „synů“ ve střední Indii, a poté se dostával na další místa, podle Sumpa Khanpy to bylo do ostatních oblastí Indie a Nepálu.⁸

Nelze také opominout vliv kašmírských mistrů. V království Guge v západním Tibetu vládl v 11. století král Ješe Ö, který pozval do Tibetu indického mistra Atíšu kvůli obnovení buddhismu v zemi. Atíša přišel zejména díky zásluhám mnicha Rinčhen Zangpa, který se za ním vypravil do Indie. Při návratu do Tibetu s sebou přivedl 75 kašmírských mistrů, kteří dostali za úkol především stavbu a výzdobu chrámů.⁹ V Guge se na rozdíl od Ü a Cangu nevytvořil vlastní umělecký styl, ale napodoboval se indický, velmi pravděpodobně kašmírský vzor, aniž by tam pronikaly prvky čínského umění jako v jiných oblastech.¹⁰ Převažovalo tmavě modré pozadí, oproti tomu v Nepálu bylo často tmavě červené. Nepálský vliv se ale odrazil v živých výběžcích vytvářejících rozmanité křivky kolem aureol.¹¹ *Thangky*

⁵ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 271.

⁶ *Ibid.*, s. 271.

⁷ *Ibid.*, s. 272.

⁸ *Ibid.*, s. 272.

⁹ *Ibid.*, s. 273.

¹⁰ *Ibid.*, s. 274.

¹¹ *Ibid.*, s. 275.

z Guge byly vzdušnější než nepálské, ve kterých docházelo ke shromažďování postav a vytváření jakéhosi rámce kolem okraje obrazu nebo kolem centrální postavy. Postavy byly uzavřeny v malých svatýnkách nebo polokruhovitých aureolách. Volný prostor zaplňovali mistři z Guge malbou listů a květů, které byly věčným motivem nepálského umění. Nacházely se v miniaturách i v *prabhách* a byly odkazem na literaturu, v níž každé zjevení božstva a zázrak doprovázela záplava květů, které házely božské bytosti k oslavě božstev. Toto téma bylo společné pro zdroje buddhistické, džinistické i brahmánské. Malba tak vědomě připomínala zjevení božstva a opakovala tento zázrak.¹² Západotibetská škola či škola z Guge vznikla kolem 11. století a její konec se kryje s pádem gugeského království. V 17. století na něj zaútočil ladacký vládce Sengge Namgjal. Malířská škola vznikla z nápodoby kašmírského, poté nepálského umění a následně se ubírala vlastním směrem. Po příchodu Ladačanů ztratila podporu šlechty a upadala. Po začlenění do „Většího Tibetu“ na konci 17. století již Guge ztratilo svou identitu a prosadil se nový styl tibetského umění 18. století.¹³

Zdroje tibetské malby jsou tedy dva – bengálsko-nepálský a západotibetský (kašmírská škola).¹⁴ Indické malířství proniklo do Tibetu v podobě *pat*, *mandal* a miniatur v rukopisech bengálských nebo nepálských. Vliv miniatur byl i na fresky, například ve svatyních v Narthangu, Kumbumu v Gjance a chrámech v Caparangu.¹⁵

Ve sňatku krále Songcän Gampa s nepálskou a čínskou princeznou se odrážel vliv sousedních zemí na tibetskou kulturu. Docházelo ke spolupráci čínských a nepálských umělců, šíření *dharmy* indickými *pandity* i čínskými mnichy bok po boku.¹⁶ Tibeťané byli s Nepálem v neustálém kontaktu. Odcházel do Nepálu studovat sanskrt, přiváželi odtamtud buddhistické spisy, navštěvovali *stúpu* Svajambhunath a do Tibetu neustále přicházeli nepálské umělci.¹⁷ V době vlády školy *Sakjapa*¹⁸ je zvali opati pro výstavbu nebo výzdobu chrámů. Jeden z nich se jmenoval Arniko (1245-1306) a přišel do Tibetu společně s dvaceti čtyřmi umělci, kteří od Phagpa Lodö Gjalchhāna (1235-1280)¹⁹ dostali za úkol postavit pagodu. V té době mu bylo teprve sedmnáct let. Později se dostal k císařskému dvoru do Číny a stal se císařským

¹² Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 275.

¹³ Ibid, s. 275.

¹⁴ Ibid, s. 275.

¹⁵ Ibid, s. 276.

¹⁶ Ibid, s. 276.

¹⁷ Ibid, s. 277.

¹⁸ Škola *Sakjapa* byla nejmocnější ze škol tibetského buddhismu ve 13.-14. století díky patronaci mongolských panovníků.

¹⁹ Phagpa Lōdo Gjalchhān byl synovcem Sakja pandity, stal se prvním vícekrálem Tibetu za mongolské nadvlády a byl duchovním učitelem chána Chubilaje (1215-1294).

vrchním řemeslníkem. Když Aniko zemřel, udělil mu císař posmrtné tituly. Aniko byl všestranně nadaný, ale nejvíce se proslavil jako sochař.²⁰

Táranátha píše o dvaceti nepálských umělcích, kteří pracovali na sochách v Sanggjä rab v Gokhangu. Podle indické tradice nedostali za práci plat, ale odměny různého druhu, které mohli v Nepálu vyměnit za hotovost, tedy čínské látky, tyrkysy, zlatý prášek, hedvábí atd.²¹

Táranátha si sám objednal nepálské umělce, aby vytvořili sochu Džambhaly v indickém stylu. S umělci přišli i obchodníci z Indie, kteří přinesli různé materiály, především pigmenty (od karmínové po indigo). To bylo podle Táranáthovy autobiografie požadováno celními úředníky jako součást cla za přechod hranic.²²

Nepálští umělci pracovali i pro 5. dalajlamu a jejich jména jsou zachována v jeho autobiografii. Specializovali se především na sochařství, ale je pravděpodobné, že s řemeslníky přicházeli až do 17. století i malíři. Vytvořili také podobiznu 5. dalajlamy s jeho charakteristickými rysy.²³ V 18. století začalo tibetskou tradici ovlivňovat čínské umění, do té doby převládal nepálský vliv.²⁴

V době druhé vlny šíření buddhismu v Tibetu docházelo za *sakjapovských* vládců ke kontaktům s Čínou. Büton píše o přítomnosti čínských a mongolských umělců v Žalu. Stejná situace byla pravděpodobně i v ostatních důležitějších kláštorech.²⁵ Znamky čínského stylu se nacházejí v Kumbumu v Narthangu a v některých svatyních v Gjance. Čínský vliv sílil a ustupoval do pozadí podle politické situace. Po pádu mongolské dynastie asi po čtyři staletí klesal. Byl opět oživen v 18. století a projevil se to v nástěnné malbě i v malbě na plátno. Mezi malíři *thangk* a *fresek* nebyly v podstatě rozdíly, používali sice jiný materiál, ale stejnou techniku a styl.²⁶ Nástěnné malby, které se oproti nejstarším *thangkám* daly lépe datovat a uchovat, zachycovaly vývoj tibetské kultury od 12. do 18. století, kontakty, ovlivňování, rozvoj a úpadek jednotlivých škol.²⁷

²⁰ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 277.

²¹ Ibid, s. 277-278.

²² Ibid, s. 278.

²³ Ibid, s. 278.

²⁴ Ibid, s. 278.

²⁵ Ibid, s. 278.

²⁶ Ibid, s. 278-279.

²⁷ Ibid, s. 279.

3.1. Indické umění

V tibetském *Tandžuru* jsou zaznamenány indické návody pro malbu a kresbu božstev, kterými se tibetští malíři řídili. Zobrazení Buddhy v lidské podobě předcházelo symbolické zpodobení, například jako kolo nauky, a obecně se tvrdí, že lidskou podobu mu dodalo až gandhárské umění.²⁸ Ve stejné době (1. století n. l.), kdy se formovalo gandhárské umění, se vyvíjela podoba Buddhy v Mathuře v severní Indii, která měla rozhodující vliv, pokračovala i v guptovské éře (320-550) a stala se základním vzorem pro tibetské sochy.²⁹ Gandhárské motivy jsou pravděpodobně patrné v řasení roucha a gandhárský typ mohl být vzorem pro tibetského stojícího Buddhu v dlouhém oděvu. Podle S. Hummela se hellénistické motivy mohly odrážet v ornamentálních motivech guptovského a pálského³⁰ umění, které ovlivňovaly západotibetské umění v 11.-17. století.³¹

Motivy tibetského umění, které mají zřejmě indický původ, čemuž napovídá i spojení s indickou mytologií, se pokouší generace badatelů 1. poloviny 20. století zasazovat i do jiného kontextu. Například vodní příšera *makara* (rybovitá se sloním chobotem) u trůnů božstev a hrozná tvář na brnění některých buddhistických ochránců by mohly být podle S. Hummela spojeny s antickou tradicí – tedy s delfínem bohyně Afrodity a hlavou Medúzy.³² Indické buddhistické umění přišlo do Tibetu několika cestami – přes Kašmír do západního Tibetu (Spiti, Guge) a přes Nepál do jižního centrálního Tibetu a Purangu na jihozápadě.³³ Rozkvět buddhistického umění v Kašmíru spadá do 8. a 9. století a jsou zde patrné vlivy gandhárského, guptovského a pálského umění. Pro malířství a sochařství je významná kašmírská škola, kterou Táranátha ve svých Dějinách buddhismu dává do souvislosti s pálskou tradicí a za jejího zakladatele označuje Hasurádžu.³⁴

V 7. století přicházelo do Tibetu mnoho indických umělců. Důvodem bylo také bráhmanské protireformní hnutí, které buddhismus z Indie vytlačovalo.³⁵ Nástěnné malby z klášterů Dapa a Alchi, v okolí Le, Hemis a Dange dokládají čistě indický styl guptovské doby. *Tantrické*

²⁸ Hummel, S.: *Geschichte der tibetischen Kunst*, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 11.

Gandhára se nachází v dnešním severním Pákistánu.

²⁹ *Ibid.*, s. 12.

³⁰ Pálský styl (dynastie Pálů představuje období 750-1174) přinášel do *mahájány* tantricko-šivaistické rysy školy jógy a višnuistické vlivy.

³¹ Hummel, S.: *Geschichte der tibetischen Kunst*, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 13.

³² *Ibid.*, s. 12.

³³ *Ibid.*, s. 13.

³⁴ *Ibid.*, s. 14.

³⁵ *Ibid.*, s. 14.

V Bengálsku a Orisse se buddhismus udržel do 12. století a na některých místech v Indii dokonce až do 16. století.

prvky byly v umění omezeny s příchodem indického učence Atíši do Tibetu v roce 1042.³⁶ Kolem roku 1000 se díky překladateli a učenci Rinčhen Zangpovi³⁷ opět rozvíjela indická škola buddhistického umění v jihozápadním Tibetu, především ve Spiti a Guge a s přesahem do Purangu. Díla jsou spojena s kašmířskou a guptovskou tradicí. Malba je elegantní, horní část těl postav je delší než u pozdějších tibetských.³⁸

3.2. Perské umění

Perské prvky se projeví v tibetském umění především v rostlinných a zvířecích motivech. Podle S. Hummela se dokonce odrazily v umění tibetských nomádů jako odnoži euroasijského zvířecího stylu. Jedná se o práce, které připomínají sásánovské zvířecí ornamenty 3.-7. století, jejichž zprostředkovateli byl kmen Jüe-č'.³⁹

Podle S. Hummela je páv určitou íránskou variantou slunečního ptáka, který byl zřejmě již v raných dobách uctíván v íránských oblastech jako personifikace slunce.⁴⁰ Paví trůn se objevuje i u Amitábhy, paví pera se používají při buddhistickém obřadu prodloužení života a s pávem se asociují i některá božstva.

Mladší íránské vlivy se dají podle S. Hummela najít v postavě *dhjānibuddhy* nekonečného světla Amitábhy (tib. Öpagme, vládne ráji světla a radosti, je spojován se západem, patří k němu paví trůn), Buddhy medicíny (tib. Mänla) a v určitém smyslu i v třiceti pěti buddhách snažících se o odpuštění špatných skutků. Možná je s náboženstvím světla, manicheismem, spojen i koncept všech *dhjānibuddhů* (číslo pět) a bódhisattvů.⁴¹

3.3. Turkestánské umění

V Turkestánu došlo k míšení persko-indického a hellénisticko-buddhistického stylu a jejich vzájemnému ovlivňování, do kterého se později přidaly i prvky tibetské a čínské a vznikl

³⁶ Hummel, S.: Geschichte der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 14.

Atíša (982-1054) zavedl novou disciplínu a meditační praxi. Podílel se na velkých překladatelských projektech.

³⁷ Rinčhen Zangpo (958-1055) patřil mezi 21 tibetských mladíků, které král Ješe Ō vyslal do Kašmíru, aby tam studovali sanskrit a buddhismus.

³⁸ Hummel, S.: Geschichte der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 15.

³⁹ Ibid, s. 19.

Kmen Jüe-č' pocházel ze střední Asie, konkrétně z východní části Tarimské pánve, a byl pravděpodobně indo-evropského původu, někdy je ztotožňován s Tochary nebo jejich příbuznými.

⁴⁰ Hummel, S.: Geschichte der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 20.

⁴¹ Ibid, s. 21-22.

chotanský styl.⁴² Předchůdci turkestánského umění jsou buddhistické fresky a plastiky v jeskyních Bamján v Afghánistánu, které vykazují znaky hellénistické, persko-sásánovské a indické. V severním Turkestánu se období let 200-700 n. l. nazývalo *hínajánovou* tocharskou epochou, nebo-li indo-skythským obdobím, především v okolí Kučy.⁴³

V jeskyních v Tun-chuangu našel A. Stein tibetská díla z 10. století a P. Pelliot tibetské nástěnné malby ze 14. století, které se dají řadit do stejné skupiny maleb v indickém stylu jako díla v tibetském Gjance. Podle tibetského písma na stěnách se dá předpokládat, že je vytvořili tibetští umělci.⁴⁴

Perské, indické, čínské a chotanské motivy se dostávaly do Tibetu přes Turkestán hlavně v 10. století, neboť buddhismus byl v té době pronásledován islámem. Mnoho chotanských mnichů tedy našlo útočiště v Tibetu.⁴⁵

3.4. Čínské umění

V době dynastie Chan se do čínského umění dostávaly hellénské, římské, perské a skythské prvky. Dějiny čínského buddhistického umění 3.-7. století jsou spojeny s Centrální Asií, indické vlivy se objevují v raném východoasijském buddhistickém sochařství a malířství. Hellénistické a indické motivy se dostávaly do Číny již pozměněné. Hellénistické byly například motivy dekorativní povahy, které se projevují v úponkovitém zdobení aureol za dynastie Tchang (618-906) (připomínají guptovské práce), nebo přikrytá ramena postav Buddhů (indická tradice je nechává odhalená).⁴⁶ Vytvořila se typická čínská podoba bódhisattvů – abstraktní, odhmotněná, transcendentní. Tento typ v době dynastie Tchang nahradila více indická inspirace (tělesnost, naturalistické tendence, ale bez indické smyslnosti).⁴⁷ Začíná se prosazovat prvek volného prostoru v rámci kompozice. Tchangský bódhisattvovský typ, oproti ranému indickému typu vybaven mnoha šperky (to odpovídalo tchangskému vkusu), byl inspirací pro tibetské umění.

⁴² Hummel, S.: *Geschichte der tibetischen Kunst*, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 23.

⁴³ *Ibid*, s. 21.

Jüe-č' byli kolem roku 170 př. n. l. vyhnáni z čínského území a ovládli severozápadní Indii, Afghánistán a také Turkestán. V 8. století ovládli Turkestán Ujguři a centrem se stal Turfan. V 7.-9. století (670-692, 791-860) byl Turkestán v rukou Tibetanů.

⁴⁴ Hummel, S.: *Geschichte der tibetischen Kunst*, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 24.

⁴⁵ *Ibid*, s. 24.

⁴⁶ *Ibid*, s. 27.

⁴⁷ *Ibid*, s. 27.

Ve 13. a 14. století byli do Sakji zvaní mongolští a čínští umělci a Sakja pandita udržoval díky svým cestám vztahy s Mongolskem a Čínou.⁴⁸ V čínském umění dynastie Ming (1368-1644) se z mraků stávají ozdoby, barvy se dostávají do popředí a vnější pohybové prvky se esteticky utvářejí. Oděvy jsou vlající, oblíbená je aureola kolem postav božstev. Plastiky jsou propracovávány do detailů, jemně cizelované. V 17. a 18. století došlo k čínskému vlivu na tibetské umění za vlády císařů éry Kchang-si (1661-1722) a Čchien-lung (1735-1796), kteří podporovali tibetský buddhismus.⁴⁹ Vliv na barevnost se projevil v oblibě světlejších tónů. Oproti tomu byly typické barvy v tibetské malbě, převážně pod vlivem indického stylu, červená, modrá, žlutá a zelená bez mezitónů. Ikonografie čínského buddhistického umění ale nepřinesla nějaké výrazné prvky. Výjimku tvoří několik příkladů, jako Wej-tchuo, nebeský generál v brnění, a smějící se buddha Pchu-taj, především v čínsko-tibetských kláštorech.⁵⁰ Ve východním Tibetu, na hranicích s Čínou se objevuje také Kuan-ti, čínský bůh války a bohatství. Může se v tom odrážet vliv lamů mandžuské dynastie Čching (1644-1911), jejímž ochranným božstvem byl právě Kuan-ti.⁵¹ Čínského původu jsou i draci a tygři na malbách, plastikách a předmětech uměleckého řemesla. Podle S. Hummela přejali Tibetané tato zvířata zřejmě kvůli oblibě *nágu* a také kvůli povědomí o lvech z perských zdrojů. V Číně navíc představovala základní kosmické protiklady, a to bylo blízké tibetskému pojetí světa.⁵² Čínský vliv je dále patrný na tibetském malířství 17. a 18. století. Zvláštním případem jsou malby v chrámech, které se prováděly na černé podkladové plátno jemnými zlatými linkami a plocha jednotlivých prvků se vyplňovala lehkými barevnými.⁵³

Čínsko-tibetský malířský styl se prosadil hlavně ve školách v severovýchodním Tibetu, jejichž centrem bylo Derge. Malíři z Khamu se proslavili jemností a bohatostí detailů, harmonií a množstvím barev. Dostávali zakázky na nástěnné malby i z centrálního Tibetu. Především práce z 18. století si zaslouží zvláštní pozornosti. Pro tuto školu jsou typickými rysy oblečení světských postav a bódhisattvů jako z tchangské doby a čínské motivy a prvky v malbě a barevnosti.⁵⁴

⁴⁸ Hummel, S.: Geschichte der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 28.

⁴⁹ Ibid, s. 29.

⁵⁰ Ibid, s. 30.

⁵¹ Ibid, s. 30.

⁵² Ibid, s. 30-31.

⁵³ Ibid, s. 31.

⁵⁴ Ibid, s. 31.

4. Tibetské malířství

Tibetské umění je silně spjato s buddhistickou naukou a praxí. G. Tucci charakterizuje tibetskou malbu jako výhradně náboženskou, neboť inspiraci čerpá výhradně z náboženství.⁵⁵ Kromě života světců představuje téměř vždy symboly duchovních plánů, proto jsou v tibetském malířství zachována geometrická schémata, jako je princip *mandaly*. Ve středu je mystická sféra nebo část kosmického vývoje a okolo se rozvíjejí další sféry, tedy ve středu je postava božstva nebo světce a okolo ní doprovod a žáci.⁵⁶

Architektura, sochařství a malířství se v plné šíři rozvíjely především v klášterních komplexech, které byly často honosně provedené a jejich interiér osazen množstvím posvátných soch, maleb na stěnách i na plátně a dalšími předměty, které byly součástí oltářů a obětin božstev. Tibetská malba je součástí tzv. *rignä*, tj. znalostí, které jsou předmětem intelektuální, ne intuitivní (*nangrig*) aktivity. Patří tedy na stejnou rovinu jako gramatika, rétorika, matematika a astrologie.⁵⁷ *Je to pojednání v malbě, které pracuje s uměleckými prostředky výrazu, s vnějším plánem, strukturou kousku umění, jako by to byla budova ne k vytvoření, ale spíše k znovu vybudování podle předepsaných modelů.*⁵⁸

Umělecké řemeslo se však uplatnilo i v životě běžných laiků. Tibetané mají rádi jemné zpracování a veselé barvy, které se objevují i na jednotlivých předmětech denní potřeby a ve vnitřní nebo vnější výzdobě tradičního obydlí.

4.1. Řemeslníci

Už před příchodem buddhismu do Tibetu jsou zaznamenány kontakty Tibetanů s Čínou, Indií, Střední Asií a tibetští řemeslníci jsou zmiňováni především díky práci s kovem. V Tibetu však působilo i mnoho cizích umělců a řemeslníků, o nichž jsou záznamy především od 7. a 8. století. Patřili k nim například névárští stříbrníci.⁵⁹

Největší úctě se těšili řemeslníci a umělci pracující pro kláštery a zhotovující předměty buddhistické praxe, neboť tím se svým způsobem podíleli na šíření buddhistické nauky.

⁵⁵ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 286.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 287.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 291.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 291.

⁵⁹ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 5.

Šlechta sponzorovala umění buď přímo svými projekty, nebo nepřímo prostřednictvím klášterů.⁶⁰ Řemeslníci také za svými patrony a zákazníky cestovali. Zůstávali v jejich obydlích nebo stanech, dokud nedokončili svou práci.⁶¹ Nechávali se po dobu práce hostit a nakonec dostali svou odměnu, často v naturáliích.

Řemeslníci se dělili podle profesí, v rámci profesí i podle používaných technik a materiálů. Podle toho se lišilo i jejich společenské postavení. Například mezi těmi, kteří zpracovávali kovy, byly nejvýše zlatníci a stříbrníci a nejnižší kováři.⁶²

Existovala různá technická pojednání a příručky ke zhotovování posvátných předmětů, která se v tibetštině nazývají *zorig tāncö*.⁶³

4.2. Malíři

Malíři *thangk* byli většinou běžnými řemeslníky, stejně jako ti, kteří malovali dřevěný nábytek, zdobily stěny a vytvářeli architektonické prvky v domech bohatých lidí.⁶⁴ Většinou se jednalo o zbožné laiky pocházející z malířských rodin.

Tibetská pojednání a překlady ze sanskrtu popisují rituální kroky a vizualizace, které doprovázejí malbu určitých obrazů. Běžně již ale jen málo umělců následuje tyto metody. Přesto tibetský buddhismus požaduje, aby umělci byli zasvěceni do *tanter* alespoň ve formálním smyslu. Podle *vadžrajanového* buddhismu každý umělec, který zobrazuje božstva náležející ke čtyřem třídám *tanter*, musel být rituálně zasvěcen do každé z těchto tříd - většina tibetských malířů tedy byla zasvěcena (*wangkur*).⁶⁵

V tibetské historii je známo několik *thangk* inspirovaných jogínskými vizemi. Například náboženský mistr 15. století Gongkarpa Kunga Namgjal měl během noční meditace vizi, kdy se mu zjevil Mahákála. Té samé noci načrtl jeho podobu, druhý den ale svěřil nanesení barev a dokončení malby slavnému umělci Khjencche Čchenmovi.⁶⁶ Jiní velcí náboženští mistři byli sami zdatnými malíři. Patřili k nim například 10. karmapa Čhöching Dordže (1604-1674) a situ pančhen Čhökji Čhungnä (1700-1774). Ještě větší cenu měly malby, které velcí

⁶⁰ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 5.

⁶¹ Ibid, s. 6.

⁶² Ibid, s. 6.

⁶³ Ibid, s. 7.

⁶⁴ Ibid, s. 12.

⁶⁵ Ibid, s. 12.

⁶⁶ Ibid, s. 12.

náboženští mistři vyrobili ze zvláštních materiálů, například když k malbě použil krev ze svého nosu.⁶⁷

Při zvláštních příležitostech malovali běžní malíři *thangky* při obřadu a meditaci. Jednalo se například o jednodenní *thangky* (*ñinthang*), které musely být pro rituální působení dokončeny během jednoho dne. Často zobrazovaly Bílou Táru. Každoročně se vyráběly pro zajištění dlouhověkosti (*žabtän*) velkých duchovních vůdců. Co nejvíce potřebných věcí se připravilo dopředu a skupině malířů pomáhali mnišští sluhové. Přítomen byl i krejčí na šití bordur.⁶⁸

Malíři většinou dostávali bohaté odměny. Někdy byli povoláni na vládou nařízené práce (*lagdäl*), jako byly například restaurátorské projekty, za které také dostávali odměnu. Větší výdělek však slibovaly zakázky od soukromých osob. Před začátkem práce se domluvil minimální plat a použití zlata. Po dokončení díla následovalo jakési zbožné obětování, určitý druh náboženského vyplacení (*lujön*), které dovolovalo patronovi uvést posvátný obraz do jeho nového domova.⁶⁹

Při malbě *thangk* zbývalo málo prostoru pro vlastní invenci a tvořivost. Malíř se mohl více umělecky projevit v dekorativní části malby, například v krajině nebo výzdobných prvcích. Více možností pro kreativní zpracování nabízely životopisné a výpravné *thangky*.⁷⁰

Označení vynikajících malířů *thangk* bylo „božsky obdaření řemeslníci“.

Sdílnost umělců ohledně procesu tvorby byla různá. Existovali vynikající malíři, kteří nedovolili žádné přihlížející, nepřijímali studenty a často umírali bez předání svých znalostí. Tento postoj byl typický pro řadu tibetských umělců, lékařů, astrologů a dalších odborníků. Někteří malíři prý prozradili studentům tajemství řemesla až po několika letech.⁷¹

4.3. Druhy malby

V Tibetu se maluje zejména na lněné nebo bavlněné plátno, hedvábí a papír. Papír se používá nejvíce na miniatury, *cakli*, které se vkládají do *gau*, schránek na ochranné předměty. Malba na plátno, méně často na hedvábí, je nazývána v tibetštině obecně *rimo* (malířství) nebo také

⁶⁷ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 12.

⁶⁸ Ibid, s. 12.

⁶⁹ Ibid, s. 12.

⁷⁰ Ibid, s. 42.

⁷¹ Ibid, s. 13.

thangka (obraz), *kuthang* nebo *žalthang*. Malby vznikaly ve všech myslitelných velikostech a jejich historii můžeme sledovat již od 10. století v Tun-chuangu.⁷²

Do tibetského malířství patří také dřevořezy. Vzory dřevěných matric se tisknou na papír nebo látku. Náměty jsou často diagramy s magickým významem, modlitby, *mantry*, nebo posvátné formule, které se používají při věštění nebo se vkládají do *gau*. Častá jsou také zobrazení zvířat, například větrný koník, *lungta*, který se tiskne na papír nebo látku a vyhazuje se do větru nebo zavěšuje na stožáry. Dřevořezové předlohy pro malby, které jsou zhotovovány v různých kláštorech, slouží k tomu, aby byly dodrženy správné proporce a ikonografická pravidla.

Důležitou součástí miniaturního malířství je knižní umění, například provedení desek knihy nebo zobrazení na stránkách knih. Také obaly knih, které mohou být na vnější straně potaženy hedvábím nebo zdobeny drobnou řezbou, mají na své vnitřní straně náboženské postavy.⁷³

4.4. Funkce náboženské malby

Podle tibetského buddhismu sloužila většina buddhistického umění jako *ten* (lit. podpory), tedy fyzické zpodobení a ztělesnění osvíceného těla, promluvy a mysli. Do skupiny *ten* patřila většina *thangk*, *soch*, *stúp* a spisů. Tyto posvátné předměty musely být rituálně posvěceny obřadem (*ragnä*), aby měli správný účinek při náboženské praxi.⁷⁴

Náboženské malby, které nebyly *ten*, zahrnovaly didaktické malby, které vysvětlovaly určité aspekty buddhistické nauky. Byly to přímé ilustrace náboženských předmětů a klášterních příslušenství, symbolická zobrazení náboženských a kosmologických konceptů a témat.⁷⁵

Třetí skupinou byly malby pro rituální použití jako zástupné obětiny ve vztahu k hlavnímu obrazu *ten*, například *mardzä* (zobrazení obětí) umístěné před podobiznou hrozivého ochránce v *gönkhangu*. Několik jiných výjimečných typů malby tvořily veršované obrazce, ochranné a astrologické obrazce a *jantry*.⁷⁶

⁷² Hummel, S.: Geschichte der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 45.

⁷³ Ibid, s. 47.

⁷⁴ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 25.

⁷⁵ Ibid, s. 25.

⁷⁶ Ibid, s. 25.

Malby zobrazující tělesné formy osvícených bytostí se nazývají *kuten* (tělesná podpora). Do této skupiny patří i zobrazení posvátných předmětů, jako jsou chrámy a kláštery (tělesná podpora) a *stúpy* (podpora osvícené mysli).⁷⁷

Podle výpovědi jednoho umělce, Jaksonova informanta, si lidé objednávali a pořizovali *thangky* kvůli různým životním obtížím a situacím, jako byly nemoc či problémy, smrt v rodině, nebo potřebovali obraz spojený s určitou náboženskou praxí.⁷⁸

Výroba *thangky* byla spojena s vytvářením zásluh. Proto většinou duchovní učitel radí běžným Tibetanům nechat namalovat *thangku* pro odstranění fyzických či psychických překážek nebo pro dlouhý a zdravý život.⁷⁹ Každé božstvo mělo v kompetenci něco jiného, proto se vybíralo to, které odpovídalo dané situaci a potřebám daného člověka. Oblíbená byla Zelená Tára, která pomáhala při odstraňování překážek a zajišťovala ochranu. Pro dlouhý život se vzýval Amitájus. Po vytvoření posvátného obrazu se předpokládalo, že daný člověk bude provádět recitace a modlitby k příslušnému božstvu.⁸⁰

Thangky malované kvůli úmrtí příbuzného nebo někoho blízkého (*kjetag*) byly tvořeny ve jménu zemřelého. Měly zajistit podmínky pro šťastné znovuzrození nebožtíka, a proto byly zhotovovány brzy po smrti dané osoby, tedy během sedmi týdnů, kdy ještě bloudil v *bardu*.⁸¹ Lamové určovali vhodné božstvo po poradě s buddhistickými astrologickými texty nebo podle povahy zemřelého.⁸²

Thangky se používaly také jako pomůcka pro vizualizaci při meditaci. Malovaly se například podoby uctívaných božstev, duchovních učitelů a stromy útočiště. Záleželo vždy na potřebách praktikujících.⁸³ Vyobrazení učitelů určité linie s *jidamy*, osobními meditačními božstvy, představuje stálou připomínku jejich přítomnosti ve svatyni.⁸⁴ *Thangky* se nosily také v procesích lamů při významných obřadech, v družině nevěsty a při pohřebním průvodu.⁸⁵

V Tibetu používali *thangky* potulní lamové i laici na jarmarcích, poutních místech a trzích větších měst. Zpívali ve verších například příběhy o Padmasambhavovi a o nádheře

⁷⁷ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 25.

⁷⁸ Ibid, s. 9.

⁷⁹ Ibid, s. 9.

⁸⁰ Ibid, s. 10.

⁸¹ *Bardo* je stav mezi smrtí a novým zrozením. Duše v něm bloudí a setkává se s různými klamy, než se dostane do nového těla.

⁸² Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 10.

⁸³ Ibid, s. 11.

⁸⁴ Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewährsein, Mitgefühl und Weisheit, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 7.

⁸⁵ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 11.

Amitábhova ráje. Tento druh písňe byl odvozený od zvláštního oddílu posvátné literatury, chvalozpěvů či vzývání. Světec byl oslavován v každém verši krátkou zmínkou jeho nejpozoruhodnějších životních epizod, vizí nebo zázraků. Některé *thangky* tak byly přesnými ilustracemi k těmto chvalozpěvům.⁸⁶ Některí vypravěči se specializovali na určité cykly, například na epos o Gesaroví. Měli specifickou výbavu, na hlavě bílý klobouk s vyobrazením slunce a měsíce a v ruce šíp k ukazování jednotlivých částí příběhu na malbě.⁸⁷

Potulní lamové, učitelé *manipa* nebo *mani lamové*, většinou na *thangkách* ilustrovali příběhy, které přednášeli. Putovali s *thangkami* dům od domu a šířili lidové příběhy a náboženství. Byli to laičtí učitelé nebo mniši či mnišky *ňingmapovské* nebo *kagjüповské* tradice, kteří zasvětili svůj život šíření *mantry mani* (tedy *óm mani padme húm*). Vycházeli z tradice vyprávění příběhů a zpívání písní, ale první doložené zmínky *mani* lamech jsou až ze 13. století.⁸⁸ Jejich témata byly například příchod královských nevěst do Tibetu (manželky krále Songcän Gampa), zobrazení tibetských klášterů, první králové, buddhové, bódhisattvové, ochranná božstva, zakladatelé jednotlivých škol, jejich učitelé a následovníci. Obsahují tři sta ikon, série o světcích, *arhatech*, příběhy z Buddha minulých životů nebo *mandaly*.⁸⁹

Obrovské *thangky*, často vytvořené technikou aplikace, se vyvěšovaly v kláštorech nebo v jejich blízkosti na zvláštních konstrukcích při příležitosti určitých svátků.

Místní vládcí ve starém Tibetu cestovali po kraji a tábořili ve stanech. Podobný nomádský život vedli i mniši, kteří si brali na cesty vše potřebné, například přenosné oltáře a svitkové obrazy, které sloužily místo nástěnných maleb.⁹⁰ Klášterní život se rozvíjel a mnišská komunita se rozrůstala. Když začalo vznikat více klášterů, *thangky* dostaly své místo i ve vnitřních prostorách budov. Postupem času se svitkové obrazy staly náboženskými výtvarnými díly, která sloužila k výkladu učení a uctívání.⁹¹

4.5. Co to znamená *thangka*

Definicí *thangk* můžeme najít mnoho, téměř každý autor, který píše o tibetském malířství či buddhismu, se dotýká tématu *thangk*. Na *thangky* lze nahlížet z několika rovin a podle toho je

⁸⁶ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 271.

⁸⁷ Ibid, s. 271.

⁸⁸ Kelényi, B., ed.: Demons and Protectors. Folk Religion in Tibetan and Mongolian Buddhism, Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Art, Budapest 2003, s. 111-112.

⁸⁹ Olschak, B. Ch.: Mystik und Kunst Alt tibets, Hallwag, Bern, Stuttgart 1972, s. 10.

⁹⁰ Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewährsein, Mitgefühl und Weisheit, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 6.

⁹¹ Ibid, s. 7.

lze i charakterizovat. Jako příklad si můžeme uvést komplexní pojetí defice *thangk* od učitele *dzogčhenové* nauky, Namkhai Norbu rinpočeho: *Na běžné úrovni se může thangka zdát být prostou uměleckou formou, jejímž předmětem jsou výtvarná zobrazení Buddhy, velkých mistrů a jejich životních příběhů. Přitom se může jednat o zachycení božstev, která nám pomáhají zvládnout náš těžký život. Výpravná líčení mohou diváka poučit a zároveň mu přinést nekonečnou radost, když sleduje umělcův štětec. Pro praktikujícího může thangka představovat stav, který odpovídá skutečnému stavu „Buddhy v nás samých“. Thangka je jednak pomůckou pro vizualizaci a jednak nám ukazuje, jak božská bytost, náš přítel, vypadá. Na nejvyšší úrovni nám thangka podává představu o tom, jak je náš vlastní stav, naše vlastní čisté bytí, uspořádané...Obecně řečeno je thangka buddhistickým výtvarným zobrazením. Představuje ideální podobu určitého božstva buddhistického pantheonu a může zprostředkovávat přítomnost buddhovského aspektu, jehož je zosobněním. Nadto je symbolickým zobrazením nejvyšší buddhistické pravdy, která umožňuje vhled do podstaty ducha. Tím je něčím více než pouhým předmětem uctívání, tedy mimořádně důležitou pomůckou pro meditační praxi.*⁹²

Thangka je označení závěsného obrazu s náboženským námětem. Slovo je odvozeno od *thang jig*, které znamená zprávu či nákres. *Thangka* znamená v překladu něco, co se navíjí, či svitek. Dříve byly tyto malby označovány *räri* nebo *rärimo* (malba na bavlněném plátně). Tento výraz byl podobný sanskrtskému označení *pata*.⁹³ Některé malby na dřevě byly také nesprávně nazývány *thangky*.⁹⁴ *Thangky* mohly být malované, tištěné, vyšívané nebo vytvořené technikou aplikace (našívání malých kousků tkaniny). Vzory pro vyšívané *thangky* tvořily nástěnné malby. Již od doby dynastie Chan se výšivkami pokrývaly stěny a sloupy paláců a chrámů. V Tibetu se výšivka (*cemdub*) objevuje poměrně zřídka a Tibetané se s touto technikou pravděpodobně poprvé setkali v Turkestánu a Tun-chuangu na staré obchodní cestě, která spojovala Tibet se severem.⁹⁵

Thangky představovaly božstva a postavy tibetského buddhismu. Můžeme je rozdělit na šest obecných tématických okruhů – osvícené bytosti (buddhové, bódhisattvové a *guruové*⁹⁶),

⁹² Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 5-6.

⁹³ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 267.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 268.

⁹⁵ Hummel, S.: *Geschichte der tibetischen Kunst*, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 47.

⁹⁶ Praktikující si je vizualizují, aby jim poskytli útočiště a pomohli rozvinout *bódhičittu* neboli snahu o probuzení. Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 8.

jidamové (osobní meditační božstva⁹⁷), *dharmapálové* (ochránci učení⁹⁸), zobrazení učení (Kolo života, zobrazení lékařských *tanter*, symbolické obětiny pěti smyslů atd.), *mandaly* a *stúpy*⁹⁹ a *jantry*¹⁰⁰. *Thangky* tedy nebyly jen předmětem uctívání ale i důležitou meditační pomůckou.

Námětem *thangk* je Buddha Gautama, scény z jeho života nebo předchozích životů, jeho žáci, významné postavy buddhistické nauky a scény z jejich životů (*namthar*), božstva, ochránci nauky atd. Malby oduševnělých postav *kuten* se dělí podle toho, zda vyjadřují určitý časový rámec. Většina děje *thangk* je zasazena do království nad obyčejným prostorem a časem, například čistých zemí či buddhovského prostoru. Ztělesňují bytí a bezprostřední přítomnost.¹⁰¹ Oproti tomu se některé kompozice snaží o zachycení epizod ze života dané osobnosti a zasazení události do historické či legendární minulosti. Jedná se o „narativní malby“. Některé narativní *thangky* zobrazují řadu výjimečných událostí v životě osvícené bytosti nebo světce, jsou to „životopisné malby“. Patří k nim například 12 velkých činů Buddhy, důležité události z Milaräpova života a legendární osoby jako král Gesar z Lingu. Jiným typem narativní *thangky* je zobrazení událostí z řady minulých životů nějaké velké osobnosti, jako jsou *džátaky* (*kjerab*) ze života Buddhy Šákjamuniho.¹⁰² Narativní malby mohou být malovány jednotlivě nebo jako série, každá zobrazující jednu nebo několik událostí. Jednotlivé epizody od sebe bývají odděleny zdí, hranicí nebo volnými místy v krajině.

K třetímu typu kompozice patří zobrazení náboženských postav v obecném aspektu v čisté zemi. Nejjednodušší z těchto kompozic má jednu postavu uprostřed na různě složitém pozadí.

⁹⁷ Pomocí nich může praktikující rozpoznat svou skrytou energii a pomocí praxe dojít ke spojení se schopnostmi *jidama*.

Viz Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 8.

⁹⁸ Chrání proti vnějšímu nepříteli, ale i proti iluzím a odklonu od praxe. V podobě *lokápálů* jsou považováni za aspekty národního cítění, kteří ochraňují nejen učení, ale i místo, popř. zemi.

Viz Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 9.

⁹⁹ *Mandala* je symbolické zobrazení kosmických sil, většinou ztělesněných pomocí meditační božstva, které spojuje četné elementy do uspořádané jednoty. *Stúpa* je symbolické zobrazení Buddhova těla, řeči a mysli v podobě schránky na ostatky postavené podle buddhistické kosmologie a pěti prvků. Obě zobrazení mohou být také trojrozměrná.

Viz Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 9.

¹⁰⁰ *Jantra* je geometrický vzor, který vyobrazuje prvky z ikonografie ve většinou abstraktní podobě.

Viz Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 9.

¹⁰¹ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 25.

¹⁰² *Ibid*, s. 26.

Někdy se kompozice skládá z mnoha náboženských postav. Její podoba je dána ikonograficky, ale v určitých případech dochází k úpravám na přání patronů.¹⁰³

Uspořádání postav na *thangkách* je přesně dané. Kolem hlavní postavy se nachází doprovod menších postav. Některé malby mají všechny figury stejně velké, například osmdesát čtyři *siddhů*, třicet pět buddhů, šestnáct *arhatů*, mohou však být kombinovány i s hlavní postavou nebo jinými skupinami. Osmdesát čtyři *mahásiddhů* může být namalováno kolem centrální postavy ádibuddhy Vadžradhary. Šestnáct *arhatů* může být zobrazeno kolem Buddhy Šákjamuniho, jeho dvou žáků, Šáriputri a Maudgaljájany, a dvou společníků *arhatů*, Huašanga a Dharmataly, a čtyř *lokápálů*. Padmasambhava představující *nirmánakáju* bývá zobrazován ve trojici se Samantabhadrou (*dharmakája*) a Vadžrasattvou (*sambhogakája*). Padmasambhava může být také malován v doprovodu svých dvaceti šesti hlavních žáků, ve svých osmi slavných manifestacích nebo v kombinaci dvaceti šesti žáků a osmi manifestací.¹⁰⁴

Mandaly mají danou kompozici a komplexní symboliku. Zobrazují skupiny božstev sedících symetricky kolem hlavní postavy na půdorysu božského příbytku. V některých obřadech *vadžrajány* a v meditační praxi bývají obrazy *mandal* bez bordury.¹⁰⁵

Při zobrazení hlavní postavy v její čisté zemi či království se umělci snaží o pojetí tohoto zvláštního prostoru. Často malují Amitábhu a Avalókitěšvaru v ráji Sukhávatí, Padmasambhava na měděné hoře a krále Šambhaly v kruhovém poli.¹⁰⁶

4.6. Klasifikace thangk

Thangky lze dělit podle různých kritérií:

1. stylistické a chronologické (školy a epochy)
2. vnější (podle zobrazených postav či zvláštních znaků)¹⁰⁷
3. dělení do skupin podle typu *thangky*:
 - a. tištěné *thangky*
 - b. *serthang*
 - c. vyšívané *thangky* a *thangky* vytvořené technikou aplikace

¹⁰³ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 26.

¹⁰⁴ Ibid, s. 26.

¹⁰⁵ Ibid, s. 26.

¹⁰⁶ Ibid, s. 26.

¹⁰⁷ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 316.

d. *mandaly*

e. *thangky gönkhang*¹⁰⁸

a. V tištěných *thangkách* je umělecká práce omezena na vybarvení ploch a kresbu. Kompozice je určena vzorem matrice.¹⁰⁹

b. *Serthang* představují zlaté *thangky* čili *thangky* se zlatým pozadím. Existují různé typy podle množství používaného zlata:

A) rovnoměrně zlacené pozadí, na němž se postavy malují černými linkami nebo je postava ve středu namalována v živých barvách

B) zlatá je tečkována malými červenými, modrými a černými doteky štětce tak, že vytváří reliéf oděvu božstev nebo je oblečení pokryto květinami

C) rovnoměrně červené pozadí, na němž jsou postavy malovány převážně zlatem¹¹⁰

Podle G. Tucciho jsou zlaté *thangky* spíše novějším typem zpracování, neboť neviděl žádnou takovou starší než z 18. století.¹¹¹

c) Technika aplikace má v Tibetu dlouhou tradici a představuje textilní ústřižky našité na podklad (*göku, thagsu dünpa, apäncchen*). Podle G. Tucciho přišly vyšívané *thangky* do Tibetu z Číny.¹¹²

d) *Mandaly* patří k nejkompexnějším symbolům *vadžrajanového* buddhismu a jsou projekcí představy vesmíru na základě geometrických tvarů, převážně kruhů a čtverců. Jako součást *tantrických* obřadů přispěly velkou měrou k vývoji buddhistické ikonografie.¹¹³

e) *Thangky* vytvářené pro *gönkhang* představují božstva, která se uctívají v *gönkhangu* neboli Gönpoově domě. Gönpo je pán i ochranné božstvo školy nebo kláštera.¹¹⁴ Pro školu *Sakjapa* je jím Gurgön či Phurba a pro školu *Gelugpa* Ješe Gönpo. *Jidamové* vládnou menším bytostem, které jsou většinou tibetského původu a které buddhismus přijal jako ochránce nauky. Mnozí z nich byli původně místními démony, kteří se po vítězství buddhismu stali strážci chrámů postavených na místech, kde původně sídlili a měli své

¹⁰⁸ Tato mystická svatyně s nesnadným přístupem má úzké a nízké dveře, na nichž jsou namalované hrůzné tváře. Uvnitř je mdlé světlo, ze stropu visí vycpaná zvířata, například psi, jaci, koně a vlci. Svatyně je vyzdobena také válečnými trofeji, pozůstatky po nepřátelích a lupičích. Při obřadu recituje mnich litanie a tluče do bubnu. Viz Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 320-321.

¹⁰⁹ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 317.

¹¹⁰ *Ibid*, s. 317.

¹¹¹ *Ibid*, s. 317.

¹¹² *Ibid*, s. 318.

¹¹³ *Ibid*, s. 318.

¹¹⁴ *Ibid*, s. 320-321.

poklady.¹¹⁵ Pro *gönkhang* se malují *thangky* pronikavých barev, většinou červené a černé. Nejstarší *thangky* v Guge měly tmavě modré nebo černé postavy hrozivých božstev na tmavě červeném pozadí. V nejnovějších *thangkách* jsou barvy opačně, na černém pozadí jsou postavy obklopené živou září plamenů.¹¹⁶ Před hrozivými božstvy jsou obětiny z lidských lebek, očí a vnitřností nakresleny ve zlatých linkách.

4.7. Kompozice

Učení lamové někdy prováděli detailní popisy starých děl, které mohly sloužit za vzor dalším malířům. Posvátná nebo známá díla sloužila jako modely pro kopírování. Za tímto účelem vznikalo například mnoho děl Situ pančena v 18. století. Mistr někdy také vytvořil *thangku* se záměrem, aby byla vzorem v oblasti, kde žil. Jako důležitý zdroj malby sloužily také dřevořezové tisky. Kresby malířských autorit byly tištěné z dřevořezových matic pro standardizaci kompozice a linek. Pro jednoduché malby se tato technika používala od konce 15. století. Tisky z matic v Džónangu pocházejí z doby před rokem 1642. Od 18. století se objevovala složitější série tisků z tiskáren v Narthangu a Derge. Tisky se pak šířily podél obchodních a poutních cest. Často se tiskla předloha na připravené plátno *thangky*, a otisk pak sloužil místo skicy.¹¹⁷

Thangky se svou kompozicí řídí vzorem *mandal*, kdy centrální postava je uprostřed.¹¹⁸

Častým typem kompozice je centrální postava obklopena menšími identickými postavami, které jsou někdy jejími jinými aspekty nebo manifestacemi. Menší postavy v horizontálních a vertikálních sloupcích jsou někdy naznačeny jen v obrysech. Bývá jich mezi 100-200 a jejich velikost se pohybuje od poloviny do 1/5 hlavní postavy. V těchto *thangkách* netvoří pozadí krajina, ale pouze červená nebo černá plocha a menší postavy mívají zlaté obrysy. Někdy je naopak pozadí namalováno zlaté a drobné postavy v červených obrysech.¹¹⁹ Z násobení počtu božstva představuje větší zásluhy patrona a větší sílu božstva.

Kompozice představující linie učitelů určité školy se dělí na dva hlavní typy – strom útočiště a pole shromáždění. Strom útočiště zobrazuje předměty nebo bytosti, u nichž praktikující hledá útočiště. Patří k nim Buddha, *Dharma*, *Sangha* a ve *vadžrajáně* ještě *guru* (bezprostřední i

¹¹⁵ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 321.

¹¹⁶ Ibid, s. 323.

¹¹⁷ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 375.

¹¹⁸ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 300.

¹¹⁹ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 27.

předchozí učitelé linie), *jidamové*, *dákové* a *dákiní*, ochránci učení. Praktikující si je vizualizuje, jak sedí na velkém stromě plnicím přání. Ve středu je daný učitel jako hlavní postava a na větvích stromu dlí další čtyři představitelé útočišť. Vychází se z nových překladů *tanter*, kdy *jidamové* jsou na přední větvi, buddhové na větvi po pravici hlavní postavy, *Dharma* v podobě kupy posvátných spisů v pozadí, *Árja Sangha* v podobě skupiny mnichů a bódhisattvů na větvi po levici hlavní postavy. Na obloze nad stromem nebo někdy v kruhu kolem hlavní postavy je zobrazena linie učitelů a pod hlavními větvemi stromu ochránci a strážci.¹²⁰

Pole shromáždění sloužilo v určitých tradicích k vizualizaci celé linie, zobrazovaly se bytosti, které se uctívaly a kterým se obětovalo. Ve škole *Gelugpa* bylo časté zachycení Stupňovité cesty (*lam rim*) a uctívání *guruů* (*lama čhöpa*). Hlavní postava se nacházela na vrcholu lotosového trůnu, který obklopovala sestupná řada uctívaných bytostí (*guruové*, *jidamové*, buddhové, bódhisattvové, *pratjékabuddhové*¹²¹, *šrávakové*¹²², *dákové*¹²³ a *dharmapálové*). Na obloze nad ní byla tři oddělená shromáždění učitelů - prostřední skupina představující *tantrické* zplnomocnění a praxi, od hlavní postavy napravo *linie nesmírného vedení* (*gjačhen čöngjü*), *linie jógačára mahájány* pocházející od Maitréjanáthy a Ásangy, a od hlavní postavy nalevo *linie pronikavého pohledu* (*zabmo tagjü*), *madhjamaková* tradice pocházející od Maňdžušrího a Nágardžuny. Pod lotosovým trůnem se nacházela menší božstva, která nepatřila mezi útočiště (čtyři strážci světových stran, Brahma, Indra a množství bohyň, které přinášely obětiny). V dolním rohu byl zobrazen mnich, který vyjadřoval vztahu praktikujícího k tomuto shromáždění, prováděl symbolickou oběť ve formě *mandaly*.¹²⁴

V *mandale* a poli shromáždění byla podoba a umístění božstev v kompozici přísně dána podle textů, ale v některých kompozicích měl malíř větší volnost a mohl experimentovat s rozvržením.¹²⁵ Většinou se maluje hlavní postava na středu vertikální osy kompozice a kolem ní vedlejší postavy symetricky rozmístěny nahoře, dole a po stranách. Kompozice může být také asymetrická, kdy je hlavní postava posunuta trochu doprava nebo doleva. Tvář mívá v částečném profilu.¹²⁶ Při hierarchickém uspořádání je množství malých postav v pozadí členěno do skupin a vyšších nebo nižších pozic. Pokud je doprovod hlavní postavy

¹²⁰ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 27.

¹²¹ Jeden ze tří druhů osvícených bytostí, které dosáhly osvícení bez pomoci učitele.

¹²² Označení posluchačů buddhistické nauky, někdy také Buddhových žáků.

¹²³ Mužská podoba *dákiní*, tedy ztělesnění osvícené energie. Patří mezi postavy *tantrického* buddhismu.

¹²⁴ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 27.

¹²⁵ *Ibid*, s. 40.

¹²⁶ *Ibid*, s. 40.

tvořen *guru* z předávané linie, jsou většinou umístěni na malbě nejvýše. Nahoře ve středu sedí základní a původní učitel (Vadžradhara v tzv. Nových školách (*Sarma*), Samantabhadra ve škole *Ňingmapa*), podobně vládce *tathágotové* rodiny nad hlavní postavou (například Amitábha nad Avalókitéšvarou). Zakreslení *guruů* a učitelů dané linie je v sestupném chronologickém pořadí, začíná se nahoře ve středu, ostatní směřují dolů po pravé a levé straně.¹²⁷ Ve složitých kompozicích se objevují postavy různých tříd – pod *guru* *jidamové*, pak buddhové, pokud nejsou zahrnuti do linie učitelů (například Buddha může být i zakladatelem linie), větší a menší ochránci linie jsou umístěni ve spodní části. Hierarchie je následující - *guruové*, *jidamové*, buddhové, bódhisattvové, *dákové* a *dákiní*, *dharmapálové*, *jakšové*, bohové bohatství, menší božstva (*mahánága*, *terdag*). Tato hierarchie není dodržována při zobrazení učitelů nebo *mahásiddhů*, kdy *jidamové* (ale často v malém měřítku) stojí nad nimi na obloze, jakoby se tam objevovali v nějaké vizi.¹²⁸

V zobrazení transcendentní sféry, ráje, se objevuje Buddha, buddhové, *vadžrajánová* božstva a historické osobnosti. Tento svět se zjevuje těm, kteří uspěli při meditaci, proto jsou bytosti na lotosech. Někdy lotos chybí u historických postav (kromě Buddha Gautamy), čímž se odkazuje na jejich spojitost s pozemskými aktivitami.¹²⁹ Lotos je symbolem zrození (z kosmických vod), symbolem „jiného plánu“. Zrození na lotosu představuje symbol znovuzrození spirituálního světa, nový vzestup k *dharmakáje*, zrození nad pozemskými vášněmi.¹³⁰

Thangky představují také ráje, kdy je centrální postava obklopena dalšími. Zobrazují se takto linie rodiny, rodinného systému (*kula*, *rig*), kdy v čele je jeden z buddhů. Například nad hlavní postavou je vertikálně hlava rodiny (*rig dag*), například nad Avalókitéšvarou Amitábha, obecně nad pozemskou postavou božstvo, jehož je projekcí, například nad Congkhapou Maňdžuší (tib. Džampaljang).¹³¹

U kořene trůnu se objevují hrozivá božstva, někdy se jedná o jednu postavu, jindy o celý cyklus. Podle pravidel starověké ikonografie se například pod Buddhou Gautamou zobrazuje Krodharádža Jámantaka, který odstraňuje překážky, nebo také Tára.¹³²

Nahoře vpravo i vlevo nad centrální postavou je namalováno slunce a měsíc. Ve *vadžrajáně* jsou definovány jako běh času. Naznačují to, že scény na *thangkách* se odehrávají ve vnějším

¹²⁷ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 40.

¹²⁸ Ibid, s. 40-41.

¹²⁹ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 301.

¹³⁰ Ibid, s. 300.

¹³¹ Ibid, s. 305.

¹³² Ibid, s. 305.

světe *pratibháša*. Představují dva póly, mezi nimiž je rozdělena *bódhičitta*, myšlenka osvícení.¹³³

Nejstarší *thangky* se řídily předpisy *pat* a zachycovaly postavy donátorů. Například donátor je namalován s rodinou a lamy a po jejich pravé nebo levé straně je bůh bohatství (Džambhala - Kubéra), který má zaplavovat donátora požehnáním a poklady. Naznačovaly se tak božské zásluhy i materiální prosperita.¹³⁴

Mezi *ten* patří také zobrazení náboženských pravd, jako jsou ilustrace uspořádání světa (Kolo bytí, ilustrace klášterního chování nebo meditativních postojů a stavů), lékařské a astrologické malby, které vycházejí z posvátných spisů, představujících slovo Buddha. Buddhické učení je zastoupeno symboly, například osmi paprskovým kolem víry, blahopřejnými symboly nebo obrazem Mongola vedoucí tygra¹³⁵, emblémem Maňdžušrího¹³⁶ nebo symboly v Kole bytí (tři jedy a Jama).

4.8. Původ *thangk*

Thangky přejala a nadále uchovávají prvky indické kultury. Jak píše Tucci: *Bylo potřeba mnoha staletí než se Tibeťané, vstřebavší indické a čínské podněty, mohli vydat svou vlastní cestou a naslouchat své vlastní inspiraci. Thangky tedy také nejsou samovolným výtvozem tibetského nadání; jsou druhem umění, spolu s dalšími vzory, vypůjčenými z Indie, které teprve v průběhu času získaly otisk tibetského ducha.*¹³⁷

Vzorem *thangk* byly indické *paty* nebo nepálské *prabhy*. Představovaly vyobrazení a symboly božstev nebo životy světců na papírovém podkladě. Byly poměrně rozšířené díky *tantrám*, z nichž některé dokonce používání *pat* předepisovaly. *Paty* tak znázorňovaly určité teologické principy skryté za obřady.¹³⁸

¹³³ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 306.

¹³⁴ *Ibid.*, s. 308.

¹³⁵ Motiv Mongola s tygrem představuje tři bódhisattvy – Avalókitéšvara, Maňdžušrí, Vadžrapáni v podobě Mongola, tygra a řetězu. Variantou tohoto zobrazení je překonání čtyř Márů v podobě dvou králíků pod drápy tygra a dvou postav pod chodidly Mongola.

Viz Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 41-43.

¹³⁶ Odznakem moudrosti Maňdžušrího je planoucí meč. Tento motiv prý namaloval Sakja pandita v Samjě. Král Thisong Decän je zastoupen planoucím mečem, Padmasambhava lotosem, Kamálašíla a Šantárakšita dvouhlavým žlutým vodním ptákem, překladatelé Kaba Palceg a Cchogro Lui Gjalccchän dvouhlavým papouškem, jezero pod lotosem slouží jako ochrana proti ohni, který trápil Samjě.

Viz Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 42.

¹³⁷ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 269.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 270.

Paty sloužily k různým účelům:

1) pro magii nebo jako předměty přinášející zásluhy. Byly tedy prospěšné pro donátora a všechny ty, kdo se na ně dívali, nebo představovaly zbožnou myšlenku hromadící dobrou *karmu*. Podle buddhistické nauky neexistovalo větších zásluh než šíření učení, zachraňování padlých duší z temnoty a šíření posvátných knih a předmětů.

2) pro vyvolání božstva, které se meditujícímu zjeví při meditaci.¹³⁹

Časem se začala zaměňovat slova *pata* a *mandala*. Původně se jejich zobrazení odlišovala. *Paty* většinou zachycovaly božstva v podobě figur a *mandaly* božstva nebo jejich symboly pomocí geometrických vzorů, soustředných čtverců a kruhů představujících vesmír. Ale následně *pata* mohla zobrazovat *mandalu*.¹⁴⁰

Mandaly byly původně vytvářené na zemi pomocí prášku různých barev.¹⁴¹ Zvyk sypaní *mandal* nadále přetrvává. V tibetských klášterech vznikají *mandaly* při významných svátcích. Na posvěcené ploše vykonává zasvěcený člověk předepsaný obřad, kterým se zve dané božstvo, aby do *mandaly* vstoupilo. Po skončení oslav je *mandala* zničena.

Mandala představuje všeobecný pojem:

1) jakýkoliv posvátný prostor obecně. Stavba chrámů je často navržena jako přesné zobrazení vesmíru s prvky představujícími základní plán světa.

2) postupně splýval pojem s *patou*. *Mandala* se pak malovala jako předmět uctívání, bez konkrétního účelu pro určitou meditaci nebo obřad.¹⁴²

Paty měly svou magickou nebo rituální hodnotu, ale také praktické použití jako znázornění životů světců, mistrů nebo nádhery nebes. Používali je vypravěči jako obrazy ke svým příběhům, které vyprávěli, když cestovali z místa na místo, při různých slavnostech a svátcích.¹⁴³ Průvodcům v klášterech sloužily jako podklady k příběhům, když vysvětlovali zázraky a slávu svatých osobností, které v daných místech pobývaly.¹⁴⁴ Indie měla dlouhou tradici používání výpravných *pat*. Existovala tam třída potulných vypravěčů (sans. *mangkha* či *saubhika*), o nichž jsou zmínky i v dramatické literatuře.¹⁴⁵

Tibetské *thangky* mají tedy tři zdroje - *paty*, *mandaly* a malované příběhy světců používané vypravěči a průvodci po posvátných místech. Podle tibetské tradice představují *thangky* náboženské předměty, které mají praktický účel, proto nepojednávají o světských námětech.

¹³⁹ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 270.

¹⁴⁰ Ibid, s. 270.

¹⁴¹ Ibid, s. 270.

¹⁴² Ibid, s. 270.

¹⁴³ Ibid, s. 270.

¹⁴⁴ Ibid, s. 270.

¹⁴⁵ Ibid, s. 270.

Jsou nezbytným prvkem náboženské praxe a dodržují přísná pravidla, umělcova fantazie v nich nemá téměř žádný prostor.¹⁴⁶

4.9. Povaha a podoba *thangk*

Thangky měly podle pravidel *tantrické* literatury obdélníkový tvar. To bylo závazné i pro *paty*, například pro zobrazení knižních návrhů, pro magické účely k získání duchovních zásluh nebo k vyvolání určitých božstev, ale ne pro *mandaly*.¹⁴⁷ Umělci se při tvorbě *thangk* však nedrželi předpisů o rozměrech příliš přísně. Dnešní *thangky* jsou sice většinou obdélníkové, ale starší spíše čtvercové, například *thangky* z království Guge nebo z centrálního Tibetu.¹⁴⁸

Dnešní *thangky* se od těch starších liší i bordurou. Mají malbu lemovanou textilií ze všech stran, podle starších zpráv byly lemy pouze na spodní části *thangky*. Staré *paty* ze západního Tibetu, přesněji z Guge, nikdy neměly borduru.

Plocha malby (tib. *melong* čili zrcadlo) postupně dostávala obdélníkový charakter a byla lemována textilní bordurou ze všech stran. Na borduru se místo bavlny postupně začalo používat pouze hedvábí, většinou čínské, které barevně ladilo s malbou.¹⁴⁹ Malba byla ještě lemována dvěma proužky, jež byly často ze žlutého nebo červeného hedvábí (tib. *adža*, *adžama mar*, *ser* neboli červená a žlutá duha). Symbolizovaly duhu jako nebeské světlo vyzařující z obrazu. Tím mělo být znázorněno, že malba je odrazem vzdálených nebeských sfér a předává božskou záři.¹⁵⁰ Na spodním okraji *thangky* je přesně uprostřed čtverec dražší hedvábné tkaniny jiné barvy. Tento čtverec ze zvlášť jemně tkaného brokátu představuje určitou „bránu“, tedy vchod do zobrazené jiné dimenze.¹⁵¹ Představuje dvířka *thangky* (tib. *thanggo*), která často zdobí motiv draků jako symboliky sféry kosmických vod.¹⁵²

Na horním a dolním okraji bordury *thangky* jsou malé válečky (tib. *thangšing*). Horní je užší a lehčí, dolní je silnější a těžší, většinou zakončený dvěma dřevěnými „knoflíky“ (tib. *thangtog*) zdobenými stříbrem nebo mosazí.¹⁵³

Ochranná rouška (tib. *žalkháb*) pokrývá *thangku* po celé délce. Bývá z jemného červeného nebo žlutého hedvábí a je našitá v úrovni horního válečku. Chrání *thangku* před poškozením,

¹⁴⁶ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 271.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 267.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 267.

¹⁴⁹ *Ibid.*, s. 268.

¹⁵⁰ *Ibid.*, s. 268.

¹⁵¹ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 7.

¹⁵² Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 268.

¹⁵³ *Ibid.*, s. 268.

když je svinutá, a před kouřem obětních máslových lampiček, když visí v chrámu.¹⁵⁴ Přes roušku visí dva proužky z červeného nebo žlutého hedvábí, široké kolem dvou centimetrů (*lung nön*), našité v horní části *thangky*, které odkazují k dobám, kdy se *thangky* používaly ve stanech a bylo nutné je přivázat, aby byly uchráněny před nárazy větru.¹⁵⁵ Proužky také sloužily pro svázání svinuté *thangky*. Smotávání mělo vždy probíhat od spoda, neboť svinutí *thangky* od shora bylo považováno za neuctivé.¹⁵⁶

4.10. Příprava *thangk*

4.10.1. Příprava povrchu malby

Nejčastějším materiálem *thangk* je bavlněné, někdy lněné plátno, hedvábí nebo kůže. Čím starší byla malba, tím silnější a hrubší materiál se používal. Hedvábí sloužilo jako podklad hlavně pro menší *thangky*. Plátno se napne do rámu, na koncích se připevní pomocí provazu. Plátno se dva až třikrát potře roztokem živočišného lepidla s vápenatou příměsí (křída nebo sádra) po obou stranách tak, aby zcela nasáklo. Příprava směsi byla důležitá, neboť chránila další vrstvy před lámáním, drobením nebo loupáním.¹⁵⁷ Po zaschnutí se povrch vyhladí mušlí nebo jiným hladkým předmětem. Díky tomu je pak rovný a lesklý.¹⁵⁸ Většina malířů si látku připravuje sama, ale někteří tuto práci nechávají dělat asistenty nebo studenty. Existovaly různé typy rámu, ale nejčastější byly pravoúhlé.

Předtím, než začal malíř malovat, měl představu o kompozici. Obvykle mu i patron řekl, která božstva má zobrazit nebo předložil diagram se jmény a rozmístěním postav. Diagram často vytvořil lama. Pokud nepřinesl patron diagram, ale měl přesnou představu, udělal si umělec poznámky o kompozici. Když měl umělec k dispozici jen jména, musel vymyslet vzhled a vhodné rozložení. Řada kompozic byla popsána v buddhistické ikonografii a umělecké tradici, ale někdy bylo potřeba vytvořit novou.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 268.

¹⁵⁵ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Windpferd Verlagsgesellschaft, Aitrang 2006, s. 7.

¹⁵⁶ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 267.

¹⁵⁷ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 15.

¹⁵⁸ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 268.

¹⁵⁹ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 25.

4.10.2. Skicování a teorie ikonometrie

Začátečníci nejprve kopírovali postavy buddhů podle příruček nebo vzoru svého učitele. Vytvořili si mřížku z linek, do které kreslili postavu. Téma neustále opakovali a po zvládnutí základních proporcí mohli přejít analogicky k jiným neznámým božstvům.¹⁶⁰ Někdy studenti skicovali posvátné symboly, hlavy, ruce a nohy zvlášť. Nejdříve se vytvořily obrysy nahé postavy a poté oděv a ozdoby. Zkušený malíř mohl načrtnout rovnou oblečenou postavu.¹⁶¹

Při skicování se nejdříve rozdělí plocha a například pomocí oválů se rozvrhnou jednotlivé postavy. Je třeba dodržovat jejich odlišnou velikost podle hierarchického uspořádání. Pro načrtnutí hlavy a oblých tvarů používal malíř kružítko. Po dokončení těla se kreslil oděv a ozdoby. Poté přišla řada na nimby, aureoly, trůny, po nich na okolní krajinu a jednotlivé prvky pozadí.

Studium mladých umělců trvalo několik let, ale poměrně brzy mohli začít s kopírováním kompozic svých učitelů nebo jiných umělců. I velcí umělci napodobovali cizí kompozice a nevymýšleli své vlastní, neboť tím šetřili čas.¹⁶² Kopírovaly se často vzory dřevořezových matric z tiskařských dílen v Derge nebo Narthangu. Šablona se vytvořila překreslením nebo přetištěním kompozice na jiný kus papíru. V obrysech se jehlou propíchla řada dírek a po přiložení na plátno se posypaly práškem z pórovitého váčku. Prášek tvořila většinou směs dřevěného uhlí a okru. Poté se šablona odebrala a malíř štětcem namočeným v tuši pospojoval práškové tečky a vytvořil tak vzor.¹⁶³ Bylo možné vytvořit i celou sérii šablon s opakujícími se prvky, například drobnými božstvy nebo krajinnými komponenty. Šablony se používaly při opakování vzorů i na nástěnných malbách, nábytku a architektonických prvcích.¹⁶⁴

Další usnadnění kresby se dalo provést položením předlohy na zadní stranu plátna, které se drželo proti světlu a díky tomu bylo možné motiv zkopírovat. Vzor kompozice se mohl také přes tenký papír kopírovat již z hotové malby.¹⁶⁵

Pro rozvržení kompozice se používalo osm základních linek - dvě diagonály, jedna vertikála, jedna horizontála a čtyři vnější ohraničení. Linky vznikaly obtisknutím nitě nebo vlákna, které se předtím ponořilo do koženého nebo látkového pytlíčku s křídou nebo směsí okrového prášku. Někteří umělci malovali linky na rubovou stranu plátna, aby uchovali plochu k malbě

¹⁶⁰ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 49.

¹⁶¹ Ibid, s. 69.

¹⁶² Ibid, s. 71.

¹⁶³ Ibid, s. 72.

¹⁶⁴ Ibid, s. 73.

¹⁶⁵ Ibid, s. 73.

čistou. Hlavní linky pak viděli, když drželi plátno proti světlu.¹⁶⁶ Linky vymežující okraje malby se prováděly vždy na přední stranu plátna a muselo zůstat dost místa na okrajích, aby se mohla přišít brokátová bordura.¹⁶⁷ K rýsování linek a pomocných bodů používali malíři také pravítka a kružítko. Přípravné náčrtky se prováděly dřevěným uhlím. Většina malířů si je sama vyráběla z vrby nebo tamaryšku.¹⁶⁸

Uhlové linky se daly dobře vymazat. K tomu někteří malíři používali kožené pouzdro, které nosili na malíčku ruky, kterou malovali. Sloužilo ke gumování i k ochraně prstu před drsným povrchem.¹⁶⁹ Naostřené uhlové tyčinky dnes vystřídaly grafitové tužky.

Pro skicování jednotlivých postav bylo třeba znát pravidla buddhistické ikonometrie, která zajišťovala liturgickou hodnotu obrazu. Po příchodu buddhismu do Tibetu se překládaly nejznámějších indické příručky, které se staly součástí *Tandžuru*. Sestavovaly se nové ikonografické soubory, které sloužily tibetským řemeslníkům.¹⁷⁰

V *Tandžuru* jsou zahrnuty čtyři práce o ikonometrii,¹⁷¹ v nichž docházelo k vzájemnému ovlivňování a působení *tanter*. *Tantr*y původně udávaly základní rozměry jednotlivých postav pro *mandaly* a *paty*. Později docházelo k opačnému postupu, kdy se ikonometrické příručky přenášely a zahrnovaly do *tanter*.¹⁷² V ikonometrii se kodifikovaly postupy, které založily umělecké školy. Řídily se výzkumy a klasifikací fyziognomie se starověkými kořeny v Indii. Počátky byly prý v mýtu o *mahápususovi*, „velkém muži“, s osobitými tělesnými rysy, které určily poměry částí těla dokonalých bytostí.¹⁷³ Ideálem krásy se tak staly znaky odlišné od běžných lidských bytostí. Proporce Buddhy a buddhů se liší podle kosmických věků, v nichž se zjevují. Buddha Gautama měří šestnáct stop, neboť šestnáct je dokonalé číslo. Číslo čtyři se objevuje jako jednotka měření v nejstarších indických mýtech, značí celek a od védských dob úplnost.¹⁷⁴ Násobením čtyřky vznikne šestnáctka, která již v *upanišadách* značí celek. V *tantrách* se objevuje šestnáct *tithi* či lunárních částí, z nichž patnáct se střídá v kruhu a jedna zůstává neměnná (symbol nejvyšší reality). Buddha musí měřit šestnáct stop, neboť je

¹⁶⁶ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 45

¹⁶⁷ *Ibid.*, s. 47.

¹⁶⁸ *Ibid.*, s. 49.

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. 49.

¹⁷⁰ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 291.

¹⁷¹ Patří k nim *Činralakšana*, *Pratimalakšana* či *Átréjatilaka*, *Dasatalanjagrodhaparimandala buddhapratimalakšana* a *Sambuddha bhasita pratimalakšana vivarana*.

Viz Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 291.

¹⁷² Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 292.

¹⁷³ *Ibid.*, s. 294.

¹⁷⁴ *Ibid.*, s. 294.

dokonalý, nic není nad něj.¹⁷⁵ Vzorem a měřítkem je tedy Buddha Gautama, dokonalý mistr, zjevující se jako člověk na světě, Džambudvípě. Má třicet dva hlavních a osmdesát vedlejších znaků.¹⁷⁶

Délka figury musí být stejná jako šířka roztažených paží a dodržuje se princip *mandaly*. Základ figury tvoří dvě linky křížící se v pravém úhlu - vertikální se nazývaná brahmánská linka (tib. *cchang thig*), která symbolizuje osu života, střed vesmíru, kolem níž se vše otáčí. Ve fyzickém světě je identická s horou Suméru, která je středem země, sídlem bohů. Na jejím vrcholu lze vstoupit do *nirvány*. Vertikála směřuje od vrcholku hlavy do středu genitálií.

Měřicí jednotkou je *anguli* čili prst. Ještě specifičtěji to může být buď *matrangula*, kdy je základem šířka prostředníčku (umělcova nebo donátorova) nebo *dehalabdhangula* (*dehangula*), kdy základ tvoří jedna stoosmina, stošestnáctina, stodvacetina nebo stodvacetičtvrtina celkového obrazu.¹⁷⁷ Měřítka pro větší postavy je *tala*, která odpovídá dvanácti či dvanácti a půl *anguly*. Proporce těla podle *Pratimalakšany* (v *angulách*) jsou následující:

ušníša či asketický vrcholek na Buddhově hlavě – čtyři

vlasý – dvě

tvář – třináct a půl

krk – čtyři

od krku k hrudi – dvanáct a půl

od hrudi k pupku – dvanáct a půl

od pupku ke genitáliím – dvanáct a půl

stehna – dvacet pět

kolenní česka – tři

lýtko – dvacet pět

kotník – dvě

pata – čtyři

celkem: sto dvacet

Proporce někdy variují a postavy mohou mít také sto osm, sto šestnáct, sto dvacet čtyři *angul*. Podle indické tradice jsou ale proporce Buddhy Šákjamuniho dané na sto dvacet pět *angul*.¹⁷⁸ *Pratimalakšana* dělí obrazy do dvou tříd na bódhisattvy (sto dvacet *angul*) a buddhy (sto dvacet pět *angul*). Když je Buddha tvořen *talami* z dvanácti a půl *angul*, má pak sto dvacet pět

¹⁷⁵ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 295.

¹⁷⁶ Ibid, s. 295.

¹⁷⁷ Ibid, s. 296.

¹⁷⁸ Ibid, s. 297.

angul. Je větší než bódhisattvové, jeho nadřazenost je naznačena větší výškou. Ale tibetská tradice dovoluje větší rozměry a některé části těla delší.

Ikonografická pojednání jsou komplexnější než kánon indických prací příbuzných *Pratimalakšaně*, které jsou obsažené v *Tandžuru*, neboť ty se omezují na postavu Buddhy Gautamy, ale nezmiňují *vadžrajánová* božstva. *Tantrická* literatura zde doplnila potřebu pravidel zobrazení božstev a umělci z ní otevřeně čerpali.¹⁷⁹

Existovalo několik ikonometrických skupin, jejichž počet se u jednotlivých autorů lišil. Butön Rinčhendub (1290-1364) a 8. karmapa Mikjō Dordže (1507-1554) navrhli systém jedenácti hlavních tříd, Dengkhapa (16. století) a Mipham Gjamccho (1846-1912) zredukovali jejich počet na pět a Longdöl Lama zachoval jen čtyři.¹⁸⁰ D. Jackson popisuje systém pocházející z 15. století od umělce Mänthangpa Mänladönduba, který sepsal jedno z nevlivnějších pojednání o ikonometrii, v němž se odráží vliv *vadžrajány*. Vymezuje šest hlavních proporčních tříd. Měřily se horizontálně a vertikálně. Jejich jednotkou byla *tala* (*thalmo*, *cchacchen*, tj. dvanáct a půl *angul* = *sormo*, *cchadän*):¹⁸¹

1. buddhové (sto dvacet pět *sormo* = deset *thalmo* po dvanácti a půl *sormech*)
2. laskavá božstva (sto dvacet *sormo* = deset *thalmo* po dvanácti *sormech*)
3. bohyně (sto osm *sormo* = devět *thalmo*)
4. velké hrozivé postavy jako bódhisattva Vadžrapáni (devadesát šest *sormo* = osm *thalmo*)
5. malé hrozivé postavy (sedmdesát dvě *sormo* = šest *thalmo*, podle některých textů pět *thalmo*)
6. lidské bytosti, včetně *šrávaků* a *pratjékabuddhů* (devadesát šest *sormo* = čtyři lokty, podle některých textů tři a půl loktu)

V prvních třech třídách se výška rovná rozpětí paží, horní polovina těla je stejná jako dolní polovina, ale u hrozivých postav a lidských bytostí to není tak vyrovnané.¹⁸² Sedící postavy měřily na výšku polovinu.

V Tibetu se používaly dvě základní jednotky měření: malé (*čhačhung*) a velké (*čhačhen*). Velká jednotka obsahovala dvanáct menších. Pro *čhačhen* se používala také označení *žälcchä* (jednotka tváře), *žäl* nebo *dong* (tvář), *tho* (píď – vzdálenost mezi nataženým palcem a

¹⁷⁹ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 297.

¹⁸⁰ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 50.

¹⁸¹ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 297-299.

¹⁸² Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 50.

koncem prostředníčku), *thalmo* nebo *thil* (dlaň – délka dlaně a prstů na ruku). *Čhačhung* (*čhadän*) se nazývala také *sormo* nebo *sor* (šíře prstu).

Některé odlišnosti v proporcích postav vycházely z inovací jednotlivých vlivných umělců. Různé texty uváděly odlišné údaje a neexistoval univerzálně přijatý systém proporcí například Buddy Gautamy.¹⁸³ Ikonometrie Buddy se dostala do Tibetu ve druhé vlně šíření buddhismu a systém byl odvozen z cyklu Kálačakry. Ve 14. a 15. století získal příznivce, ke kterým patřili Butön a Mänthangpa Mänladöndub, ale nebyl jedinou živou ikonometrickou tradicí. Jiný systém prosazoval například Bodong Pančhen. V 16. a 17. století se projevoval obecný trend standardizace umění v hlavních kláštorech centrálního Tibetu, který souvisel s rostoucí mocí školy *Gelugpa*. Koncem 17. a na začátku 18. století se prosadily dvě výrazné ikonometrické tradice. Jeden proud zastupoval Desi Sanggjä Gjamccho, podle něhož měl mít Buddha pouze sto dvacet *sor* (deset rozpětí po dvanácti *sor*). Pojednání ve *Samvarodaja tantře* podle něj určuje sto dvacet *sor* pro buddhy a bódhisattvy. Tvrzení v *Kálačakra tantře* o sto dvaceti pěti *sor* pro Buddhu, platilo podle něj pro sochy, ne pro malbu.¹⁸⁴ O století později na to kriticky reagoval Žučhen Cchuldim Rinčhen, který prosazoval sto dvacet pět *sor* (deset rozpětí po dvanácti a půl *sor*). Oba věřili, že je třeba ustanovit závaznou ikonometrii, a své názory sepsali v dílech, která našla následovníky i v dalších generacích.

Ze sanskritu se překládaly *tantry*, které jsou zachovány v kanonických spisech (*Kandžur* a *Tandžur*) a staly se zdroji pro tibetskou ikonometrii. Patří k nim *Kálačakra tantra* a její komentář *Vimalaprabha*, *Samvarodaja tantra* a její komentář, *Kršňajamari tantra* a její komentář, *Mandžušrímulakalpa tantra* (žádný text ale neobsahuje popis všech ikonometrických tříd).¹⁸⁵ Někteří spisovatelé, věnující se tematice ikonometrie, zdůrazňují, že mnoho proporčních tříd nemá prokazatelný původ v *tantrách*, ale například ve výkladu starých mistrů.¹⁸⁶

Po naskicování daného tématu se obrysy obtahovaly tuší. Někteří umělci přitom postupovali zdola kompozice nahoru, aby tak zabránili rozmazání uhlových linek. Kreslící ruku mohli mít položenou na plátně nebo pro větší stabilitu opřenou nad plátnem na dřevěné podložce. U malých postav se mohly vynechat při kresbě nebo obtahování tuší detaily, ale u hlavních postav se obtáhly veškeré prvky, i když bylo jasné, že budou překryté barvami. Podle

¹⁸³ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 144.

¹⁸⁴ *Ibid*, s. 144.

¹⁸⁵ *Ibid*, s. 146.

¹⁸⁶ *Ibid*, s. 147.

Jacksonových pozorování jen málo umělců dodržovalo všechny tyto postupy, někteří začínali při obtahování shora, jiní nepoužívali tušové obrysy vůbec.¹⁸⁷

4.10.3. Pigmenty a barvy

Při malbě *thangk* se používaly dva typy barviv - minerální pigmenty pro vyplnění jednotlivých ploch a organická barviva nebo laky pro stínování a obtahování obrysů. Minerály se drtily na prášek ve zvláštním kamenném hmoždíři (tib. *tung*) pomocí dřevěného tlouku.¹⁸⁸

Minerální pigmenty bylo třeba míchat s pojivem, kterým byl většinou kliš nebo živočišné lepidlo. Byla to stejná želatinová směs, která se připravovala pro křídový podklad.¹⁸⁹ Oproti nim organická barviva a laky potřebovaly málo pojiva nebo se obešly i bez něj.

V Tibetu bylo známo více malířských médií, ale na *thangky* se používala tempera, do které se však nepřidávala vejce. Bílky se prý používaly jako ochranná vrstva proti vodě ve starých *thangkách*.¹⁹⁰ Tempery jsou práškové pigmenty smíchané s pojivem z ředěného roztoku živočišného lepidla. Taková barva rychle schla a byla rozpustná ve vodě. Zaschla do podoby jakéhosi matného laku.¹⁹¹ V Tibetu byla známa i jiná pojiva, jako byl lněný olej, lepek z pražené pšenice, ale na *thangkách* ani nástěnných malbách se většinou nepoužívaly. Až na několik výjimek bylo pojivem rostlinné nebo živočišné lepidlo nebo kliš.¹⁹²

Azuritová modř

Azuritová modř (*thing, dothing*) se používala na malbu oblohy, vody a jiných modrých ploch. Azurit jako karbonát mědi se v přírodě vyskytuje v pevné i hlinkové podobě. Jeho hlavním zdrojem v Tibetu je Ňemothang v Cangu, severně od Cangpo. Lhaská vláda přísně kontrolovala jeho těžbu a distribuci a umělci ho dostávali přímo či nepřímo z vládní kanceláře.¹⁹³

¹⁸⁷ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 71.

¹⁸⁸ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 269.

¹⁸⁹ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 75.

¹⁹⁰ Ibid, s. 23.

¹⁹¹ Ibid, s. 15.

¹⁹² Ibid, s. 15.

¹⁹³ Ibid, s. 75.

Malachitová zeleň

Malachit (*pangma, dopang*) je základním karbonátem mědi, který se většinou vyskytuje společně s azuritem. V Tibetu je to stejné naleziště v Nemothangu. Azurit a malachit byly k dostání rozemleté na písek v malých kožených váčcích.¹⁹⁴ Nedoporučovalo se je mlít na jemný prášek, neboť tím se stávaly světlejšími. Jejich mícháním s vodou a usazováním se dalo docílit různých odstínů, z nichž byl nejdražší jasně zelený malachit. Malachit a azurit se nanášely ve velkých plochách a silných vrstvách, proto tvořily velkou část malířových výdajů. Obecně se malachit používal dvakrát více než azurit.¹⁹⁵

Lapis lazuli (*mumen*) a ultramarín

Tmavě modrou složkou lapisu lazuli (*mumen*) je minerál lazurit (sodium aluminum silicate se sírou), který je příbuzný azuritu, ale je vzácnější a dražší. Na světě existuje pouze několik nalezišť (největší je podle D. Jacksona v provincii Badachšán v severovýchodním Afghánistánu). Ve středověké Evropě byl ultramarín (práškový lazurit) ceněn jako zlato.¹⁹⁶ V Tibetu nebyl lapis lazuli příliš používán jako pigment, ale byl znám jako polodrahokam a v *ajurvédské* medicíně. Moderní umělci podle D. Jacksona tvrdili, že se nesetkali s použitím lapisu lazuli jako pigmentu.¹⁹⁷

Umělý ultramarín

V Evropě byl pigment z lapisu lazuli drahý, i když obsahoval jen malé procento lapisové rudy, proto byla snaha vyrobit umělý ultramarín. Ve 20. letech 19. století jej francouzský chemik Jean-Baptiste Guimet vyrobil z keramické hlíny, síry a dřevěného uhlí. Ve 30. letech 19. století vyráběly francouzské a německé továrny tento pigment ve velkém.¹⁹⁸ Do Tibetu se umělé pigmenty dostaly přes britskou Indii pravděpodobně v polovině 19. století. Byl mezi nimi zřejmě i umělý ultramarín. Pomocí něj se tedy dají díla datovat, nepřišel dříve než kolem roku 1830.¹⁹⁹ V Tibetu patřily pigmenty mezi velmi ceněné komodity. Po staletí se s nimi obchodovalo a některé se používaly i k placení daní nebo tributů.²⁰⁰

¹⁹⁴ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 78.

¹⁹⁵ Ibid, s. 78.

¹⁹⁶ Ibid, s. 79.

¹⁹⁷ Ibid, s. 79.

¹⁹⁸ Ibid, s. 79.

¹⁹⁹ Ibid, s. 79.

²⁰⁰ Ibid, s. 79.

Jiné umělé zelené a modré pigmenty

Podle V. R. Mehrovy analýzy byla nalezena smaragdová zelená na dvou *thangkách*, jedné ve lhaském stylu z 18. či počátku 19. století, druhé v indickém stylu z počátku 19. století. Na malbě v indickém stylu byly nalezeny i syntetické pigmenty Scheeleho zelené.

Smaragdová zelená (měděný aceto-arzenit) je umělý pigment poprvé vyrobený v roce 1814, který není běžný v evropské malbě. Oproti tomu Scheeleho zelená (měděný hydro-arzenit), poprvé použitá v roce 1788, byla široce rozšířená v Evropě, ale pouze na krátkou dobu konce 18. a počátku 19. století.²⁰¹ Přítomnost těchto umělých pigmentů pomáhá tedy při dataci děl.

Podle Jacksonova informanta Wangdaga se do Žikace a jeho okolí, jako Lhace, Gjance a Ngamringu umělá barviva dovážela přes Dárdžiling a Kalimpong. Ve 30. letech 20. století tato barviva ztrácela na oblíbenosti, ale obchodníci je nadále nabízeli na sezónních trzích a v hlavních městech Cangu.²⁰²

Do Tibetu, převážně Khamu a Amda, se dostávaly také umělé pigmenty z Číny. Sumpa Khanpo ve svém díle o uměleckých metodách a materiálech zmiňuje čínskou zeleň (*gja lang*). Mipham Gjamecho uváděl čínskou modř (*gja thing*). Umělé čínské pigmenty bylo potřeba rozmělnit v roztoku s klijem.²⁰³

Rumělka (*coglama*) a rumělka (*cchal*)

Minerální rumělka a přírodní rumělka se nacházejí v Tibetu například v jihovýchodní oblasti Lhodag. Většina používané rumělky však pocházela z Číny nebo Indie, proto se nazývala *gja cchal* (čínská nebo indická rumělka). Její velká naleziště jsou v provincii Chu-nan v Čchen-čou.²⁰⁴ Umělá rumělka se vyrábí zahříváním a následným chlazením z rudy obsahující rtuť a síru. Proměnu tekuté rtuti na krystalickou rumělku znali čínští a indiští alchymisté již ve starověku a od nich se tato technologie rozšířila i do Tibetu.²⁰⁵ Rumělka rozdrčená na prášek je nazývána *cchal*. Nejvyšší kvalita rumělky v tibetské malbě měla jasně červenou barvu. Číňané byli známi jako výrobci nejcennějších intenzivních odstínů rumělky. Některé odstíny se zabarvily do kaštanova, když se smíchaly s klijem a nanesly na plátno, proto nebyly tolik ceněny.²⁰⁶

²⁰¹ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 79.

²⁰² *Ibid.*, s. 79-80.

²⁰³ *Ibid.*, s. 80.

²⁰⁴ *Ibid.*, s. 80.

²⁰⁵ *Ibid.*, s. 80.

²⁰⁶ *Ibid.*, s. 81.

Miniová oranžová (*lidi*)

Hlavním oranžovým pigmentem v Tibetu bylo minium. Nazývá se také červené olovo, ale používala se intenzivní oranžová, ne červená nebo nachová. Dováželo se do Tibetu z Nepálu nebo Číny, ale vyrábělo se i v Indii. Podle Jacksonových informantů bylo pro malbu nejvhodnější umělé minium z Nepálu.²⁰⁷ Minium se získávalo několika způsoby, ale základem bylo tavení olova. Tibetští umělci hodnotili čistotu minia podle jeho váhy, barvy a struktury. To nejlepší bylo velmi těžké, intenzivně oranžové a hladké na dotek.²⁰⁸

Orpimentová žlutá (*bala*) a realgar (*dongrö*)

Hlavním žlutým pigmentem v Tibetu je orpiment, přírodní žlutý trisulfid arzenu. Naleziště arzenu se nacházejí blízko povrchu země, především u horkých pramenů a v sousedství nalezišť stříbra. V Tibetu jsou nejznámější naleziště orpimentu ve východním Tibetu, v Čamdu, dále také v Jün-nanu. Minerální orpiment má žlutý kovový lesk a silný zápach podobný síře.²⁰⁹ V přírodě se vyskytuje vždy s realgarem, který je příbuzný červenému sulfidu arzenu. Realgar i orpiment se uplatňovaly v evropské malbě, ale kvůli tomu, že jsou prudce jedovaté, byly zakázány. Tibetští malíři věděli o jejich škodlivosti, ale nadále je používali. Snažili se alespoň neolizovat štětce jako při práci s ostatními pigmenty.²¹⁰

Podle Jacksonových informantů z centrálního Tibetu se realgar běžně nepoužíval k malbě *thangk*, ale nejvíce se uplatňoval na nástěnných malbách a dřevěných površích.²¹¹

Žlutý okr (*ngangpa*)

Žlutý okr je jemnozrnnou hlinkovou variantou minerálního limonitu (hydrát železitého oxidu). Tibetští umělci jej používali zřídka jako pigment, neboť dávali přednost intenzivnější žluté orpimentu. Žlutý okr se uplatňoval jako hlavní podklad pod zlato. V centrálním Tibetu se nejvíce ceněný okr nacházel v okrese Žalu v Cangu, a proto byl nazývaný *žalu ngangpa*.²¹²

Přírodní červený okr (*cang*) je chemicky stejný jako žlutý okr, ale chybí mu hydrát žluté. Je to levný pigment, který se používal k malování zdí velkých budov. Na *thangkách* se v dnešní

²⁰⁷ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 81.

²⁰⁸ *Ibid*, s. 81.

²⁰⁹ *Ibid*, s. 82.

²¹⁰ *Ibid*, s. 82.

²¹¹ *Ibid*, s. 82.

²¹² *Ibid*, s. 82.

době nijak výrazně neobjevuje. Ale jinak tomu bylo na starších malbách. Ve své studii to potvrdil V. R. Mehra, který identifikoval červený okr na pěti z osmi zkoumaných *thangk*.²¹³

Bílá hlínka (*karag*)

Bílá hlínka je nejčastěji se vyskytujícím minerálem, který má vysoký obsah bílé křídly a tedy i uhličitanu vápenatého. Nejcennější bílá hlínka pocházela z Rinpungu (mezi Lhasou a Žikace) a například v Šekar dzongu v Cangu měla prý stejnou hodnotu jako máslo.²¹⁴ Pro plochy, které potřebovaly mnoho bílé, se jako podklad používaly levnější stupně bílé. Podle umělců existovaly dva základní druhy tohoto minerálu, mužský (*pho*) a ženský (*mo*). *Phorag* či *phokar* byl tvrdší, hrubší a *morag* či *mokar* byl měkký a jemný.²¹⁵ V některých oblastech používali umělci příležitostně i jiné vápenaté sloučeniny. Ve východního Tibetu vyráběli bílý pigment ze zvápenatělých zvířecích kostí (hlavní složkou popele z kostí je vápenatý fosfát). Analýza pigmentů na *thangce* v nepálsko-tibetského stylu z konce 15. nebo ze 16. století potvrdila přítomnost bílého pigmentu z křídly a sádry.²¹⁶ Syntetická bílá, jako olověná běloba a zinková běloba, se podle Jacksonových informantů na *thangkách* nevyskytovaly. Začátkem 20. století se ale malé množství olověné běloby do Tibetu dostalo z Indie nebo Číny.²¹⁷

Uhlová černě (*nagccha*)

Zdrojem černých barviv používaných v Tibetu byly uhelné materiály, saze a černý popel, které vznikaly při hoření dřeva nebo oleje. Tibetané znali starý proces výroby tuše ze sazí a lepidla.

Postup popsany Mipham Gjamcchem je následující. Hlavním materiálem jsou saze, které vznikají spalováním modřínového dřeva, březové kůry nebo jiných materiálů (saze z máslové lampičky nebo z pochodně, z pánve na smažení nebo popel z pýchavky). Saze se smíchají s povařeným roztokem klihu a přidají se další minerální, rostlinné nebo živočišné přísady, díky nimž získá tuš lepší vlastnosti, potřebnou barvu a vůni.²¹⁸

Kvalitní tuš se do Tibetu dovážela také z Číny, nazývala se čínská tuš (*gja nag*). Vyráběla se často z lampové černě nebo ze sazí vzniklých při spalování dřeva jehličnatých stromů. Proces výroby zahrnoval mnoho kroků. Saze, roztok lepidla a odvary z léčivých rostlin se smíchaly

²¹³ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 82.

²¹⁴ *Ibid*, s. 82.

²¹⁵ *Ibid*, s. 82.

²¹⁶ *Ibid*, s. 83.

²¹⁷ *Ibid*, s. 82.

²¹⁸ *Ibid*, s. 83-84.

v porcelánové nádobě. Ze vzniklé hmoty se tvarovaly kuličky, které se napařovaly, pak drtily, tvarovaly do proužků, rozklepávaly na tenké plátky kladivem, míchaly s pižmem a kafrem a nakonec se hmota vkládala do dřevěných forem, v nichž se tuš nechala vyschnout.²¹⁹ V. R. Mehra při svém zkoumání tibetské malby našel i živcovou, uhelnou a kostní čerň. Kostní nebo slonovinová čerň se vyráběla zuhelnatěním kostí zvířat. Ale Jacksonovi informanti ji nepoužívali.²²⁰

Zlato (*ser*)

Tibetáné používali práškové zlato (*serdul*), zlaté plátky (*seršog*) a sloučeniny rtuťového zlata. Na *thangkách* se používalo pouze barev z práškového zlata. Zlato v barvách se nazývalo „studené zlacení“ a bylo protipólem „horkého zlacení“, které vznikalo při tavení zlatých předmětů v procesu rozpouštění rtuti. Studené zlacení se připravovalo většinou smícháním zlatého prášku s pojivem.²²¹ V centrálním Tibetu dostávali malíři často zlato od névárských obchodníků ve Lhase, kteří tam měli téměř monopol na prodej práškového zlata. Jejich obchody se nazývaly Modrá brána Východu a Západu (*go ngön shar nub*).²²² Névárští zpracovatelé zlata tajili používané techniky a postupy. Zlato se po mletí mohlo skladovat jako prášek, ve formě malých koláčků nebo kapek. „Zlaté kapky“ vznikly smícháním čistého zlatého prášku s pojivem a odkapáváním směsi na hladkou plochu, kde se nechaly zaschnout. Zlato v kapkách si oblíbili umělci, poutníci i buddhističtí věřící, kteří je obětovali sochám nebo ve svatyních, stejně jako se v jihovýchodní Asii obětují zlaté plátky.²²³ Tibetští umělci především v Indii a Nepálu připravovali zlatou barvu z jemných zlatých plátků. Smíchali je s trochou medu a třeli v misce.²²⁴

Imitace zlata a jiných práškových kovů

Podle Jacksonových informantů se práškové stříbro, mosaz nebo měď pro malbu *thangk* příliš nepoužívaly. Ale v současné době se tyto drcené kovy začaly objevovat na *thangkách* malířů z Indie a Nepálu jako imitace zlata, neboť jeho cena byla příliš vysoká.²²⁵ Umělci nepoužívají dnes na *thangkách* mnoho zlata, pokud to ovšem není specifickým přáním patrona. Někteří

²¹⁹ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 84-85.

²²⁰ *Ibid*, s. 85.

²²¹ *Ibid*, s. 85.

²²² *Ibid*, s. 85,

²²³ *Ibid*, s. 86.

²²⁴ *Ibid*, s. 86.

²²⁵ *Ibid*, s. 87.

raději používají na obrysy a detaily práškovou mosaz. Jacksonovi informanti však preferovali zlato.²²⁶

Většina barev se připravovala z minerálních pigmentů, některé barvy se vyráběly smícháním pigmentů s organickými barvivy a laky. Směs indiga nebo laku s bílou se používala především pro stínování a obtahování obrysů.²²⁷

Malíř Legdub Gjamccho zmiňuje šestnáct základních pigmentů, od nichž odvozoval své barvy:

4 x modrá, 4 x zelená, 2 x červená, 2 x oranžová, 1 x žlutá, 1 x žlutý okr, 1 x bílá a 1 x černá.

Většinu barev připravoval smícháním pigmentů s klišovým pojivem, některé barvy míchal s bílou nebo mezi sebou.²²⁸ Většina pigmentů se mezi sebou dala míchat, ale Sumpa Khanpo a Mípham Gjamccho nedoporučovali kombinovat orpiment a zelenou nebo rumělku a minium.²²⁹

Existovalo několik teorií základních barev.

1. Bodong pančhen (15. století):

Bodong pančhen popisoval pět základních barev – bílá, červená, modrá, žlutá a černá. Ostatní barvy z nich byly odvozené.²³⁰

2. starší teorie – spisy Sumpa Khanpy, Rongthy a Mípham Gjamccha:

Podle spisů autorů Sumpa Khanpy, Rongthy a Mípham Gjamccha existuje osm hlavních barev – tmavě modrá, zelená, rumělka, miniová oranžová, laková kaštanová, orpimentová žlutá, indigo („otcové“) a bílá („matka barev“). Z toho bylo šest pigmentů (modrá, zelená, červená, oranžová, žlutá a bílá) a dvě barviva (kaštanová a tmavě modrá). Kombinací barev „otce“ a „matky“ vznikl „syn“ (*pu*). Sumpa Khanpo a Mípham Gjamccho popisují čtrnáct synů. Dalšími variantami byly také dvě „starší sestry“ (čajová a kouřová barva) a „sluha“ (směs rumělky a tuše).²³¹

3. nová teorie – knihy pro tibetské děti studující v Indii

Nová teorie podle moderních indických knih popisuje pět základních barev – zelená, bílá, červená, modrá a žlutá. Odvozené jsou od nich oranžová, tělová, růžová, slézová, kouřová, čajová, tmavá kaštanová, barva kosti a tmavě modrozelená (barva tibetského tyrkyssu).²³²

4. Rongtha Lozang Damčhö Gjamccho

²²⁶ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 87.

²²⁷ Ibid, s. 91.

²²⁸ Ibid, s. 91.

²²⁹ Ibid, s. 91.

²³⁰ Ibid, s. 91.

²³¹ Ibid, s. 91-92.

²³² Ibid, s. 92.

K nejrozpracovanějšímu systému barev a jejich kombinací patří dílo Rongtha Lozang Damchö Gjamccha, který následoval systém sedmi „otců“ a jedné „matky“.²³³

Při velkých projektech načrtl malíř jen obrysy a jeho učedníci nebo pomocníci doplnili barvy. Řídili se systémem značek (*cchönjig*). Existovaly dva systémy zkratk.

A) čísla 1-9 (vynecháno 6 pro bílou)

Odpovídaly barvě a číslu devítičlenného magického čtverce *s me ba gu* tibetské astrologie:

1 – bílá, 2 – černá, 3 – modrá, 4 – zelená, 5 – žlutá, 7 – oranžová, 8 – zlatá, 9 – červená

Někteří umělci používali pro 8 magentovou růžovou a pro 9 kaštanově hnědou.²³⁴

B) základní slabiky jmen barev

ka – bílá, *na* – černá, *tha* – modrá, *ma* – červená, *sa* – žlutá, *la* – mniiová oranžová, *dža* – hnědá (čajová), *co* – oranžová či realgar, *ju* – tmavě modrozelená (tyrkysová)

Bělavé odstíny byly naznačeny podepsaným *jata*, ale někteří umělci používali jiné značení, například nadepsané *sa*.²³⁵

C) někdy se používaly slabiky a číslice v kombinaci

Některé barvy se tedy označovaly číslem a jiné začáteční slabikou.²³⁶

Po očištění a rozemletí pigmentu se přidalo pojivo, často teplý roztok klihu, a vzniklá hmota se hnětla do ideální konzistence, která měla prý být jako podmáslí.²³⁷ Barva se při používání musela udržovat v tekutém stavu, pokud zaschla, přidával se k ní na zředění kliš. Mohl se používat i během malby, aby udržoval její konzistenci. Míchání a zahřívání barvy prováděl umělec nebo jeho asistent několikrát během dne. Ráno se kliš nahřál a během dne se jeho teplota udržovala nad uhlíky, dokud nebyl potřeba.²³⁸ Barva se testovala na volném podkladu kolem ohraničené plochy malby. Podle doby schnutí se daly odhadnout její vlastnosti.²³⁹

Pro nanášení barvy existovaly čtyři základní principy:

1. vzdálenější části v kompozici se vyplňují barvou dříve než ty bližší
2. hospodárné využití směsi barev

Po namíchání určité barvy se ji snažil umělec uplatnit na co nejvíce místech, aby ji už nemusel znovu připravovat. Někteří umělci tak malovali několik stejných *thangk* najednou.

²³³ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 92.

²³⁴ Ibid, s. 93.

²³⁵ Ibid, s. 93.

²³⁶ Ibid, s. 93.

²³⁷ Ibid, s. 95.

²³⁸ Ibid, s. 95.

²³⁹ Ibid, s. 96.

Většinou si připravili několik pláten nebo jedno obrovské plátno a vytvořili šest nebo osm ploch k malbě, na něž si často s pomocí předlohy naskicovali motiv. Většinou se ale malují jen dvě až tři odlišné kompozice najednou.²⁴⁰

3. stínování se provádělo nanášením tmavší vrstvy na světlejší základní barvu

4. důležité části se malovaly naposled, především ty ve světlých barvách

Někteří umělci proto malovali všechna těla a tváře nakonec, i když tak třeba porušili hospodárné používání barev.²⁴¹

Například malá *thangka* s jedním božstvem a jednoduchou krajinou se dá rozdělit na čtyři hlavní plány - obloha, krajina, nimbus a božstvo samé. Nejdříve se malují modré plochy, poté zelené a bílé (přesněji namodralé a nazelenalé, ale bílé části v popředí se nechávaly na konec). Ostatní barvy se používaly podle potřeby hlavně v popředí – červená, oranžová a žlutá, poté přišly na řadu minoritní barvy (okr, hnědá a růžová) a úplně na závěr bílá a zlatá.²⁴²

Začínalo se nanášením barvy na zadní plán, tedy na oblohu a krajinu. Modrá obloha měla několik odstínů. Nejdříve se maloval tmavě modrý zenit nahoře a postupovalo se dolů k bílému nebo velmi světlému horizontu. Nejjednodušší metodou vytváření přechodu barev na obloze bylo nanášení minerálních pigmentů v postupně řaděných intenzitách („řaděné stínování jedním štětcem“).²⁴³ Odstupňování řaděním minerální barvy se více používalo ve východním Tibetu. Jinou techniku představovalo mokré stínování dvěma štětci. K postupným přechodům se používaly tmavé barvy a docházelo k postupnému míchání dvou sousedních barev.²⁴⁴ Suché stínování znamenalo tenké nátěry modré barvy na podklad nebo přes jinou základní barvu na suchou plochu. Byla to technika malířů z Ů a Cangu při malbě obloh jemných *thangk*, ale používali ji i malíři z jiných regionů.²⁴⁵ Po dokončení oblohy se nanášely plochy nejtmaší azuritové barvy na modrozelená skaliska, nimby kolem těl, vlasy a misky na almužnu. Pak přišly na řadu oblasti středně modré (voda v krajině) a poté nejsvětější odstíny (určité šperky, textilie).²⁴⁶ Nejjednodušší krajiny, které se skládaly pouze z prázdných zelených ploch polí, se malovaly zeleně a barva se odstupňovala odspodu, nejsvětější zelená se setkávala se světle modrou na obloze. Pokud měla krajina zřetelně ohraničené například hory, skaliska a vodstva, uplatňovalo se odstupňování barvy hor a luk odshora dolů. Mnoho umělců malovalo vrcholky každé hory středně zelenou a směrem dolů přecházeli do

²⁴⁰ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 96-97.

²⁴¹ *Ibid.*, s. 97.

²⁴² *Ibid.*, s. 97.

²⁴³ *Ibid.*, s. 97.

²⁴⁴ *Ibid.*, s. 98.

²⁴⁵ *Ibid.*, s. 98.

²⁴⁶ *Ibid.*, s. 99.

světější zelené. Po krajině se malovaly jiné zelené plochy, nejdříve nejtmaší odstíny, pak nejsvětější.²⁴⁷ Podobně se postupovalo i při nanášení jiných barev, někteří malíři občas používali mokré stínování, aby docílili barevných přechodů, ale Jacksonovi informanti ne. Mnoho umělců z centrálního Tibetu odsuzovalo mokré stínování *thangk*, ale na nástěnných malbách jej schvalovali.²⁴⁸ Po dokončení všech červených ploch někteří umělci ještě červeně obtáhli vnější okraj celé malby. Jiní umělci obtahovali tento okraj po nanesení všech základních barev. *Thangku* lemoval červený pruh hedvábného brokátu, proto červeně namalovaný obrys sloužil krejčím jako vodítko.²⁴⁹

Malíři mívali napínací rám při práci nejčastěji vertikálně opřený v klíně nebo před svými zkříženými nohama a trochu nakloněný. Při zpracovávání horní části malby měli spodní část rámu na sedátku před sebou a při malbě spodní části zvedli rám a měli ho na nohou či v klíně. Horní část rámu byla často přivázána na provazu a zavěšena nahoře na hřebíku. Další možností byl spodek rámu v klíně a hořejšek opřený o zeď, sloup nebo jinou podpěru. Některým umělcům vyhovovalo na určitou dobu podpírat plátno volnou rukou, například při skicování.²⁵⁰ Někteří malíři, prý především ze žikacké školy, nechávali odpočívat ruku, která malovala, na malém prkénku po stranách rámu. Nedotýkali se tak malby a předcházeli rozmazání. Malíři ze Lhasy a Ü nechávali odpočívat ruce na plátně, ale přitom se dotýkali jen vnější hranou malíčku. Při práci s drsnějšími povrchy, jako nástěnnými malbami, se používal kousek kůže na ochranu malíčku a hrany ruky. Ale mnoho zkušených malířů už si na malíčku vytvořilo mozol a nepotřebovalo žádné chránítka.²⁵¹ Malíři malovali většinou pravou rukou a v dlani levé drželi misku s barvou. Mnozí používali hřbet levé ruky místo palety ke zkoušení barev. Po namočení štětce do barvy umělci upravovali jeho špičku. Existovalo několik způsobů, jak špičku vytvořit, mimo jiné se používalo i olizování štětce.²⁵²

Délka práce záležela na velikosti díla, složitosti kompozice i na tom, kolik se malovalo *thangk* zároveň. Jednalo se tedy o rozmezí dnů nebo několika týdnů. Většinou se pracovalo pouze za denního světla. Starší umělci i v dnešních dobách neradi pracují za elektrického osvětlení.²⁵³

²⁴⁷ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 99.

²⁴⁸ *Ibid.*, s. 99.

²⁴⁹ *Ibid.*, s. 99.

²⁵⁰ *Ibid.*, s. 100.

²⁵¹ *Ibid.*, s. 100.

²⁵² *Ibid.*, s. 100.

Umělci prý věděli, jaké barvy jsou jedovaté, a v takových případech se snažili olizování štětce co nejvíce omezit.

²⁵³ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 100.

Po nanesení barev se malířská plocha celá jemně seškrábala, aby se odstranily rozdíly v konzistenci, hustotě a struktuře barev míchaných z odlišným pigmentů. Mnoho malířů z centrálního Tibetu uhlašovalo plochu ostrým nožem.²⁵⁴ Poté se malba oprášila a válela se na ní kulička *campy*²⁵⁵, která sloužila jako guma. Ne všichni umělci, především východotibetští malíři, však seškrabávali přebytečné barvy z *thangk*. Seškrabávání ale přispívalo k zajištění slabší vrstvy malby, jejíž barvy pak nebyly tolik náchylné k popraskání a odlupování, a k vytvoření lepšího povrchu pro stínování a obtahování obrysů.²⁵⁶

Poslední pigment, který se nanášel, bylo zlato. Používalo se tedy až po veškerém seškrabání barev a očištění povrchu. Tibetané jej považovali za určitou obětinu, která se k malbě přidávala. Zásluhy malířského projektu závisely na motivaci a chování zapojených osob, ale zlato mohlo zásluhy ještě zvětšit.²⁵⁷ Množství zlata určoval patron a malíř. V dřívějších dobách se zlato alespoň v malé míře používalo na každé *thangce*, dnes se situace však změnila a často se používají zástupné pigmenty nebo imitace zlata.

Podle stupně použití zlata v malbě se dají rozlišit čtyři skupiny *thangk*:

1. celozlatá (*serthang*)

Používá se minimum barev a pigmentů na zlatém podkladě.

2. hlavní postavy, mnoho detailů a obrysů provedeny zlatem

3. pouze obrysy a určité detaily provedeny zlatem

Ve většině *thangk* se zlato takto používá.

4. černé a rumělkové *thangky*, kde je celá kompozice provedena zlatými linkami, někdy i celými plochami zlata²⁵⁸

Při malbě větších zlatých ploch se používal jako podklad žlutý oker nebo barvy s podobným odstínem (směs orpimentové žluté a vápenaté bílé). Proto nebylo třeba tolik pravého zlata, ale docílilo se zlatého efektu. Také současní malíři používají podklad ze žlutého okru, když nanášejí práškovou mosaz imitující zlato.²⁵⁹

Thangky se dají dělit do skupin podle použitých barev. Posuzuje se, zda jsou použity všechny barvy nebo převládá jen jedna.

1. „plnobarevné malby“

²⁵⁴ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 101.

²⁵⁵ *Campa* je mouka z praženého ječmene. Tvoří základní složku tibetského jídelníčku. Ale díky své struktuře se dá používat i na jiné účely, například na masáž.

²⁵⁶ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 101.

²⁵⁷ Ibid, s. 102.

²⁵⁸ Ibid, s. 102-103.

²⁵⁹ Ibid, s. 103.

Patří k nim většina *thangk*. Používají primární a sekundární barvy, černou a bílou, s výjimkou nachové.

2. převládá jedna barva, ostatní v malém množství podle přísných pravidel

a) černé (*nagthang* či *thangnag*)

b) zlaté (*serthang*)

c) nachové (*cchalthang*)

Černé *thangky* se z této skupiny objevují nejčastěji a používají se pro zobrazení hrozivých božstev. Zlaté a nachové jsou poměrně vzácné.²⁶⁰ Někdy bývají buddhové a bódhisattvové všichni uniformně zlatí, to má symbolizovat čistotu a pravdu. Naopak Amitábha má být podle literární tradice zlatý, ale v mandalách je zobrazován červený.²⁶¹

Světlo přicházející z vesmíru získává ve světě podobu barev - nejdříve je to bílá (Vairóčana), pak modrá (Akšóbhja), žlutá (Ratnasambhava), červená (Amitábha), zelená (Amóghasiddhi), tedy pět transcendentních buddhů, z nichž každý představuje určitou kosmickou energii.

Barva představuje určitou esenci, kterou by měl rozjímající disponovat, aby se s božstvem mohl identifikovat.²⁶²

4.10.4. Stínování

Štětec (tib. *pir*) se skládal z jemných zvířecích chlupů a dřevěné násadky. Násadka se vyráběla ze dřeva jalovce nebo jiných jehličnanů, výjimečně i z drahých dřev (santal). Obecně se dávala přednost léčivým a v lékařství používaným stromům.²⁶³ Násadka se ořezala do špičky, ke které se přivázaly zvířecí chlupy. V centrálním Tibetu se používaly kočičí a kozí chlupy, ve východním Tibetu především chlupy divokých koček a mnoho umělců mělo v oblíbě i chlupy ze sobola nebo lasičky.²⁶⁴ Někteří umělci používali také štětce podobné čínskému typu (měl zvířecí chlupy upevněné v duté bambusové násadce) a na malbu velkých ploch velké štětce z koňské hřívy.²⁶⁵

²⁶⁰ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 75.

²⁶¹ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 289.

²⁶² *Ibid*, s. 289.

²⁶³ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 105.

²⁶⁴ *Ibid*, s. 105.

²⁶⁵ *Ibid*, s. 108.

Poté, co byla položena základní vrstva barvy, se provádělo stínování a postupné přechody tónů. Jednalo se vždy o jednotlivé předměty, ne celou kompozici, které po stínování dostávaly trojrozměrný nádech (oblaka, části těl božstev, především tvář hlavní postavy).²⁶⁶

Používaly se většinou mokré nebo suché stínovací techniky. Mokré stínování znamenalo míchání dvou mokrých barev na ploše, používalo se většinou při nanášení základních vrstev barvy a uplatňovaly se dva až tři štětce. Suché stínování bylo druhotným krokem, kdy se nanášely postupně tenké vrstvy barvy přes suchou předchozí. Používal se k tomu jen jeden štětec.²⁶⁷ Další možností, jak docilovat různých odstínů, bylo ředění dané barvy podkladu tahy štětce namočeného ve vodě, tím se dosahovalo postupných přechodů tónů. Tato technika se používala zejména na malé plochy. Mohlo se také používat kombinace suchého stínování a stínování ředěním vodou jednotlivých typů podkladu.²⁶⁸

Pro stínování a obrysy se používala hlavně organická barviva a laky, z nichž byly nejdůležitější indigo a lakové barvivo. Indigo je tmavě modré barvivo, které se až do doby kolem roku 1900 získávalo pouze z rostlin (hlavně rod *Indigofera*), ale na přelomu 19. a 20. století se začalo vyrábět poměrně levné syntetické indigo. Tibetáné dováželi indigo v tabulkách nebo tyčinkách z Indie a Nepálu.²⁶⁹ Při přípravě indiga pro malbu bylo důležité mletí, neboť delší mletí způsobovalo hladší konzistenci a tmavší modrou barvu. Prášek se třel s vodou, poté se nechala směs vyschnout a tento proces se několikrát opakoval. Indigo nepotřebovalo žádné pojivo, ale kliš se přidával pro snadnější mletí. Hodilo se na stínování a obtahování obrysů a bylo prý nadřazené indické a čínské tuši.²⁷⁰ Lakové barvivo (*gja cchö*) nebo purpurová pryskyřičná barva se získávalo z pryskyřice vylučované drobným hmyzem (*Laccifer lacca*) na hostitelských stromech. Používalo se v Indii a okolních státech.²⁷¹ Chemicky se jedná o lakaickou kyselinu nebo její soli a je příbuzné košenile. Lakové barvivo se stalo důležitou součástí obchodu v 17. století, kdy jej Východoindická společnost vyvážela. Dováželo se do Tibetu někdy v malých suchých koláčcích či kuličkách z Indie nebo ve formě bavlněných chomáčků, které byly napuštěné lakem a usušené.²⁷² Většinu laku ale pravděpodobně vyráběli ze surových materiálů přímo Tibetáné. V teplejších oblastech východního Himálaje získávali lak přímo z větviček obalených touto hmotou. Následovalo

²⁶⁶ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 111.

²⁶⁷ *Ibid.*, s. 111.

²⁶⁸ *Ibid.*, s. 112.

²⁶⁹ *Ibid.*, s. 113.

²⁷⁰ *Ibid.*, s. 113.

²⁷¹ *Ibid.*, s. 113.

²⁷² *Ibid.*, s. 113.

vaření, míchání s dalšími látkami, až vznikla směs, která se nechala usušit. Lak se uchovával v suché podobě. Když jej bylo potřeba k malbě, přidalo se k němu trochu teplé vody.²⁷³

Pro žluté plochy v zelených (listy, travnaté vrcholky) se nejčastěji používala tři barviva – z okvětních plátků divoké růže, žlutého lotosu (*utpal serpo*) a z listů rostliny *žukhän*. Další žlutá barviva mohla být z kůry keře dřišťálu a rebarborových kořenů.²⁷⁴ Červeno-hnědé barvivo se připravovalo z červeného santalového dřeva a žluto-oranžové ze šafránu (*Crocus sativus Linn.*) nebo ze světlíce barvířské (*Carthamus tinctorius*).²⁷⁵

Pro zvláštní příležitosti se vytvářely *thangky* mimořádné posvátnosti, proto se na ně směly používat jen rostlinné materiály, tedy ani žádné živočišné lepidlo nebo kliš.²⁷⁶ Pro specifické odstíny barvy se používají tenké vrstvy minerálních barviv ředěných vodou, například mínium a rumělka na detaily šperků, oděvů a plamenů.²⁷⁷

Výběr barviv pro stínování byl částečně daný, částečně záležel na umělci a jeho zvycích. Plochy modré a zelené se stínovaly nejčastěji indigem, plochy červené, kaštanové, oranžové, žluté a tělové lakovým barvivem, bílé plochy indigem nebo lakovým barvivem (tradice nařizovala, kdy jakým). Žlutá byla naopak pro zesilování zelených ploch zakázána. Někteří malíři používali barvivo z červeného santalového dřeva na tmavé stínování červených a hnědých ploch.²⁷⁸ Postup stínování nebyl zcela závazně určený, ale většinou se začínalo vzadu a pokračovalo se dopředu kompozice, tedy například od modré oblohy přes zelené kopce a louky. Mohla se zde uplatňovat i hospodárnost v přípravě barev, kdy se všechny plochy stejné barvy vyplňovaly najednou, aby se jeden odstín nemusel míchat vícekrát.²⁷⁹ Stínování jednotlivých předmětů (květiny, oblaka), ale i tváří dávalo malíři prostor k jeho vyjádření a dovednosti. Ve starém Tibetu trávili malíři nad větší malbou několik měsíců až rok (*lo thang*) prý hlavně kvůli detailnímu suchému stínování.²⁸⁰ Stínovaly se jednotlivé krajinné prvky (oblaka, skaliska, vodní plochy), lotosy a jiné květiny, zdobná pozadí, trůny, aureoly a nimby postav i těla božstev (převážně hrozivých).

²⁷³ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 113-114.

²⁷⁴ Ibid, s. 114-115.

²⁷⁵ Ibid, s. 115.

²⁷⁶ Ibid, s. 115.

²⁷⁷ Ibid, s. 116.

²⁷⁸ Ibid, s. 116.

²⁷⁹ Ibid, s. 116.

²⁸⁰ Ibid, s. 116.

4.10.5. Závěrečné detaily malby

Téměř každý předmět na *thangce* potřeboval obtáhnout obrysy nebo některé detaily. Naznačovala se struktura, například plamenů, vlasů božstev, doplňovaly se drobné prvky jako vzory na oděvech, paprsky v nimbech, zlaté nebo kostěné ozdoby.²⁸¹

Na obrysy se používalo především indigo, lakové barvivo nebo lak. Barviva musela být pro kontrast dostatečně tmavá, a proto se míchal roztok více koncentrovaný než pro stínování.²⁸²

Indigo se používalo i na plochy, které už byly stínovány indigem, na modré, zelené, tmavě rumělkové, kaštanové (roucha, nimby a klenoty) i bílé plochy (roucha, drapérie a dekorativní šály).²⁸³ Lakové barvivo se používalo na obrysy předmětů stínovaných stejným barvivem, kromě tmavé rumělky a kaštanové, také na bílé a zlatem malované plochy (těla, tváře, končetiny všech postav, kromě těch malovaných modrou, zelenou nebo rumělkou).²⁸⁴ Bílou se malovaly detaily po nanesení obrysů. Uplatňovala se na vodních plochách (vlny, vlnky, bublinky) a ozdobách z kostí.²⁸⁵ Zlatá byla ještě více rozšířená než bílá, obtahovaly se s ní obrysy a malovaly detailní linky. Nanášela se až po tazích indiga nebo lakového barviva. Používala se na obrysy nimbů, trnů, listů květin, rouch, vícebarevných lotosů a skalisek nebo na paprsky uvnitř nimbů, zlaté vzory brokátových látek (rostlinné motivy, blahopřejné symboly), šperky a ozdoby.²⁸⁶

Černá tuš a bledě modrá barva se někdy používaly na obrysy očí a tváří a rumělka na obrysy zlatých ozdob. Zelená se uplatňovala v travnatých plochách na trsech trávy nebo skupinách křovin.²⁸⁷ V některých případech, jako byla duha, zvláštní druhy oblaků nebo barevné šály, se nanášely barvy v linkách nebo tenkých prouzcích.²⁸⁸

Závěrečným krokem malby bylo nanesení barvy na obličej hlavní postavy. Největší péče se věnovala očím a otevření očí bylo součástí posvěcovacího či oživovacího obřadu. U zvláštních *thangk* nemaloval umělec oči dříve, než se provedl posvěcovací obřad. Také pro

²⁸¹ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 129.

²⁸² *Ibid.*, s. 129.

²⁸³ *Ibid.*, s. 129-130.

²⁸⁴ *Ibid.*, s. 130.

²⁸⁵ *Ibid.*, s. 130.

U velkých *tantrických* božstev se ozdoby předkreslovaly, ale u malých postav se malovalo rovnou bílou, u středních se větší ozdoby předkreslovaly a drobnější šperky se také malovaly rovnou bíle.

²⁸⁶ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 130-131.

²⁸⁷ *Ibid.*, s. 135.

²⁸⁸ *Ibid.*, s. 136.

Pořadí jednotlivých barev duhy bylo přesně dané – kaštanová, modrá, zelená, žlutá, oranžová a červená.

velké chrámové malby, hlavní sochy a *thangky* se otevírání očí provádělo za příznivého dne a doprovázel jej obřad.²⁸⁹

Oči pro jednotlivé typy postav byly ikonograficky předepsány:

buddhové a laskaví bódhisattvové – miskovité oči (*žučän*)

bohyňe, světci a lidské bytosti – zrnkovité oči (*näčän*)

hrozivá božstva – kulaté a hranaté oči.

Dobře provedené oči měly navozovat dojem, že pozorovatele sledují (*garzig*).²⁹⁰

Zlaté plochy v obraze se nakonec ještě leštily. Někteří umělci leštily všechny zlaté části (zlaté předměty, šperky, části skalisek a plamenů), jiní nechávali tváře a těla matně zlaté.²⁹¹

Existovaly dva typy leštění:

1. ploché leštění

Představovalo jednotné leštění celé linky nebo plochy zlata u většiny *thangk*, na nichž bylo použito minimum zlata (obrysy, ornamenty).

2. výběrové leštění

Používalo se při malbě vzoru na zlatou plochu, kdy se leštily vybrané části, nebo jako částečné ploché leštění velkých ploch zlata. Ve zlatých *thangkách* mělo výběrové leštění funkci stínování a obtahování obrysů. Ve velkých zlatých plochách zlata se leštily jednotlivé vzory a tvořila se iluze objemu postupným leštěním některých částí, oproti tmavším a matnějším neleštěným částem.²⁹²

Umělci na leštění často používali kámen *zi* (onyx), jehož konec byl upevněn do stříbrné tepané násadky. Většinou to byl nejcennější předmět ze všech potřeb, které umělec vlastnil. Dnes se používají také leštítka ze zvířecích zubů, křemenatých kamenů nebo vhodně tvarovaných kusů kovu.²⁹³

Některé *thangky*, především pokud byly součástí série, se opatřovaly nápisy v drobném zlatém písmu. Pokud se jednalo o životopisnou nebo historickou *thangku*, označovaly se jednotlivé postavy nebo výjevy stručnými popisy. Pro správné provedení a úhledný rukopis se tento krok někdy svěřoval písaři nebo lamovi.²⁹⁴ Někteří umělci prováděli ještě konečné suché

²⁸⁹ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 139.

²⁹⁰ Ibid, s. 139.

²⁹¹ Ibid, s. 140-141.

²⁹² Ibid, s. 141.

²⁹³ Ibid, s. 141.

Tibeťané věřili, že nošení kamenů *zi* chrání před škodlivými vlivy. Proto tento kámen asi vybrali k leštění a dali mu přednost před achátem, který byl stejně vhodný.

²⁹⁴ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 143.

leštění rubové části *thangky*. Docílilo se tím toho, že povrch byl pak hladký a odolnější proti praskání.²⁹⁵

Ještě před sundáním *thangky* z rámu se na zadní stranu napsala *mantra* nebo *mantry*. Na čelo, hrdlo a srdce každé hlavní postavy se psaly slabiky *ÓM AH HÚM*, které představovaly osvětlené tělo, řeč a mysl, jimiž se postavy při posvěcení naplnily. Ve zvláštních případech se používaly na daných místech i jiné slabiky.²⁹⁶ Malbu ohraničoval červený pruh, který sloužil jako vodítko pro vyříznutí obrazu z rámu. Nakonec se *thangka* všila do brokátové bordury.

²⁹⁵ Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984, s. 143.

²⁹⁶ *Ibid*, s. 143.

5. Obřady

5.1. Malovat znamená probouzet

Každá tibetská malba je určitým vyvoláváním, neboť se nekopíruje příroda, ale čerpá se z představ o božstvech.²⁹⁷ Umělci často žádali mnichy, aby provedli nad *thangkou* obřad.

Samotná příprava malby se také podobala obřadu. G. Tucci popisuje tradiční postup. Zasvěcená osoba položila plátno na čisté místo. Očistila plátno *mantrou* a speciálním obřadem. Plátno bylo také připraveno speciálním způsobem. Mladá dívka, po absolvování určitého zasvěcovacího obřadu, spřádala bavlnu, kterou dala zkušenému tkalci. Ten musel být obdařen dobrými znameními: nesměl být ani starý ani nemocný, nesměl trpět astmatem ani nachlazením, nesměl mít šedivé vlasy ani žádné fyzické nedostatky. Provedl očišťovací obřad a v příznivý den a hodinu začal s prací. Předtím musel provést také očistu předmětů, které používal pro tkaní.

Po dokončení plátna začal *sádhaka*, tedy člověk schopný mystické realizace, malovat. Malba je založená na evokaci a lince. Evokace nepochází z malířovy fantazie, ale ze znovuobjevování plánu věčného bytí. Přesto malíř vkládá do malby část svého ducha, někteří umělci šli za tyto hranice a opatřovali malby zvláštními vibracemi.²⁹⁸

5.2. Posvěcení thangk

Předměty (obrazy, sochy, *čhörteny*) je potřeba posvětit, jinak z hlediska buddhistické praxe nemají hodnotu. Posvěcení *pratistha* či *pránapratistha* (tj. propůjčení života, životního dechu) znamená oživení postavy božstva pomocí složitého obřadu, kdy mnich způsobí, aby božský dech vstoupil do předmětu.²⁹⁹

V buddhismu se posvěcovaly předměty již od raných dob. Duši *stúp* tvoří ostatky nebo posvátné texty. *Mahájána* a převážně *vadžrajána* ustanovily pravidla pro posvěcení bez

²⁹⁷ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 290.

²⁹⁸ Ibid, s. 290.

²⁹⁹ Ibid, s. 309.

relikvií a náhrad liturgického uložení božského ducha. Tato tradice vznikla v *puránách*³⁰⁰ či v liturgické části *tanter* a odtud se dostala do pozdějších příruček literatury *smártů*.³⁰¹

Proces posvěcení je zapsán v některých *tantrách* (př. *Kálačakra*, *Samvarodaja*), liturgických příručkách (př. *Krijásamuččaja*) a zvláštních *tantrách* o posvěcování (př. *Rabnä kji gjü*). Tibeťané následovali indickou tradici, posvěcování rozšířili, vysvětlili, prodloužili a dodali mu na komplexnosti.³⁰² V centru obřadu je duchovní zkušenost mnicha, který vytváří zázrak. Umělec má před začátkem tvorby obraz předmětu v mysli, a pak následuje pravidla zobrazení.³⁰³ Jednotlivé kroky celého procesu popsal *gelugpovský* lama Lobsang Čhökji Gjalchän. Po srovnání příruček jednotlivých škol a období dospěl ke společnému základu. Odlišnosti se týkaly drobných detailů.³⁰⁴ G. Tucci popisuje jednotlivé kroky posvěcovacího obřadu následovně.³⁰⁵ Považuje *vadžrajánový* obřad za pokračování indické magické tradice. Klíčový je bod číslo 8, kdy se vzývané božstvo usidluje v posvěceném předmětu.

1. Dochází ke zbožštění obětníka (*dagkje*), který medituje o základní čistotě věcí, vše se mu rozplývá v *dharmakáji*, tak se také stává esenciálně čistým (jeho bytí neexistuje, je *dharmakájou*).
2. Na ploše, kde bude předmět omyt, se vytvoří *mandala*.
3. Střed *mandaly* má tvar lotosu, na který se umístí devět váz (jedna z nich *vidžaja-kalaša*, *namgjal bum*, ostatní *karma-kalaša*, *lä bum*). Na osmi okvětních lístcích se postaví osm váz *lä bum* plných čisté vody a další věci (vůně nebo máslo). Mezi vázy nebo před ně se položí měděné nebo bronzové vázy s ovocem, semínky a dalšími rituálními předměty.

Rituál *ghatasthápána* (posvěcení vázy) je typický prvek hinduistické *púdžy*. Vyvolává se centrální božstvo *mandaly*, které si má obětník vizualizovat. Představuje si, že v každé z osmi váz je na okvětních lístcích měsíční podstavec, na kterém je napsaná *mantra* korespondující s božstvem. Z této *mantry* vychází světlo, jež se rozlévá prostorem a přitahuje Mistra, *jidama*, buddhy, *čhökjony* a všechny vlastnosti

³⁰⁰ *Purána* jsou odvětvím důležitých hinduistických, džinistických nebo buddhistických náboženských textů. Představují hinduistickou kosmologii a mytologii.

³⁰¹ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 309.

Smártové byli následovníci *véd* (staroindické texty psané ve védickém sanskrtu, nejstarší část sanskrtské i hinduistické literatury) a *šáster* (pojednání, vysvětlení náboženských myšlenek, komentář k raným buddhistickým spisům), vytvořili vlastní literaturu. Termín *smárta* představuje denominaci hinduistického náboženství.

³⁰² Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 309.

³⁰³ *Ibid*, s. 309.

³⁰⁴ *Ibid*, s. 310.

³⁰⁵ *Ibid*, s. 310-313.

fyzického a duchovního vesmíru, které se vkládají do *mantry* a vstřebávají dovnitř. Z *mantry* tryská proud ambrósií a žehná očišťujícím látkám rozmístěným kolem váz.

4. Mnich recituje sto osm krát formulku začínající *je dharma*, která říká, že všechny věci mají svůj počátek a konec, Buddha, *Tathágata*, velký asketa, vysvětlil počátek a konec. Tato formulka je napsána na některých květech. Mnich si představuje, že světlo, které vychází z této formulky, přitahuje požehnání všech buddhů a to způsobuje, že jsou znovu vstřebáni do formulky a do květu.
5. Přichází velebení Buddhy a pronáší se formulka: „posvětim tento obraz“. Na obraz se házejí květiny, s vonnými tyčinkami a vše doprovází hudba. Pak se pronese *mantra* božstva pro posvěcení a opakuje se čtyřikrát „*óm vadžrasattva húm*“.
6. Přeje se, necht' jsou zásluhy odvozené od posvěcení tohoto náboženského předmětu použity pro blaho všech bytostí. Ať i ony, stejně jako donátor i obětník, jsou očištěny od všech hříchů a necht' dosáhnou nejvyššího osvícení.
7. *Tenkje* je zásadní moment, kdy dochází k vytvoření předmětu, do něhož bude přiveden božský duch.

Daný předmět se očistí vodou z *lä bum* a tím se dokončí vyvolávání božstva, jehož síla má vstoupit do předmětu. Pronáší se tři slabiky *óm ah húm*, které se napíší na zadní stranu obrazu v oblasti hlavy, krku a srdce hlavní postavy. Někdy jsou tyto slabiky napsány předtím, než je tělo postavy vybarveno. Bývá tomu v případě, že kreslím je lama, který načrtl lineární schéma obrazu. Jiný malíř pak nanese barvy na již „oživenou“ *thangku*. Posvěcený předmět se přikryje červenou látkou tak, aby se nezakryly oči. Pak se na něj házejí květiny a pronáší se formulky *óm tištha vadžra*, *mantra*, která připoutává božského ducha k danému předmětu.

8. Provádí se iniciace božstva, které sestoupilo do sochy nebo malby. Opakuje se obřad *abhiseka*. Lama si vizualizuje, že božstvo hází květiny na *mandalu* umístěnou před ním. Předmět se položí na trůn, tedy na místo *mandaly*, kde se provádí mytí, a nechá se pokropit vodou. V případě *thangky* se voda stříká na zrcadlo, v němž se *thangka* odráží. Zrcadlo má i hlubší význam, který je spojený s *tantrickými* rituály. Předmět se odráží v zrcadle a naznačuje tak, že božstva objektivně neexistují, ale jsou jen obrazy v naší mysli, nedají se uchopit ani definovat.
9. Je potřeba zajistit, aby nedošlo k poskvrnění posvátné čistoty. Aby byly rušivé síly *geg* poraženy hrozivými božstvy *dobo*, je třeba vyvolat jejich nejvyššího vládce Krodharádžu a nakreslit slabiku *húm* do *mandaly* vlastního srdce. Ten, kdo obřad provádí, většinou vyzařuje *doba* ze sebe. Když se objeví a vidí jej, uklidní ho obětinami a chvalo zpěvy.

10. Za přítomnosti *do*ba se lama obrátí na *gegy* s radou, aby raději opustili posvátné místo předtím, než použije krajní opatření. Zároveň je zavazuje, aby nenarušovali čistotu ani nijak neubližovali. Poté lama obětuje květiny *gegum* a *tormám*³⁰⁶, které byly předem připraveny kolem *mandaly*. Oslovuje vládce *gegů*, *sumbhů* a *nisumbhů*, aby své síly namířili jiným směrem. Pokud tak neučiní, bude jejich hlava díky síle vládce Krodharádži roztříštěna na sto kusů. Poté se do čtyř světových stran vyhazují *tormy* a zrníčka bílého sezamu, které znamenají obětiny, na nichž mají tyto zlé bytosti hodovat.
11. Pro ujištění, že v obřadu nedošlo k nějaké chybě a že bude účinný, se lama otočí doprava a doleva a obětuje semínka bílého sezamu, kuličky z kravské mrvy a ječné mouky uhnětené s vodou. Dovolává se tak Vadžrasattvova zásahu, aby spálil všechny hříchy, a pak vhodí obětiny do ohně.
12. Lama ponoří levou ruku do posvěcené vody a nabere trochu prostředníčkem pravé ruky. Pokropí jím předmět nebo jeho odraz v zrcadle ve směru jeho úst, nosu, očí, uší, rukou, pupíku a hlavy (*ñereg*). To je nejvyšší očištění, které spolu se závěrečnou obětinou ukončuje celý obřad.

³⁰⁶ *Torma* je označení pro obětinu, která se vyrábí z mouky a másla, a klade se na oltář. Mívá různé tvary podle příležitosti, ke které je používána a pro jaké božstvo je určená.

6. Vývoj tibetského malířství

6.1. Umění bönu

Bön, náboženství s určitými animistickými prvky pocházející zřejmě z Persie, Tibetané praktikovali před příchodem buddhismu. Po vítězství buddhismu v Tibetu se bön dál provozoval v okrajových částech západního a východního Tibetu (Purang, Guge, Spiti, Ladak).

V poslední době se prosazuje označení bön buddhismus.³⁰⁷ Buddhismus následuje Buddha Šákjamuniho, bön Thönpa Šerab Miwoa. Ten se měl dostat do Tibetu a přinést tam své náboženství, když sledoval sedm koní, které mu z říše Olmo Lungring³⁰⁸ ukradli Tibetané z Kongpa. Při té příležitosti přivedl Thönpa Šerab kongpského krále Karpa k bönu. Ten mu za odměnu dal svoji dceru Dičham za manželku. Narodil se jim syn Jungdung Wangdän, který je považován za předka rodu Šencang (tibetského rodu Šen).³⁰⁹

V 11. století, když se začaly formovat tibetské buddhistické školy, vznikalo i bönistické hnutí. Bylo reorganizováno pod vlivem Indie a doplněno o víru v *karmu* a znovuzrození. Systém duchovenstva se změnil a začal připomínal buddhismus, ale uchoval si své dřívější základy, jako byly kosmogonie a obřady.³¹⁰ Tyto původní bönistické prvky také ovlivnily tibetský buddhismus a byly do něj inkorporovány. Reorganizovaný bönismus byl nazýván *Dulngag denpai jungdung bön* (Nekonečný bön, magické slovo pravdy). V 11. století se o rozšíření bönismu zasloužil Luga, z rodiny Šen.³¹¹

Často titíž umělci pracovali na bönistických i buddhistických zakázkách. Malířské kompozice se pohybují mezi bönistickými a buddhistickými pracemi. Obě mají většinou ve středu centrální postavu, ale bön dává přednost asymetrickému uspořádání kolem doprovodných

³⁰⁷ Samten G. Karmay, Watt, J., eds.: *Bon – The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet*, Rubin Museum of Art, Philip Wilson Publishers, New York, London, 2007, s. 55.

³⁰⁸ Říše Olmo Lungring je legendární země, která je často zasazována do Žangžungu.

³⁰⁹ Šen znamená kněz, ale později bylo toto označení používáno jako klanové jméno. V dokumentech z doby tibetského království byli šen považováni za odborníky na rituál, kteří dohlíželi na posvátný charakter králova života a po jeho smrti měli speciální úkoly při jeho pohřbu. K jejich hlavním povinnostem patřilo dohlížení na stavbu královských hrobek, jež často začaly vznikat ještě za vládcova života.

Viz Samten G. Karmay, Watt, J., eds.: *Bon – The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet*, Rubin Museum of Art, Philip Wilson Publishers, New York, London, 2007, s. 56.

³¹⁰ Samten G. Karmay, Watt, J., eds.: *Bon – The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet*, Rubin Museum of Art, Philip Wilson Publishers, New York, London, 2007, s. 57.

³¹¹ *Nágové* jsou vodní bytosti často s tělem napůl lidským a napůl hadím.

Viz Samten G. Karmay, Watt, J., eds.: *Bon – The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet*, Rubin Museum of Art, Philip Wilson Publishers, New York, London, 2007, s. 58.

postav.³¹² V odlehlých oblastech, například v Dzamthangu v Amdu, již po mnoho staletí žily vedle sebe bönistická a buddhistická komunita. Ovlivňovaly se v uměleckém vyjádření i kompozici a zobrazování postav lidí i božstev. Bönistické umění je více spjaté s imaginací a symbolikou a tím podobnější hinduismu.³¹³

Levotočivá svastika je základní symbol bönu. Když se Thönpa Šerab objevuje jako královská postava, drží v ruce dlouhou hůl nebo ji má po pravé straně se svastikou na konci. Je to běžné zobrazení v sérii čtyř maleb známých jako Čtyři transcendentní páni.³¹⁴ *Jungdung* se také objevuje s množstvím dalších bönistických postav a božstev, například Šerab Čamma, Kunzang Akor a Kunzang Gjalwa Dupa. V bönistických zobrazeních je levotočivá svastika, ačkoliv by měla být držena v pravé nebo levé ruce nebo na květu se stonkem držným v pravé nebo levé ruce. Jako předmět spojený s jednou ze čtyř světových stran je svastika symbolem východu.³¹⁵ Pro buddhisty je dekorativním prvkem, který znamená štěstí. Indičtí džinisté používají levotočivou svastiku jako svůj základní symbol.

Nový bön začleňoval prvky víry a obřadů staré *ningmapovské* tradice tibetského buddhismu do staré *jungdunské* bönistické praxe.³¹⁶ V bönistickém umění se objevují zvířata žijící v Indii a Himálajích. Trůn bönistických božstev podpírají zvířata žijící pouze v Indii nebo Tibetu. Původní zvířata, například tibetská vydra, medvěd, jak a divoký osel (*khjang*) zdobí trůn laskavých i hrozivých božstev v Himálajích i Tibetu. Buddhismus je oproti tomu více spojen s ikonografií indickou. Indická zvířata, jako slon, lev, kuň, mýtický drak, *garuda*, se používají v bönu jako průvodci hrozivých božstev. Bývají uspořádána do skupin na každém trůně hlavního božstva. *Garuda* indické tradice a kolo boha Višnu dostaly díky tibetskému buddhismu podobu mýtického tibetského rohatého orla. Rohatý orel se může objevovat v různých podobách a barvách, s mnoha tvářemi a rukama. Na některých malbách je i Thönpa Šerab zobrazován s křídly a stoupající k nebi.³¹⁷

Oblečení v bönistickém umění používá přírodních prvků. Různé nebeské postavy nosí oděv z přírodních prvků, jako jsou oheň, voda, vítr, mraky a duha. Božstva mohou být oblečena do oděvů z ptáčích kůží nebo jiných částí těla. Některé postavy nosí plášť z vody, zatímco jejich hlavy a nohy obklopují plameny a oheň. Mnohobarevná bohyně v doprovodu Tagla Membar

³¹² Samten G. Karmay, Watt, J., eds.: *Bon – The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet*, Rubin Museum of Art, Philip Wilson Publishers, New York, London, 2007, s. 19.

³¹³ *Ibid.*, s. 19-20.

³¹⁴ *Ibid.*, s. 22.

³¹⁵ *Ibid.*, s. 22.

³¹⁶ *Ibid.*, s. 28.

³¹⁷ *Ibid.*, s. 34.

nosí duhový šál. Učitelé mohou mít na sobě kožíšek z bílého jaka, symbol přírodního himálajského prostředí. Je tak zdůrazněna důležitost prostředí a přírodních sil.³¹⁸

Pro bön jsou typická horská božstva a místní duchové. Většina tibetských kmenů odvozuje své předky od hor, horských božstev, božstev jezer nebo se považuje za potomky nebes. Tato horská božstva (např. Amñe Mačhen, Amñe Čha Kjung a Kula Kari) byla včleněna do tibetského buddhismu a za vlády 5. dalajlamy dosáhla jejich obliba vrcholu. V té době zobrazování a obřady těchto božstev pomáhaly sjednotit nesourodé kulturní a politické skupiny v Tibetu pod centrální vládou.³¹⁹ Horská božstva a mírumilovná božstva, například Tapihritsa, jsou často zobrazována v duhových sférách, v celém kruhu mnohobarevného světla. Duha je v bönu mnohem častěji zobrazovaná než v buddhismu. Mnoho doprovodných postav obklopují také kruhy mraků, kouře nebo ohně.³²⁰

Zadní strana maleb má často verše požehnání nebo zvláštní napsaná písmena. V bönu se často objevují krátká požehnání ve vertikálním tibetském písmu – A, ÓM, HÚM. Jsou totožná s buddhismem, ale buddhisté je píší v opačném pořadí. Někdy se tyto slabiky píší na tváře namalovaných postav s písmeny představujícími zemi, vzduch, oheň a vodu.³²¹

6.2. Vývoj tibetského malířství v Cangu

Umění centrálního Tibetu bylo především pod nepálským vlivem. V Ů a Cangu se zpočátku díla přesně kopírovala, bez ohledu na to, zda vzory přicházely ze Střední Asie nebo z Indie. Nejstarší nástěnné malby a *thangky* v chrámech se neliší od nepálského stylu, někdy se dá těžko určit, zda to jsou nepálské originály nebo tibetské kopie.³²²

Od gugeského stylu se lišily tím, že zde je pozadí bledě modré nebo červené. Hraničí s odstíny rudé a oranžové. Postavy jsou modelovány nevýrazně a křivky jsou více zdůrazněné.³²³ Nepálský styl měl tendenci izolovat postavy nebo božstva, to pocházelo možná z miniatur. Kompozici tvořila dlouhá řada jednotlivých samostatných božstev kolem hlavní postavy. Bylo třeba přesně následovat pravidla zobrazování a umělec tak mohl projevit svůj talent jen v detailech.³²⁴ V *thangkách* z Cangu s historickými legendami převládala oranžová

³¹⁸ Samten G. Karmay, Watt, J., eds.: *Bon – The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet*, Rubin Museum of Art, Philip Wilson Publishers, New York, London, 2007, s. 34-38.

³¹⁹ *Ibid.*, s. 44.

³²⁰ *Ibid.*, s. 44-45.

³²¹ *Ibid.*, s. 48-49.

³²² Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 279.

³²³ *Ibid.*, s. 279.

³²⁴ *Ibid.*, s. 279.

a žlutá barva. Kompozice byla symetricky uspořádaná, jednotlivé části příběhu byly v malých, po sobě následujících čtverečcích.³²⁵

Nový styl, který inkorporoval prvky různého původu, vznikl v době od nadvlády školy *Sakjapa* (13.-14. století) po ustálení moci rodu *Phamodugpa* (14.-15. století). Patřily k němu například památky v Kumbumu v Gjance.³²⁶ V té době začali umělci podepisovat svá díla, například umělci v Gjance jsou všichni známi jmény.³²⁷ Většina umělců v Tibetu byli laici a mniši jim často asistovali. Malíři se řídili nákresy, které provedli lamové, například *Bütön* nebo *Congkhapa*.³²⁸ Lama měl také za úkol oživení malby, tj. požádat božstvo o sestoupení do malby, a posvěcení, zároveň dohlížel nad vznikem díla. Tvorba malířů byla spojena s kláštery, ale postupně se začínal zachycovat i světský život. Na nejstarších *thangkách* se lidé objevovali v pozadí nebo v rozích, byli zobrazováni jako donátoři, kteří klečí a modlí se. Žádali o požehnání pro sebe a svou rodinu nebo o magickou ochranu božstev. Obklopovaly je nebeské bytosti, které pocházely jakoby z jiného světa. Následně došlo ke změně, kdy se lidé objevovali jako druzi světců. *Thangky* se tak staly i zobrazením pozemského života, ale převažoval v nich klášterní duch.³²⁹

Prostor v obraze se také rozšířil. V nejstarších *thangkách* jakoby nesmělo zůstat prázdné místo. Postavy se hromadily na sebe, mezi nimi byly v určitých intervalech konvenční stromy a v meziprostoru drobné květiny i arabesky.³³⁰ V Tibetu neustále přetrvával jakýsi odpor k volnému prostoru v obraze. To bylo pozůstatkem starověké indické malby, zaplněné do posledního místa.³³¹

K jedné z nejslavnějších *thangk* patří ta, kterou objevil A. Stein v Jeskyni Tisíce Buddha (Čchien-fo-tung). Je považována za nejstarší nebo jednu z nejstarších. G. Tucci ji popisuje následovně: má obdélníkový tvar a charakteristické prvky tibetského stylu, kde nepálská tradice nebyla přebita čínskou z 18. století. Vyzařuje z ní určitá těžkopádnost. Oblaka, na nichž spočívají božstva, jsou jakoby těžké skvrny barvy. Duchovní představitelé v horní části *thangky* po obou Buddhových stranách mají žluté čepice a patří tedy ke škole *Gelugpa*. Hrozivé božstvo ve spodní části je *Paldän Lhamo*, patronka školy *Gelugpa*. Její kult nebyl

³²⁵ Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 280.

³²⁶ *Ibid*, s. 280.

³²⁷ *Ibid*, s. 281.

³²⁸ *Ibid*, s. 281.

³²⁹ *Ibid*, s. 281-282.

³³⁰ *Ibid*, s. 282.

³³¹ *Ibid*, s. 281.

pravděpodobně rozšířený před 15. stoletím.³³² Podle G. Tucciho patří tato *thangka* k přidaným věcem, které doplnil mnich, který jeskyni u Tun-chuangu v roce 1900 objevil.³³³

Jemnou a zdobnou vyumělkovanost čínského umění Tibetané zpracovali do vlastní podoby a dali jí odlišný ráz.³³⁴ Pod čínským vlivem ubylo postav a v malbě se objevilo více volného prostoru. Pro malířskou školu v Khamu bylo typické, že se postavy vynořují z rozlehlé krajiny se zelenými horami s borovicemi, řekami, ptáky a gazelami. Tibetané začali napodobovat konvenční čínskou krajinomalbu, která byla idealizovaná s ostrými, drsnými skalními útesy, to bylo odlišné od tibetských strmých a holých hor a nekonečných pustin.³³⁵

Tibetské malířství se oprostilo od staré tradice, že každá scéna má mít svůj oddělený úsek. Příběh se začal volně odvíjet kolem centrální postavy a vznikaly skupinky prvků představujících určitou událost. Nadále však přetrvávala určitá pravidla odkazující k indické tradici - hlavní postava musí být namalována ve větším měřítku, místo, kde se příhoda odehrává, má být zastoupeno specifickými symboly, například zvířaty nebo rostlinami.³³⁶

Pokud nepřevládaly čínské vzory, jako tomu bylo v případě khamské školy, objevovaly se v *thangkách* reflexe tibetské země. Zobrazovalo se tyrkysové nebe, mraky halící vrcholky hor, živé barvy země, hory s nádech zlaté, smaragdová zelená pole s ječmenem.³³⁷

Práce se světlem byla v asijském malířství jiná než v západním. Také noční výjevy byly poměrně světlé. Různé odstíny barev modelovaly výjev, ne světlo a stín.³³⁸

Čínský vliv přinesl do tibetského malířství větší jemnost a vytříbenost. Vlasy nebo korálky tvořící celek byly malovány po jednom, paže byly delší a jemnější, oděv lehký a zdobení jemné.³³⁹

6.3. Tibetské malířské školy

V tibetském malířství se rozvinuly různé školy. G. Roerich ve své knize „*Tibetan Paintings*“ rozlišuje indickou, popřípadě nepálsko-indickou západní a jižní školu, která uchovávala tradici umění z Guge, Gjance a vlivů pálského umění, centrum Žikace a sousední Narthang, který se proslavil svou tiskárnou. Severovýchodní školu a její čínskou tradici

³³² Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 282.

³³³ *Ibid*, s. 283.

³³⁴ *Ibid*, s. 283.

³³⁵ *Ibid*, s. 283.

³³⁶ *Ibid*, s. 284.

³³⁷ *Ibid*, s. 284.

³³⁸ *Ibid*, s. 284.

³³⁹ *Ibid*, s. 284.

umist'uje do Derge. G. Roerich ještě zmiňuje lokální školy ve Lhase a v Žikace. K jednotě tibetského malířství podle G. Roericha přispělo také putování tibetských umělců, díky němuž se individuální prvky dají těžko spojit s určitým místem jako centrem, aby tam tak mohlo dojít ke vzniku určité školy. Pouze velmi významným kulturním centřům se mohlo podařit, aby se v nich usadili putující mistři.³⁴⁰ Tím se dá také vysvětlit vlastní škola ve Lhase a Gjance. G. Tucci popsal v oblasti Guge školu západotibetského umění, jejíž vliv sahal až do oblastí Spiti a Purangu. Vyrosla na nejstarší západotibetské a původně indické tradici, v 11. století dosáhla svého prvního a v 16. století svého druhého rozkvětu, ale dnes již zanikla. Zdá se, že v rámci této školy, došlo k vytvoření místní tradice v Caparangu. Podle Tucciových poznatků (v díle Indo-tibetica) je to možné vyvodit z výstavby obrazu, provedení krajiny a doprovodných postav.³⁴¹

Sumpa Khanpo (1702-1775) vyjmenovává některé indické malířské školy, z nichž odvozuje kašmířské a nepálské, které považuje za východisko lokálních tibetských škol. K významným malířským osobnostem těchto škol patřili Tagjäl v jihotibetském okrese Doba v Lhoragu, Khjence z Sangtö a Lhazo Čhiu z Jartö.³⁴²

Pro některé školy byla typická určitá témata, která vycházela z jejich spojení s významnou osobností náboženského života. K takovým postavám patřil například Atiša, jehož reformátorský vliv lze dokázat také ve výtvarném umění až do 12. století. Malířská tvorba spjatá s Atíšou stylově souvisí s nástěnnými malbami, které vznikaly již v 10. století v Ladaku a vycházely z tradice indické Adžanty 6. a 7. století.³⁴³ Atiša pak působil převážně v centrálním Tibetu. Významnější indické vlivy přijal centrální Tibet však zřejmě z Nepálu a přes něj z indického pálského umění. Dalším střediskem byl klášter Sakja, který si stejně jako celá oblast Guge vytvořil vlastní školy, dnes však již neexistující. Z těchto sakjaských škol ale vznikla v sousedním Žikace tzv. jižní škola, v níž se také zachovaly západní tradice.³⁴⁴

Styl školy v Žikace má indické rysy. Postavy božstev se vyznačují úzkým obličejem a delší horní částí těla. Působí asketickým, liturgickým, symbolickým a tím i více abstraktním dojmem, podobně jako posvátné formulky *mandal*. Převažuje indická ornamentika.³⁴⁵

Indická tradice dává přednost určitým tématům, jako jsou například *mahásiddhové*, slavní mágové, které si oblíbili především stoupenci staré školy Padmasambhavovy. Čínský styl typický pro severovýchodní školu s centrem v Derge preferuje měkké a živé formy. Malba je

³⁴⁰ Hummel, S.: Geschichte der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 50.

³⁴¹ Ibid, s. 50.

³⁴² Ibid, s. 50.

³⁴³ Ibid, s. 51.

³⁴⁴ Ibid, s. 51.

³⁴⁵ Ibid, s. 51.

bohatá na dekor převážně rostlinný, krajina, fauna a flóra tvoří spíše pozadí. Když je ve středu postava Buddhy Gautamy nebo jiné významné postavy, kolem níž se jako části *mandaly* odvíjejí další scény oddělené krajinnými prvky, pořadí jednotlivých scén začíná vpravo nebo vlevo nahoře. Pro *mandalovité* uspořádání mluví to, že je velká postava Buddhy uprostřed a jakoby se k jednotlivým scénám ani nijak nevztahovala.³⁴⁶

Určité čínské nebo mongolské prvky, jako jsou oděvy, čínská architektura nebo krajina, jsou jen vnějšími prvky k posouzení. Božstva také na malbách v čínském stylu mají svá přesná ikonografická pravidla. Škola v Žikace, kde převládala indická tradice, vykazuje vliv čínské krajinomalby.³⁴⁷ S. Hummel píše, že čínské nebo mongolské oděvy malířových současníků jako adorantů nejsou na tibetských malbách pod čínským vlivem příliš běžné. Častější jsou prý indické oděvy, i když malba vykazuje určité čínské prvky. K čínské škole řadí také malby zlatem na červeném, zeleném nebo černém podkladu.³⁴⁸

6.4. Historický nástin vývoje tibetského malířství a jednotlivých stylů

Tibetští i západní vědci se shodují na rozdělení vývoje tibetského buddhistického malířství na dvě fáze:

- A) počáteční představení zahraničního, hlavně indického, stylu
- B) pozdější vytvoření typicky tibetského stylu, který postupně vstřebal více čínských vlivů³⁴⁹

Styl malby tibetských umělců v 15. století v Ů a Cangu byl ovlivněn převážně indickými buddhistickými styly, které po roce 1200 používali nívárští umělci z údolí kolem Káthmándú, z nichž mnozí navštívili Tibet a pracovali tam.³⁵⁰ Styl nepálského (nívárského) umění, se nazývá *Balri*.

Většina velkých náboženských mistrů od 12. století (t.j. doba, kdy jsou dostupné prameny) měla určité znalosti o posvátném umění, někteří je i sami provozovali. Například Phamodugpa Dordže Gjalpo (1110-1170), otec mnoha představitelů linie *Kagjüpa*, prý jako

³⁴⁶ Hummel, S.: Geschichte der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953, s. 52.

³⁴⁷ Ibid, s. 53.

³⁴⁸ Ibid, s. 54.

³⁴⁹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 69.

³⁵⁰ Ibid, s. 69.

mladý mnich maloval. Malovat, číst a psát se prý naučil sám.³⁵¹ Lobjön Sönam Cemo (1142-1182) z rodiny Khön, která založila školu *Sakjapa*, byl strýcem Sakja pandity a velmi dobře se vyznal v malířství. Po smrti svého učitele namaloval jeho realistický portrét v životní velikosti. Sakja pandita Kunga Gjalchän (1182-1251) byl také nadaným malířem. Jeho slavná nástěnná malba Maňdžušrího v Üce labrangu v Sakje se zachovala až do 60. let 20. století. Zdokumentoval ji například G. Tucci. Sakja pandita napsal také jako jeden z prvních ikonometrické pojednání.³⁵² Z přelomu 12. a 13. století pochází prý *thangka*, kterou namaloval Kaldän Jarlung tulku. V pigmentech prý používal krev z nosu *tertöna* Guru Čhöwanga (1212-1270).³⁵³ Většina výše jmenovaných umělců pracovala pravděpodobně ve starém névářském stylu (*Balri ñingpa*) nebo névářském stylu (*Balri*), tedy indo-tibetském stylu ovlivněném pálským, který používali současní Névárci.³⁵⁴ Většina známých umělců z 12. až počátku 15. století byli náboženští mistři, neboť studium náboženského umění (alespoň technika proporcí a tvorby) patřilo mezi pět oblastí znalostí (*rigpā nä*) pěstovaných vzdělanci.³⁵⁵

6.4.1. Autority a malíři poloviny 13. a 14. století

Jedním z prvních autorů formálního pojednání o umění byl Cchawa rongpa Sönam Özer (asi 2. polovina 13. století). Byl žákem synovce Sakja pandity, Phagpa Lodö Gjalchäna (1235-1280). Napsal knihu o malířských technikách *Kuzug žengcchül jöntän chungnä*.³⁵⁶

Čínské buddhistické umění se dostalo do Tibetu během 7. až 9. století, tedy v rané fázi šíření buddhismu v Tibetu, ale v Ü-Cangu se po něm nedochovaly téměř žádné stopy. Ve druhé fázi šíření buddhismu v Tibetu (od 11. století) jsou některé památky zachovány v západním Tibetu. V raných nástěnných malbách (11.-12. století) je však čínský vliv nepatrný.³⁵⁷

Po staletí přetrvával kašmírský a indický vliv. V Ü-Cangu se však podle některých vědců objevily i prvky středoasijské (například v kláštorech Jemar a Näsar).³⁵⁸

Od poloviny 13. do poloviny 14. století byl patrný vliv čínských forem na malíře v centrálním Tibetu. Patřila k nim stylizovaná skaliska v krajině a začaly se také používat mraky jako dekorativní motiv v pozadí. Odráželo to rozšíření névářského jüanského dvorského stylu

³⁵¹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 69.

³⁵² Ibid, s. 69-70.

³⁵³ Ibid, s. 72.

³⁵⁴ Ibid, s. 72.

³⁵⁵ Ibid, s. 73.

³⁵⁶ Ibid, s. 74.

³⁵⁷ Ibid, s. 74

³⁵⁸ Ibid, s. 74.

v Tibetu. Čínský vliv byl i v zobrazovaných tématech nebo cyklech, jako bylo šestnáct *arhatů*, čtyři strážci světových stran nebo velké Buddhovy činy.³⁵⁹ Ve většině maleb z poloviny nebo konce 14. století v Ü-Cangu byly však čínské prvky podřízené dominantnímu stylu *Balri*.

Butön Rinčendub (1290-1364) byl velkým mistrem, který plánoval nástěnné malby v Žalu. Napsal manuál o ikonometrii, který používal na počátku nebo v polovině 18. století Žučhen Cchuldim Rinčhen (1697-1774) v Khamu. Říká se, že sám Butön naskicoval na jedné ze stěn v Žalu *mandaly* Džampalova cyklu, ale pravděpodobně je jen plánoval nebo navrhl. Ve skutečnosti nad pracemi dohlížel učitel Sönam Gjalchhän a na část z nich i Butönův žák Žönnu Sönam.³⁶⁰ Gjälrä Šerbum (nazývaný také Šerabbum) byl Butönovým největším žákem v oblasti umění a techniky. Čhim Sönambum byl hlavním malířem, kterého zaměstnával Butön a jeho patroni. Podle jedné studie mohl být jedním ze studentů Arnikových, který ve 14. století šířil névářský styl na jüanském císařském dvoře.³⁶¹

6.4.2. Patroni névářských malířů v Ngoru

Ve 30. a 40. letech 15. století mistr Ngorčhen Kunga Zangpo (1382-1456) podporoval névářské malíře ve svém klášteře Ngor Ewam čhödän, který byl důležitým centrem *sakjapovské tantrické tradice*.³⁶² V tradici *Ngorpa* nebylo dovoleno zobrazování *tantrických jidamů* nebo jejich *mandal* na nástěnných malbách, naopak se ale rozvíjela malba *thangk*.³⁶³

Zdroj informací o raném umění v Ngoru tvoří biografie Kunga Zangpy od Ngaripa Sanggjä Phüncchoga (1649-1705), který byl ngorským 25. opatem. Píše o množství *thangk* zobrazujících *mandaly* a čisté země, o hliněných sochách, o dvaceti osmi oddílech na stěnách hlavní shromažďovací síně v Ngoru z období od roku 1429 do 1456.³⁶⁴ Zmiňuje se také o umělcích, kteří přišli z káthmandúského údolí, aby namalovali *mandaly*. Ještě ve 2. polovině 16. století se pod patronací lamů malovalo v Ngoru a tyto pozdější malby se označují jako styl *Ngorpa*.³⁶⁵

³⁵⁹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 75.

O některých významných nástěnných malbách ze 14. století, zejména v Žalu, pod značným vlivem čínského stylu psal i G. Tucci.

³⁶⁰ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 76.

³⁶¹ Ibid, s. 76

³⁶² Klášter byl založen v roce 1429 v odlehlé oblasti asi 20 km jihozápadně od Žikace.

³⁶³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 77.

³⁶⁴ Ibid, s. 78.

³⁶⁵ Ibid, s. 82.

6.4.3. První díla v tibetském stylu

Zrod tibetského stylu se datuje do 15. století. G. Tucci jej zasazoval již do 30. let, ale tibetští i západní vědci až do poloviny 15. století. Nástěnné malby v Gjance ze 30. let 15. století, které studoval G. Tucci, značí zrod tibetského národního stylu, kde se ještě nesloučily čínské a névárské vlivy. Podle tibetských badatelů se tibetský styl (*Böri*) nevytvořil až do období tibetských malířů, jako byli Khjence a Mänla Döndub, kteří tvořili v 50. a 60. letech 15. století.³⁶⁶

Seznam jmen umělců se nachází na nápisech na *stúpách* v Gjance. Ani pozdější tibetští umělci nebyli anonymní, připomínala je tradice, někdy se i sami podepisovali. Běžní umělci všech dob ale pracovali jako anonymní řemeslníci, kteří byli poznatelní podle stylistických detailů, ne podle podpisu.³⁶⁷

Mistr Čhiu

Čhiu byl jedním z nejvýznamnějších tibetských malířů. Pocházel z Jartö a jeho práce souvisí se *stúpami* v Cangu v 15. století. Byl prý jedním z prvních malířů, který je zmiňován v historických pramenech pro své znalosti jako profesionální umělec (ne jako buddhistický mistr nebo umělec podporovaný nějakým buddhistickým učitelem).³⁶⁸

O Čhiuovi není známo mnoho historicky podložených zpráv. Byl profesionálním umělcem narozeným na jihu centrálního Tibetu, který působil v Cangu ve 2. čtvrtině 15. století. Jeho přínosem bylo zjemnění stylu pod silným névárským vlivem.³⁶⁹

Nejstarší známý pramen o něm pochází od desi Sanggjä Gjamecha z roku 1688 (*Bädu jaja sel*). Čhiu se podle něj narodil v Jaršö. Jméno Malý ptáček dostal kvůli svému zvyku potulovat se široko daleko při hledání vynikajících uměleckých kousků. Ve svých pracech pravděpodobně propojil různé vlivy. Získal titul *tulku* Čhiu, který byl od 15. do 17. století používán pro umělce vynikajících schopností a pověsti.³⁷⁰

Cipön Žagabpa ve své tibetské verzi politické historie Tibetu píše, že staré malby připisované umělci Čhiu Gangpovi (jméno je odvozené od místa Čhiugang) se zachovaly v západním

³⁶⁶ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 82-83.

³⁶⁷ Ibid, s. 84.

³⁶⁸ Ibid, s. 89.

³⁶⁹ Ibid, s. 89.

³⁷⁰ Ibid, s. 89.

Tulku je zdvořilostní označení, které se původně dávalo malířům či sochařům, jenž byl emanací nějaké božské bytosti. Podobný význam mělo jméno *tulpä zobo*, které označovalo „božsky emanované řemeslníky“, kteří prý vytvořili rané indické a tibetské buddhistické posvátné předměty.

Cangu (Sakja, Šelkar, Čang Ngamring, Dzongkha (nebo Dzongkar) v Gungthangu). Některé hlavní postavy na *thangkách* mají být Atíša, jeho hlavní žák Domtön, Sakja pandita, Amitájus, Sarvávid Vairóčana, Gönpö ber, Žal a Lhamo. Žagabpa nemá žádné písemné prameny pro tato tvrzení, ale podle D. Jacksona asi jen viděl v Cangu namalované *thangky* ve starém stylu připisovaném Čiu Gangpovi.³⁷¹

Čiu Gangpa byl domnělým autorem obrovské *thangky* (*göku*) vytvořené technikou aplikace a vystavené v Gjance v Palkhor čhöde při svátku *Saga dawa*³⁷², která představovala Avalókitéšvaru. Čiu by pak tvořil v Gjance v 1. polovině 15. století, kdy tam docházelo k největšímu uměleckému rozvoji.³⁷³

Desi Sanggjä Gjanccho v roce 1688 zmínil Čiuův styl jako jeden ze stylů, které se rozvíjely v jeho době. Ale v polovině 17. století byl především pro hlavní umělce v centrálním Tibetu Čiuův styl něčím archaickým. V biografii 5. dalajlamy se píše, že v roce 1648 nechal vytvořit nástěnnou malbu v chrámu Kandžur v bílém paláci Potály. Jako vzor vybral obrázek z linie *Lamrim* od Čiua. Vynikající umělci (*tulku banam*) ale nebyli zvyklí na takovýto styl, proto vytvořili nový styl, který se nepodoval ani Čiuovu, ani tomu ze 17. století.³⁷⁴

Bodong pančhen a pán z Latöčhangu

Bodong pančhen byl proslulým učencem, který se prý vše naučil sám, bez učitele. Jeho žákem byl mistr z Ngari, Samtän Gjalchän. Bodong byl zdatný v malbě a především ve vytváření proporcí náboženských postav. Prý maloval různé buddhistické figury s tím, aby byly následně použity jako vzory pro pozdější malbu. Příkladem pro zobrazení askety žijícího v celibátu, bez ozdob byl Buddha, příkladem pro zachycení různých ozdob a rouch bílá Sarasvátí a příkladem velkého *siddhy* Saraha.³⁷⁵ Některé detaily a témata prováděl Bodong v čínském stylu, například *rakšásky*, opice hrající si s meditujícími mudrci, zpívající pávy na větvích nebo létající holuby ve větru.³⁷⁶ Bodong sepsal velké dílo *Deñi düpa*. Hodlal namalovat *thangku* pro každou ze stovek *mandal*, o kterých v něm pojednává. Před svou smrtí však nedokončil všechny *thangky*, ale zanechal jich asi pět set.³⁷⁷

³⁷¹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 89.

³⁷² Slaví se ve čtvrtém lunárním měsíci roku. Tento svátek, nazývaný také jako Buddhovo narozeniny, připomíná narození, dosažení osvícení a odchod do *nirvány* Siddhárthy Gautamy.

³⁷³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 89.

³⁷⁴ Ibid, s. 92-93.

³⁷⁵ Ibid, s. 95.

³⁷⁶ Ibid, s. 95.

³⁷⁷ Ibid, s. 95.

Cipön Žagabpa se zmiňuje o slavné malbě Sarahy v Sakje, kterou namaloval velký buddhistický mistr Bodong pančhen Čhoglä Namggjal (1375-1451) v névárském stylu (*Balri*), stejném jako byl Čiu Gangpův. Bodongova tradice by mohla odkazovat na styl *Čhanglug* (Severní tradice). Latöčhang se nacházel v západním Tibetu. Žagabpa nespojuje přímo tradici Čiu a *Čhanglug*. O tradici *Čhanglug* se toho příliš neví. Podle E. Gene Smitha byla *Čhanglug* spojená s velkým učencem princem Čangwag Namggjal Dagzangem (1395-1475) a jeho hlavním sídlem Ngamring v Latöčhangu. Čangwag byl známý jako Tai situ čenpo. Byl odborníkem na kálačakrové *tantrické* učení a byl žákem Bodong pančhena.³⁷⁸

V *Deňi düpa* se projevuje Bodongův zájem o technickou stránku náboženského umění, jedna jeho část se věnuje malířským technikám. Dílo bylo napsáno z pověření hlavního Bodongova patrona Čangwaga, který sám napsal knihu o ikonometrii (Proporce těla *tatháaty*).³⁷⁹

Bodong byl zřejmě současníkem Čiua. Podle Žagabpy byla Čiuova díla dochována v západním Cangu (Latölho a Čang) nebo na východní hranici Ngari. Zdá se, že Bodong a Čangwag znali a možná i podporovali slavného umělce Čiua.³⁸⁰

Mänthangpa Mänla Döndub a raní následovníci jeho tradice

Kolem roku 1450 se rozvíjel v další generaci umělců specifický tibetský styl. Nejslavnějším a nejvlivnějším umělcem té doby byl Mänthangpa Mänla Döndub. O jeho životě se dochovalo málo informací. Narodil se v okrese Mänthang v severním Lhodagu³⁸¹. Proslavil se jako Mänthang čenpo (Velký mistr z Mänthangu) či Mänthangpa (Člověk z Mänthangu). Narodil se pravděpodobně ve 20. nebo 30. letech 15. století. Jeho narození se prý časově shodovalo s objevením cenného naleziště přírodní rumělky v Lhodagu.³⁸² Byl výborným studentem, odešel od manželky a raději se toulal. U Jardog taglungu (severozápadně od Lhodagu) náhodou našel pouzdro na štětce a malířské manuály. Od té doby se začal intenzivně zajímat o malířství. Poté cestoval po Cangu, do center jako byla Sakja, a hledal zkušeného malířského mistra. Podle tradičních záznamů našel Dopa Taši Gjalpa, který byl jedním z nejnadanějších malířů té doby.³⁸³ Nejdříve se učil stylu, který byl pravděpodobně podobný tomu na *stúpách* v Cangu ze 30. a 40. let 15. století (jako v Gjance). Poté vytvořil vlastní kombinaci stylů, která se začala nazývat *Mänri* či malířský styl *Män* (*Mänthangpa*). Jeho největší stylistickou

³⁷⁸ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 95.

³⁷⁹ Ibid, s. 96.

³⁸⁰ Ibid, s. 96.

³⁸¹ Jednalo se o oblast sousedící s Bhútánem.

³⁸² Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 103.

³⁸³ Ibid, s. 103.

inovací bylo zakomponování více prvků čínské krajinomalby do pozadí, nebo-li zjednodušený zeleno-modrý styl. Opustil převládající červené či červeno-oranžové a modré pozadí s bohatým dekorem oblíbeným u névárských umělců a malířů stylu *Balri*.³⁸⁴

Podle tradice se Mänla Döndub setkal s čínským svitkem (*si thang*) Zobrazení Buddhových skutků ve velkém čínském stylu (*gjadzä čhenpo*). Rozvzpomněl se, že to byl v minulém životě on sám, kdo jej namaloval. Od té doby se prý ještě více přikláněl k čínskému stylu. Tento styl byl později popsán jako tradice *Dän* (*Dänlug*) zřejmě proto, že se tradice *Mänri* nebo podobný styl rozvíjel v následujícím období v oblasti Dänma v Khamu (severovýchodně od Derge).³⁸⁵ Mänladöndub zřejmě studoval a kopíroval některá raná díla čínské buddhistické malby. Minimálně do 60. let 16. století se dochovala *thangka* Velkých Buddhových činů, kterou vytvořil. Okopíroval ji z čínského svitku (*si thang*) z kláštera Nāningu. Bude se možná jednat o zmiňované *gjadzä čhenpo*.³⁸⁶

Mänladöndub se věnoval i různým „národním“ stylům své doby.³⁸⁷ Jeho učitelé byli většinou spojeni s Nāningem v Gjance, kam se mladý Mändöndub vypravil. Gjance zažívalo největší rozkvět za vlády prince Rabtän Kunzangphaga (vládl v letech 1412-1442). Bylo schopné soutěžit s vládci Tibetu z rodu Phamodugpa, kteří sídlili v jižním Ü.³⁸⁸ V klášteře Nāning pracovala skupina vynikajících umělců, kteří se podíleli na významných projektech 15. století. Jejich patronem byl *khančhen* Džamjang Rinčhen Gjalchän (1364-1422). Byl pozván do Číny pravděpodobně císařem éry Jong-le (vládl v letech 1403-1424) a v té době se pravděpodobně dostal svitek (*si thang*) z Číny do Nāningu.³⁸⁹ V klášteře Nāning se nachází i další čínská malba, která je datovaná do roku 1412. Představuje stojícího Buddhu Šákjamuniho bez jakéhokoliv krajinného pozadí.³⁹⁰

Manuál o malířských metodách z poloviny 15. století obsahuje 13 kapitol. V Tibetu o něm nebyly záznamy, proto se D. Jackson domnívá, že mohl být ztracený a uchovaný v Bhutánu.³⁹¹ Pojednání o ikonometrické teorii a praxi prý Mänladöndub napsal na požádání svých studentů. Obsahuje sedm hlavních částí a je založeno na pasážích o proporcích náboženských postav z *tanter* a jejich komentářů. Tato kniha se stala klasickým pojednáním o tibetské ikonometrii. V proporcích postav zachovával Mänladöndub věrnost dřívější indo-

³⁸⁴ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 103.

³⁸⁵ Ibid, s. 104.

³⁸⁶ Ibid, s. 104.

³⁸⁷ Ibid, s. 104.

³⁸⁸ Ibid, s. 111.

³⁸⁹ Ibid, s. 111.

³⁹⁰ Ibid, s. 113.

³⁹¹ Ibid, s. 113.

tibetské tradici. Svým žákům prý zanechal systém ikonometrie, kterou formuloval mistr Butön Rinčendub na základě kanonických spisů.³⁹²

V tradičních záznamech se přesně nepíše o místech a době vzniku Mänladöndubových děl. Desi Sanggjä Gjamccho zmiňuje přibližný časový rámec. Zařazuje Mänladönduba jako současníka Gedündubpa (1391-1474, 1. dalajlama). Gedündubpa měl prý jednou sen, že se druhý den objeví emanace Maňdžušrího. Nato přijel Mänladöndub, který byl identifikován s tímto bódhisattvou. Gedündubpa byl jedním z hlavních Mänladöndubových patronů.³⁹³ Například roku 1458 maloval Mänladöndub se svými pomocníky nástěnné malby pro náboženského mistra v hlavním chrámu v klášteře Tašilhünpo (založený v roce 1447). V roce 1464 vytvořil v hlavním chrámu nástěnnou malbu v čínském stylu s velkými Buddhovými skutky (*gjazä čhenmo*). Roku 1468 se Mänladöndub s pomocníky vrátil do Tašilhünpa a vedl zhotovování velké *thangky* vytvořené technikou aplikace s postavou Buddhy, která měřila zhruba 28 x 19 metrů. Na místě srdce hlavní postavy napsal sám Gedündubpa dlouhou modlitbu pro šíření buddhistického učení.³⁹⁴

Mänladöndubovy malby byly ceněny náboženskými mistry jeho doby i dalších generací. Existují alespoň dva krátké popisy mänthangpovského stylu – od Deumar gešeho a anonymní manuál *Rimo khan*.³⁹⁵ Pravděpodobně se zachovaly některé Mänladöndubovy nástěnné malby a *thangky*, ale je třeba je rozlišit od prací následovníků školy *Mänri*. Mnoho děl z konce 15. a počátku 16. století, tj. starý styl *Mänri*, se nacházelo v Bhútánu, ale asi shořelo v klášterech.³⁹⁶ Další podlehl ničení během Kulturní revoluce.

Mänladöndubův styl se rozvíjel v následujících generacích umělců. Zásahu na tom měli i jeho syn Džamjangpa a synovec Žiba Ö, kteří byli jeho hlavními žáky. Kolem poloviny 16. století se tradice Mänthangpova rozšířila na západ, minimálně na východní hranice Ngari. Edice dřevotisků z Gungthangu v kolofonu z roku 1533 uvádí, že božstva na předních a zadních stránkách byla namalována mistrem Gubthangpa (*khäpa*) Dimem, který byl následovníkem tradice *tulku* Mänthangpy.³⁹⁷ Tyto černobílé tisky patří k několika málo datovatelným pracem rané tradice *Mänthang*. Kresby v podobném stylu jako v gungthangské edici Domtönovy biografie se nachází také v tištěné edici Bodongpova manuálu *Lamrim*, jejíž štočky byly také řezány v Gungthangu. Kolofon pochází z roku 1546. Vydání podporoval

³⁹² Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 113-114.

³⁹³ Ibid, s. 114.

³⁹⁴ Ibid, s. 114-117.

³⁹⁵ Ibid, s. 119.

³⁹⁶ Ibid, s. 120.

³⁹⁷ Ibid, s. 122.

vládce Gungthangu Di Künzang Ňida Dagpa Pazang Pode (1514-1560).³⁹⁸ Vliv raného stylu *Mänri* se projevil také v Cangu v postavách xylografické tradice Šákja Čhogdäna, *Rigter namšä* z roku 1482. Jednalo se o komentář ke knize Sakja pandity o buddhistické logice a epistemologii (*Šä rigter*) a tisky z let 1482-1504.³⁹⁹

Khjence z Gongkaru a jeho tradice

V 15. století působil mistr Khjence (Khjence čhenmo), který podle díla *Jädön thočchung* od 13. karmapy Dūdül Dordžeho předcházet velkému Mänthangpovi a byl v podstatě odpovědný za vytvoření prvního samostatného tibetského stylu.⁴⁰⁰ Zdá se, že ale Khjence nemohl předcházet Mänladöndubovi o mnoho let, neboť podle tradice byli současníky. Podle desi Sanggjä Gjamccha studovali oba umělci pod vedením mistra Dopa Taši Gjalpa.⁴⁰¹

Khjence pocházel z Gongkar Gangtö jižně od Lhasy v okrese Lhokha. Proslavil se malbami v oblasti kolem kláštera Gongkar Dordžedän v letech po 1464-1465 pod vedením zakladatele kláštera Gongkar, Dordže Dänpa Kunga Namgjala (1432-1496). Až do 60. let 20. století se zachovalo mnoho jeho nástěnných maleb, poté byla většina přetřena vápnem či jinak zničena za Kulturní revoluce.⁴⁰² Khjence maloval i zvláštní *thangky* pro svého patrona lamu Gongkar Dordže Dänpu. Vypráví se, že jednou v noci měl lama při meditaci vizi ochranného božstva Mahákály Gurgji Gönpa. Bezprostředně poté si udělal kresbu tohoto božstva a následujícího rána náčrtek předal Khjencemu, aby obraz dokončil a doplnil barvami. Později dostalo toto dílo ještě většího zplnomocnění a Gongkar Dordže Dänpa jej použil jako uzdravující prostředek, když byl jeho žák a hlavní služebník (*ňenä čhenmo*) Gjačhinpa nemocný.⁴⁰³

Znamé malby od Khjenceho se nacházely v okrese Lhokha v bočních údolích jižně od řeky Cangpo (východně od Gongkaru). Prý se také podílel na velké *thangce* mistrů školy *Kagjüpa* v Da Dingpoče, jak dokládají zápisky z pouti Kathog Situa. Khjence byl jmenován jako hlavní umělec, který se podílel na nástěnných malbách v Jangpacänu (severozápadně od Lhasy) kolem roku 1506. Působil tam v 60. letech 15. století a možná spíše více ve 2. polovině 15. století.⁴⁰⁴

³⁹⁸ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 122.

³⁹⁹ Ibid, s. 127

⁴⁰⁰ Ibid, s. 139.

⁴⁰¹ Ibid, s. 139.

⁴⁰² Ibid, s. 139.

⁴⁰³ Ibid, s. 139.

⁴⁰⁴ Ibid, s. 140-141.

Styl vytvořený malířem Khjencem byl nazván *Khjenri*. Tato tradice do sebe prý vstřebala určité čínské vlivy, ale v menší míře než styl *Mänri*.⁴⁰⁵ Odlišnost stylu *Khjenri* a *Mänri* podle popisu 13. karmapy spočívá v tom, že se používá silnější barvy a vyniká v zobrazení *tantrických* božstev.⁴⁰⁶ Styl *Khjenri* byl spojován se školou *Sakjapa* díky blízkému vztahu Khjenceho a Gongkar Dordže Dänpy (mistr *sakjapovské tantrické* tradice). Nejlepší nástěnné malby stylu *Khjenri* se nacházejí v klášteře Gongkar Dordžedän, který je známý pro uchovávání *tantrického* rituálu, včetně hudby a tance. Khjence se proslavil i jako výjimečný sochař, jeho soch si cenili nejen *sakjapovští* mistři, ale staly se vzorem i pro další generace.⁴⁰⁷ V 17. století někteří patroni zadávali malbu *thangk* (*mandaly* a hrozivá božstva ve stylu *Khjenri*). Například 5. dalajlama praktikoval mnoho ze *sakjapovských tantrických* obřadů, z nichž řada měla spojitost s tradicí Gongkar Dordže Dänpy. Při zadávání série *thangk* z cyklu Dordže Dengba (Vadžraváli) měla být hrozivá božstva namalována ve stylu *Khjenri* a laskavá božstva ve stylu *Mänri*.⁴⁰⁸

Khjence maloval nástěnné malby a *thangky* pro patrony různých škol, stejně tak umělci, kteří pokračovali v jeho stylu. Například v Cchurphu se zachovala série dvaceti tří maleb zobrazujících šestnáct *arhatů* v indickém stylu, na které pracoval malíř stylu *Khjenri*, Dugtö Norbu.⁴⁰⁹ Série dvacet tří velmi jemných *thangk* ve stylu *Khjenri* se zeleným lemem se zachovala v Nedong Bancangu jako posvátný majetek vládce Nedongu.⁴¹⁰ Série *thangk* v Mindollingu prý zachycuje učitele školy *Dzogchen* ve stylu *Khjenri*.⁴¹¹ Dnes jsou malby dochované ve stylu *Khjenri* poměrně vzácné. Mezi nejvýznamnější zachovaná díla patří nástěnné malby v Gongkaru.⁴¹² Záznamy o stylu *Khjenri* jako o živé tradici pocházejí většinou ze 17. století. Malíři tvořící ve stylu *Khjenri* se podíleli důležitou měrou na projektech sponzorovaných 5. dalajlamou (a později desi Sanggjä Gjamcchem), na kterých pracovali i velcí mistři stylu *Mänri*. V roce 1648 malovali malíři ve stylu *Khjenri* pro 5. dalajlamu nástěnné malby učitelů, ochranných božstev a ochránců nových i starých *tantrických* nauk v chrámu Sangngag gacchal v Čhökhorgjalu v Ölkha. V roce 1654 jsou mistři stylu *Khjenri*, Gongkar Sangngag Kharpa a Žora Gögö, v soupisu pěti předních umělců, kteří vedli skupinu 68 malířů stylů *Mänri* i *Khjenri* při obnově hlavní shromažďovací síně a

⁴⁰⁵ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 142.

⁴⁰⁶ Ibid, s. 142.

⁴⁰⁷ Ibid, s. 142.

⁴⁰⁸ Ibid, s. 142.

⁴⁰⁹ Ibid, s. 142.

⁴¹⁰ Ibid, s. 142.

⁴¹¹ Ibid, s. 142.

⁴¹² Ibid, s. 159.

svatyní v Däpungu pod záštitou 5. dalajlamy. Kolem roku 1669 sponzoroval 5. dalajlama malbu série *thangk* ve stylu *Khjenri* představující učitele linie *Lamdä*.⁴¹³ Ze životopisu 5. dalajlamy pochází zpráva, že kolem roku 1670-1671 byla vytvořena série *thangk* s *mandalami* (*kjilthang*) z Vadžraváliho cyklu. *Depa* (místní vládce) sponzoroval tento velký projekt a založil pro něj dílnu. Podle 5. dalajlamy byl Mänthangpa mistr na laskavá božstva a Khjence na hroživá a *mandaly*, proto bylo potřeba, aby tyto tradice nezanikly.⁴¹⁴

V době *depy* Sönam Rabtäna (zemřel v roce 1657) nebylo mnoho malířů, kteří uměli pracovat ve stylu *Khjenri*. Sestavili skupinu vedenou *lobpönem* z Gongkar čhöde jménem Sangngag Kharpa a jako hlavní vzor si vzali *thangky* ze série, která patřila Gongkar Dordže Dänpa Kunga Namgjalovi a pravděpodobně ji vytvořil Khjence čhenmo nebo jeho bezprostřední žák. Aby se zajistila přesnost malby, srovnávala skupina čtyř učenců tibetský překlad indické *Vadžrávali* a *Krijásamuččaji* a také liturgických prací Ngaripa Cchul Ö a Tharce pančhena (13. opat Ngoru). Díla byla dokončena v roce 1671.⁴¹⁵

V polovině 90. let 17. století pracovala při stavbě *stúpy* a chrámu pro 5. dalajlamu (zemřel v roce 1682) za vládní podpory velká skupina malířů stylu *Khjenri*. Na stavbě se také podílela početná skupina malířů stylu *Mänri* a névárští zpracovatelů kovů.⁴¹⁶

Styl *Khjenri* zůstal živou tradicí nejméně do přelomu 18. století, jednalo se převážně o oblast jižního Ů a okolí Gongkar Dordžedänu. Větev stylu *Khjenri* dále pokračovala v Digungu od počátku nebo poloviny 18. do raného 19. století. Přispívali k tomu studenti náboženského mistra Könchog Čhinlä Zangpa (1656-1719), 24. *dänsa* kláštera Digung, který byl výjimečně nadaným malířem, namaloval jednodenní *thangku* (*ňinthang*) Džigten Sumgöna, která se zachovala dodnes v Ladaku. Klášter Digung byl v 18. století domovem pozdní odnože školy *Khjenri*.⁴¹⁷ Koncem 19. století nebyl již styl *Khjenri* živou tradicí ve většině částí Tibetu. Na začátku 20. století patrně následovníci Khjenceho vymřeli.⁴¹⁸ V polovině 20. století byla tradice alespoň částečně obnovena především zásluhou umělce z Gongkaru, Ješe Tändzina (1915/6-1971). Tento umělec se inspiroval Khjenceovými nástěnnými malbami a napodoboval je ve vlastní tvorbě. Původně byl mnichem v Gongkaru a v mládí se cvičil v moderní tibetské tradici *Mänri*. Později se však začal velmi zajímat o Khjenceho styl a studoval a kopíroval jeho nástěnné malby. V 50. letech odešel do Indie a začal žít světským

⁴¹³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 159.

⁴¹⁴ Ibid, s. 159-161.

⁴¹⁵ Ibid, s. 161.

⁴¹⁶ Ibid, s. 161.

⁴¹⁷ Ibid, s. 161.

⁴¹⁸ Ibid, s. 164.

životem. Věnoval se realistickému indickému malířskému stylu. Od 60. let až do smrti žil a pracoval v Dharamsale, neměl však žádné žáky.⁴¹⁹

6.4.4. Malířská tradice z tábora karmapů

Ve 2. polovině 16. století vznikla nová malířská tradice jako dvorský styl karmapů. V té době žili většinou *karmapovští* lamové ve stanových městech, která se často stěhovala s velkou pompou a obřadnostmi z jednoho okresu do druhého. Toto sídlo se nazývalo velké *karmapovské* tábořiště (*karma garčhen*). Podle něj dostal název malířský styl, který se v něm rozvíjel, *Karma garri* (styl karmovského tábořiště) či *Garri* (tábořišťový styl).⁴²⁰ Za zakladatele stylu *Garri* je tradičně označován Namkha Taši. Jako malé dítě byl rozpoznán jako převtělenec 8. karmapy Mikjō Dordžeho (1507-1554). 8. karmapa prý předpověděl, že jeho nástupce bude významnou osobností v malbě posvátných obrazů. 9. karmapa Wangčhung Dordže (1556-1603) byl současníkem Namkha Tašiho. Byl zdatný v různých uměleckých odvětvích, prováděl například skicy pro nástěnné malby. K jeho dílům patří fresky Sta příběhů narození (*dungrab gjapa*) na stěnách dvorů v *karmapovském* klášteře Cchurphu. Nebyl však mimořádným malířem, proto bylo pro mnoho stoupenců smysluplné, že 8. karmapa měl jiné převtělení, aby se proroctví o jeho malířském nadání splnilo.⁴²¹

V dílech Namkha Tašiho se projevil ze všech tibetských škol největší vliv čínské tradice.

Namkha Tašiho podporovali další dva *karma-kagjü* lamové, 5. žamar karmapa Könchog Jänlag (1525-1583) a 4. gjacchab tulku Dagpa Döndub (1547-1613). Tito duchovní mistři mu dali pokyny, která díla si má vzít za vzor a jak utvářet svůj styl. Mezi díla, která měl napodobovat, patřila čínská malba na hedvábí. 5. karmapa Dežin Šegpa (1384-1415) ji dostal od čínského císaře éry Jung-le v roce 1407. Dále to bylo realistické zpodobení 3. karmapy Rangčhung Dordžeho (1284-1339) při audienci u čínského císaře. Třetím dílem byl starý čínský styl, zachycující šestnáct starších v Jerpě, nazvaný *Jerpa rabama*.⁴²² Dále mu doporučili, že má malovat tělo podle indické tradice, barvy nanášet podle čínské tradice a krajiny malovat v tibetském stylu, který spojuje vynikající vlastnosti tří velkých zemí. Tyto informace pravděpodobně pocházejí z biografii žamarpovy nebo gjalcchab tulkuovy.⁴²³ V biografii 5. žamarpy se píše, že v roce 1568 obdržel v Phagmoce malbu, kterou zadal Namkha Tašimu. Namkha Taši měl kopírovat malbu s Buddhovými činy, kterou namaloval

⁴¹⁹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 164-165.

⁴²⁰ Ibid, s. 169.

⁴²¹ Ibid, s. 169.

⁴²² Ibid, s. 173.

⁴²³ Ibid, s. 173.

Mänthangpa podle čínského hedvábného svitku z Nāningu. Žamarpa vytvořil pro *thangku* nápis a na hedvábný svitek zapsal zlatými písmeny dvanáct hlavních Buddhových skutků.⁴²⁴

K většímu pronikání čínského stylu do malby Namkha Tašiho docházelo v zobrazení krajiny. Podle Kongtula byly Namkha Tašiovými modely čínské hedvábné svitky z dynastie Ming (1368-1644). To, že pracoval přímo podle čínských vzorů, je patrné na nástěnné malbě šestnácti *arhatů* ve shromažďovací hale v Dänsa Thelu. Podle záznamů Situ pančena, který je viděl v roce 1722, obsahovaly nápisy v čínštině.⁴²⁵

Styl Namkha Tašiho byl pozdějšími tibetskými autoritami považován za další krok k ředění barev, kdy se napodobovaly tenké vrstvy barvy používané také v čínské krajinomalbě.⁴²⁶

Kongtul tvrdí, že Namkha Taši dodržoval základní systém figurálních proporcí Mänthangpových, který doplňoval prvky (například proporce těla) inspirovanými starými (východními) indickými kovovými sochami. Tím dosáhl toho, že maloval laskavé figury s „menšími tvářemi a očima, a to jim dodávalo relativně klidnější vzhled.“ Podle jednoho moderního učenice školy *Karma-kagjü* byly tyto postavy v typickém pozdním stylu *Garri*.⁴²⁷ Starší popis tradice založené Namkha Tašim je uveden u učenice Deumar gešeho. Působ a barvy jeho děl byly podobné čínské malbě, ale používal krásnější barvy, maloval živé tváře a oči. Zakulacená těla lamů, malé obřadní klobouky a uspořádání předmětů odpovídají čínské malbě.⁴²⁸

V roce 1568 dokončil Namkha Taši malbu, v níž následoval pokyny 5. žamarpy. Kopíroval Mänthangpovo dílo.⁴²⁹ V biografii 9. karmapy je Namkha Taši zmiňován jako aktivní malíř nástěnných maleb šestnácti *arhatů* v roce 1582 v Cchurphu. V roce 1583 se o něm píše v souvislosti se žamarpovou smrtí. V roce 1591 maloval s pomocníky sérii *thangk* zobrazující linii *Zungdžug* za sponzorské podpory ze Žu Geleg dzongu. Po osmi letech byla série hotová a věnována karmapovi.⁴³⁰ V té době podporoval 9. karmapa malíře i ze školy *Mänri*, například Mänthangpu, Könčhog Čhinlä Lhünduba v Jungu v letech 1601-1602, a také nepálské zpracovatele kovů.⁴³¹

Během jedné či dvou generací se styl Namkha Tašiho a jeho bezprostředních následovníků (starý styl *Garri* – *Garri ňingpa*, *Garčhen riňing*) více spojoval s *karmapovskými* tábory a

⁴²⁴ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 173.

⁴²⁵ Ibid, s. 173.

⁴²⁶ Ibid, s. 173.

⁴²⁷ Ibid, s. 173.

⁴²⁸ Ibid, s. 174.

⁴²⁹ Ibid, s. 176.

⁴³⁰ Ibid, s. 176.

⁴³¹ Ibid, s. 176.

kláštery. Postupně získal více následovatelů a rozšířil se i mimo tuto školu, především v Khamu, například v 18. století v Derge.⁴³²

Velký sochař, znalec umění i buddhistického učení Karma Ridal a umělec Karma Rinchen patří k „druhému stylu *Garri*“, který spadá do 16. a 17. století, poté však tradice vymřela.⁴³³

Wagpo Gopa žalngo Karma Ridal alias Gomjön (zemřel v roce 1591/92) byl žákem a zároveň byl považován za převtělení 8. karmapy Mikjō Dordžeho.⁴³⁴ Podle historiků školy *Karmakagjü* či *Kamchang* založil Karma Ridal sochařskou tradici tábořiště (*garlug*).⁴³⁵ V roce 1554 vznikla dílna pod vedením Karma Ridala pro postavení *stúpy* Mikjō Dordžemu. Karma Ridal je později zmiňován jako *nangso*, *gopa* a *žalngo*⁴³⁶. V roce 1585 mu byla svěřena výroba velké *thangky* vyrobené technikou aplikace (*göku*) *Dzamling Dzegjän* v Cchurphu. Při jejím skicování se prý udál velký zázrak, když se malovala centrální vertikální osa na látku.⁴³⁷ Když karmapa navštívil jižní Tibet koncem roku 1590 pozval ho Gopa a jeho bratři do Rabtänlingu, kde probíhaly velké obětiny na památku *nangso* Dönjopy a karmapa si zřejmě při té příležitosti prohlédl novou brokátovou *thangku*. Karma Ridalovi je připisovaná i nástěnná malba Vadžradhary, kterou prý namaloval ve starém stylu *Garri*. Zachovala se až do počátku 20. století v Lhodag Lhalungu.⁴³⁸

Wagpo Rabčhampa (1449-1524), celým jménem Wagpo Rabčhampa Čhökjal Tānpä Gjalchän, se narodil v Ňagñilungu (nedaleko Gampa ve Wagpu). Jako mladý mnich studoval v Kjecchalu pod vedením mistra Čhamčhen Rabčhampa Sanggjäphela, který byl mistrem Kálačakry, počtů a proporcí všech typů posvátných obrazů v umělecké praxi. Wagpo Rabčhampa byl jedním z nejzkušenějších a nejvšestranějších umělců na dvoře 7. karmapy. Jeho malířský styl se prý vstřebal do hlavní linie tradice *Garri* ustanovené Namkha Tašim.⁴³⁹

6.4.5. Denghaba a další umělci školy *Mänri* 16. a 17. století

Tradice *Mänri* měla silný vliv na zakladatele stylu *Garri*, Namkha Tašiho, ale i na 10. karmapu, Situ pančhena v 17. a 18. století. Tito umělci styl *Mänri* prostudovali, a pak se

⁴³² Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 176.

⁴³³ Ibid, s. 176.

⁴³⁴ Ibid, s. 176-177.

⁴³⁵ Ibid, s. 177.

⁴³⁶ Jedná se o vysokou světskou pozici.

⁴³⁷ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 177.

⁴³⁸ Ibid, s. 177.

⁴³⁹ Ibid, s. 177.

ubírali vlastní cestou. Styl *Mänri* se stal základem pro řadu regionálních škol a jeho odnože převládly v Tibetu v moderní době.⁴⁴⁰

Dengkhaba neboli Rimkharba, celým jménem Rimkharba Paldän Lodö Zangpo, byl následovníkem stylu *Mänri* v 16. století. Pocházel z Tanag Rimkharba v Cangu. Je zmiňován v biografích 2. a 3. dalajlamy jako významný umělec.⁴⁴¹ Působil jako hlavní umělec tvořící nástěnné malby ve shromažďovací síni v Čhökhor Gjalu v Olkhe (severně od Cangpo). Toto dílo vznikalo od roku 1536 pod dohledem Gedün Gjamccha (2. dalajlama⁴⁴²), který rozhodl, že veškeré nákresy má udělat mistr Rimkharba a ostatní malíři mají napodobit jeho styl, aby nástěnné malby byly v jednotném stylu.⁴⁴³ Rimkharba bývá nazýván také emanací Višvakarmy, pánem malířů (*pir thog wangpo*).⁴⁴⁴ 3. dalajlama Sönam Gjamccho zmiňuje Rimkharbu jako velkého malíře. Prý napsal pojednání o náboženském umění a ikonometrii *Do gjü salbä melong (Zrcadlo, které osvětluje sůtry a tantry)*, které vzniklo v Däpungu. Napsal i zvláštní pojednání o proporcích *stúp a mandal*.⁴⁴⁵

Malíř Dengkhaba Paldän Lodö Zangpo je zmiňován v životopisu 3. dalajlamy, který sepsal 5. dalajlama. Kolem roku 1558 nebo 1559 byl povolán k namalování zvláštní *thangky* zpodobňující *tulku* Thongba Döndäna. Důvodem k jejímu vytvoření bylo doporučení orákula z Náčchungu.⁴⁴⁶ Dengkhaba byl blízkým žákem 2. a 3. dalajlamy, vynikal i v básnických kompozicích a próze. Sepsal biografii svého mistra a zachovala se báseň, kterou napsal na zeď v rezidenci Gedün Gjamccha v Čhökhorlingu.⁴⁴⁷ Podle jednoho příběhu se Dengkhabovi říkalo *Tulku nga la zig (Podívej se na mě)*, protože, když začal malovat *thangku* bohyně Sarasvátí a chtěl si zkontrolovat její popis v meditačních textech, objevila se před ním a zvolala: „Umělče, tady jsem! Podívej se.“⁴⁴⁸ Pozdější bibliografové, stejně tak 5. dalajlama, ztotožnili Dengkhabu s Rimkharbou, který žil přibližně v letech 1500 až 1570.⁴⁴⁹

Lama Sanggjä Lhawang z Dänma vynikal mezi malíři stylu *Mänri* v Khamu v 16. století. Mnoho zpráv se o něm zachovalo v autobiografii Žučhen Cchuldim Rinčena (1697-1774),

⁴⁴⁰ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 181.

⁴⁴¹ Ibid, s. 181.

⁴⁴² Sám 2. dalajlama měl zájem o umění a uměl kreslit.

⁴⁴³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 181.

⁴⁴⁴ Ibid, s. 182.

⁴⁴⁵ Ibid, s. 182.

⁴⁴⁶ Ibid, s. 182.

⁴⁴⁷ Ibid, s. 182.

⁴⁴⁸ Ibid, s. 182.

⁴⁴⁹ Ibid, s. 182.

neboť Sanggjä Lhawang s ním byl příbuzensky spřízněn.⁴⁵⁰ Je také znám pod jménem Šerab Gjamccho, který se narodil v Khamu v Dänkhogu. Jeho rodina patřila k menší šlechtě, odvozené z rodu Žangpa.⁴⁵¹ Když se Sanggjä Lhawang narodil, měl na palci pravé ruky posvátné písmeno A, symbol absolutna, jak praví jeden příběh.⁴⁵² Jeho rodina patřila k příznivcům školy *Karma-kagjü*, a proto se Sanggjä Lhawang stal mnichem a studoval pod vedením 8. karmapy. Na jeho žádost napsal karmapa řadu detailních životopisů v linii *Karma Kamcchang*. Sanggjä Lhawang se naučil ikonografií a proporcím různých božstev, proto mu 8. karmapa radil, aby studoval malířství. Proto pak považoval malířství za svou hlavní meditační praxi.⁴⁵³ Určitou dobu působil v klášteře Lho Karmagön, kde maloval nástěnné malby lamů a božstev v malých dvoupilířových meditačních domcích. Sám tam zůstal na delší dobu a věnoval se meditacím. Později nesměl do této meditační svatyňky vstoupit nikdo, kdo nebyl plně vysvěceným mnichem a kdo nedokončil meditace.⁴⁵⁴

Sakja Dagčhen Džampäjang Rinčhen Gjalčchän pověřil Sanggjä Lhawanga, aby namaloval nástěnné malby v Sakaru v Dänma. Od té doby pak pobýval v Čuribu. Pracoval pouze se svým synovcem Gedün Özerem a spolu vytvořili nástěnné malby ve dvacetisloupém chrámu v Sakaru. V pokročilejším věku namaloval čtyři velké nástěnné malby v Serdungkhangu v Kharkarpu.⁴⁵⁵

Sanggjä Lhawang napsal dílo o ikonometrické technice. Pracoval ve starém stylu *Mänri*. 8. karmapa napsal pojednání o náboženském umění *Ňima čhenpö melong (Zrcadlo velkého slunce)*. Karmapovým studentem byl Mänthangpa, proto byli pravděpodobně karmapa i Sanggjä Lhawang ovlivněni pojednáními od Mänladönduba.⁴⁵⁶ V 60. letech 18. století působili Sanggjä Lhawangovi následovníci stále v Khamu v Dänma.

6.4.6. Dugčhen Padma Karpo a dva další *dugpovští* vládcí

Slavný *dugpovský* mistr Padma Karpo (1527-1592) byl současníkem dvou výše jmenovaných umělců. Psal pojednání o náboženském umění i sám maloval. Tvořil ve stylu *Mänri*, i když

⁴⁵⁰ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 182.

⁴⁵¹ Členové tohoto rodu byli pověstní tím, že byli velmi dobří ve studiu a různých druzích umění a věd. Viz Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 182.

⁴⁵² Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 182.

⁴⁵³ Ibid, s. 183.

⁴⁵⁴ Ibid, s. 183.

⁴⁵⁵ Ibid, s. 183.

⁴⁵⁶ Ibid, s. 183.

měl mnoho kontaktů s umělci stylu *Khjenri*.⁴⁵⁷ Během tří let, když budoval chrám Tašithongmön, podporoval skupinu asi sedmdesáti umělců a řemeslníků. Na práci na nástěnných malbách dohlížel Jargjab tulku Sönam Gjamccho. K tomuto projektu se váže jeden příběh. V posledním roce, když se malovaly nástěnné malby v chrámu ochránců, byl nedostatek oranžového pigmentu mínia. Padma Karpo měl sen, že pět Mongolů oblečených v rouchách jako čínský císař a s krásnými bílými turbany na hlavách mu mínium věnovali a odešli do svatyně ochránců, kde splynuli s nástěnnou malbou. Druhého dne obdržel Padma Karpo velkou zásilku miniového pigmentu ze zahraničí.⁴⁵⁸ Zdá se, že velcí dugpovští vládci v 16. a 17. století tradičně podporovali malíře ze školy *Mänri* a *Khjenri*. Podle autobiografie Dugčhen Pagsam Wangpa (1593-1651) byli k další práci na nástěnných malbách v Tašithongmönu v roce 1630 přizváni umělci stylu *Mänri*, *Khjenri* a tři Névárci.⁴⁵⁹

Mipham Wangpo (1642-1715) byl severním *dugpovským* vládcem, který byl známý pro své malířské schopnosti. V autobiografii píše, že kolem 50. roku namaloval pozoruhodnou *thangku* zobrazující rané mistry tradice *Kagjü*. Jednalo se o *thangku* Bílé Táry, která byla uložena ve *stúpě* Situ pančena.⁴⁶⁰

6.4.7. Velcí mistři stylu *Mänri* v centrálním Tibetu od poloviny 16. do konce 17. století

Mänthangpu 3. dalajlama asi v roce 1577 instruoval, aby namaloval v co nejjemnějším a nejvytříbenějším stylu *thangku* ochránce a jeho velkého doprovodu. Brzy po dokončení se malíř vrátil domů.⁴⁶¹

Velký malíř Mänla čhökjidže Lozangpa je možná identický s Mänthangpou. Vedl skupinu třinácti umělců, kteří pomáhali 1. pančenlamovi Lozang Čhökji Gjalccchänovi (1567-1662) v roce 1600 s obnovou kláštera Gangcän jihozápadně od Žikace. K tomu se váže také jeden příběh. Když si pančenlama prohlížel rozpracované nástěnné malby, uklouzl a zřítíl se z dvouposchodového lešení. Spadl mezi nádoby s barvami a postříkal se modrou barvou. Nic se mu však nestalo. V autobiografii tuto událost vysvětloval jako znamení ochranného božstva, kterému se nelíbilo, že se ve shromažďovací hale chrámu pohybovalo tolik dětí a žen, které pomáhaly mlít barvy pro umělce.⁴⁶²

⁴⁵⁷ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 184.

⁴⁵⁸ Ibid, s. 184.

⁴⁵⁹ Ibid, s. 184.

⁴⁶⁰ Ibid, s. 184.

⁴⁶¹ Ibid, s. 184.

⁴⁶² Ibid, s. 186.

Náboženští mistři Könchog Lhündub a jeho synovec pracovali s Mänla Čchökjidže Lozangpou na opravě Gangcänu. Podíleli se také na nástěnných malbách a výzdobě kláštera Jung v letech 1601-1602 pro 9. karmapu.⁴⁶³

Pünkjempa byl činný kolem roku 1618 v Cangu v Džónangu pod patronací Džónang Táranátha Kunga Ňingpa (1575-1634). Pracoval na nástěnných malbách velkého centrálního chrámu a svatyně Lhakhang Debacän, polovina z nich se nacházela ve svatyni Džampäl lhakhang. Kolem roku 1619 byly dokončeny nástěnné malby ve svatyni Čhagdor a mistr Sönam začal s kresbou ve svatyni Nöčhin Norlha. Umělci následovali především styl *Mänri*. Patron Táranátha se zajímal o umění, především o indickou buddhistickou malbu a sochařství. Napsal knihu o historii buddhismu v Indii (*Gjagar čhöčhung*), jejíž závěrečnou kapitolu věnoval tomuto tématu.⁴⁶⁴

V Džónangu byla pravděpodobně před rokem 1642 (zřejmě ještě před Táranáthovou smrtí v roce 1634 a za jeho podpory) tištěna série božstev či jiných náboženských postav z dřevěných matric. Byly prý provedeny ve starém stylu *Mänri* s určitými podobnostmi ke stylu *Garri*.⁴⁶⁵

Jedna dochovaná série *thangk* osmdesáti čtyř *mahásiddhů* má zřejmou doktrinní vazbu na tradici *Džónangpa*. Hlavní postavy, kolem kterých jsou *siddhové* rozmístěni, představují i Táranáthu a jednoho nebo dva z jeho přímých učitelů (včetně Lhawang Dagpy). Uspořádání *mahásiddhů* odpovídá tradici, kterou Táranátha ustanovil v Džónangu a popsal v malířské příručce. Základ tvoří standardní kanonické spisy.⁴⁶⁶ Jiná malba, čtyřruký Mahákála, *džónangpovské* tradice ze stejné doby (17.-18. století) má však jinou barevnost. Připomíná nástěnné malby stylu *Khjenri* nebo *jidamy* v Gongkaru (hustší, intenzivnější barvy, volné použití růžové). Rostlinný dekor lotosového trůnu nebo prvky v krajině (jednotvárná tmavě modrá obloha) jsou ale podobné *džónangpovské* malbě.⁴⁶⁷

V polovině 17. století bylo mnoho umělců stylu *Mänri* povoláno do Lhasy, aby se účastnili projektů sponzorovaných 5. dalajlamou.⁴⁶⁸ 5. dalajlama sponzoroval mnoho projektů výstavby, oprav a malování *thangk*. V letech 1645-1648 probíhala stavba Bílého paláce (*Phodang karmo*) v Potale. V letech 1649-1653 sponzoroval dalajlama zakládání *gelugpovských* zřízení

⁴⁶³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 186.

⁴⁶⁴ Ibid, s. 186.

⁴⁶⁵ Ibid, s. 191.

⁴⁶⁶ Ibid, s. 191.

⁴⁶⁷ Ibid, s. 191.

⁴⁶⁸ Ibid, s. 197.

5. dalajlama upevnil moc školy *Gelugpa* a za pomoci mongolského Gušri chána porazil cangské krále v roce 1642. Vznikla vláda Gandän-phodang a v jejím čele byl ustanoven *desi*.

v různých částech Tibetu. Na malby v Bílém paláci Potaly (sídlo nové vlády) byli svoláni nejlepší umělci z Ů a Cangu, například Cangpa Čhōjing Gjamccho, dvorní malíř pančhenlamův v Tašilhünpu. V letech 1645-1648 se malovaly nástěnné malby ve Velké východní hale (*Cchomčhen šar*) a Kandžurové svatyni (*Kandžur lhakhang*) v Potale podle plánů 5. dalajlamy. Některé malby zobrazovaly scény ze života 1. dalajlamy a sloužily později, stejně jako ty z let 1644-1651, jako vzor pro pozdější zobrazení. Lamo Kunga z Jülngy v Phanpo prý také pracoval na Bílém paláci. Byl vyznamenán stupněm *učhe*. Každá generace této rodiny poslala jednoho syna do Lhasy, aby studoval v *Zočhong ngocchar thangri* nebo *Zočhong lobda*. Jeho tradice reprezentuje starý styl *Mänri*.⁴⁶⁹

Umělci stylu *Mänri* nejvíce přispěli ke stavbě velkých budov a pracovali na obnovujících projektech. Například šedesát osm umělců stylu *Mänri* a *Khjenri* pomáhalo opravovat různé chrámy v Däpungu v roce 1654. V roce 1664 skupina šedesáti osmi vynikajících umělců a deseti učedníků pod patronací 5. dalajlamy pracovala na obnovách lhaského Barkoru, které začaly předchozího roku na počest lhaského Džówo. Pomáhalo jim dalších čtrnáct malířů středního stupně a nižší dohlížitelé. Projekt vedli umělci *Mänthangnä* a *Taglung Pälgön*. Roku 1668 malovalo šestnáct umělců pod vedením *Taglung Pälgöna* třicet pět *thangk* sponzorovaných 5. dalajlamou. Na každé *thange* je jeden z třiceti pěti buddhů, každý v doprovodu čtyř božstev (*lhadön*). Byly namalovány zlatým pigmentem na červeném hedvábí a každá série *thangk* zobrazovala také osm buddhů medicíny (*mänla dešeg gjä*). V roce 1669 *Taglung Pälgön* a skupina umělců malovali slabými barvami (*hacchönma*) *thangku* zobrazující učitele linie *Lamrim* až k Džawang Könčog Čhōphelovi.⁴⁷⁰

Kolem roku 1671 sponzoroval dalajlama přes sedm měsíců trvající obnovu chrámu Džókhang. Svolal skupinu čtrnácti umělců, které vedl známý sochař *Epa tulku Bagdo*. Pracovalo se na nástěnných malbách v Džókhangu a chrámu *Ramoče*. Dochoval se i seznam použitého množství materiálů. Na projekt dohlíželi *Palčhor Taši* a *Tändzin Rabtän*.⁴⁷¹

Roku 1673 probíhal velký projekt tvorby nástěnných maleb v *Ramoče*. Pracovalo na něm přes padesát malířů, dva hlavní vedoucí, tři střední dohlížitelé a nižší dohlížitel. Dva hlavní dohlížitelé nad celým projektem se jmenovali *Darpa Džedung* a *Kongpo Murzangpa Sönam Dargjä*. Hlavním sochařem byl *džinzoba učen bagdo* z E. Umělci vytvořili velkou látkovou

⁴⁶⁹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 197-198.

⁴⁷⁰ Ibid, s. 198-199.

⁴⁷¹ Ibid, s. 201-202.

malbu, jejíž tvorbu vedl Rinpung Cchewang Rigdzin a nižší dohlizitel Rakha Džamjang Wangpo.⁴⁷²

Někteří pozdější následovníci *mänthangpovské* tradice uctívali jejího zakladatele Mänladönduba jako téměř božskou bytost (byl považován za emanaci Maňdžušrího) a modlili se k němu. Například umělec Ragkhaba Džamjang Wangpo kolem roku 1677 požádal dalajlamu, aby sepsal krátkou modlitbu na požehnání Mänthangpy a jeho několika pozdějších následovníků. Dalajlama mu vyhověl a modlitba se zachovala ve sbírce modliteb 5. dalajlamy.⁴⁷³ 5. dalajlama studoval ikonometrii a odvolával se na Mänladönduba, jež prý zanechal systém ikonometrie, který již dříve zformuloval mistr Butön Rinčhendub (1290-1364). Tento systém později prý zpřehlednil Tanag Rimkharba (Dengkhaba).⁴⁷⁴ 5. dalajlama ve své autobiografii píše o stovkách *thangk*, které nechal zhotovit. Některé představují jeho vlastní vize a jógické zkušenosti a dvě série mají jako hlavní postavy předchozí vtělení dalajlamy.⁴⁷⁵

Žagabpa zmiňuje několik významných umělců stylu *Mänri*, které podporoval 5. dalajlama. Patřili k nim Nace Taglung Palgön, Lhodagpa Tändzin Norbu a lama Zurčhen Čhöčhing Rangdol (1604-1669).⁴⁷⁶ Zurčhen Čhöčhing Rangdol byl vlivným buddhistickým, především *ňingmapovským* učitelem 5. dalajlamy. Poskytoval dalajlamovi i pančhenlamovi morální a duchovní podporu za bojů s cangskými králi v letech 1641-1642. 5. dalajlama sepsal v roce 1676 detailní historii jeho života, která obsahuje také mnoho odkazů na tibetské buddhistické umění.⁴⁷⁷ Zurčhen naopak napsal biografii 5. dalajlamy. Zurčhen byl schopným kreslířem již v dětství, asi už ve čtyřech či pěti letech, naučil se malovat proporce od otce ve věku osmi či devíti let. V roce 1633-1634 zkopíroval v Gandän Khangsarú na papír detaily *thangky* Buddhových zázraků, kterou namaloval Mänthangnä Lozang Gjamccho. Kolem roku 1639 maloval Zurčhen v Dordžedagu podle starší *thangky*. Roku 1644 maloval nástěnné malby v Čhödi ve shromažďovací síni. Jednalo se o osm buddhů lékařství ve stylu *Mänri* i *Khjenri*. Tím prý ovlivnil svého studenta 5. dalajlamu, aby podporoval oba tyto styly.⁴⁷⁸ Ve stejné době maloval Zurčhen podle staré čínské malby (*si thang*) z Gjalú šestnáct *arhatů*. Při tom mu

⁴⁷² Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 202-203.

⁴⁷³ Ibid, s. 203.

⁴⁷⁴ Ibid, s. 203.

⁴⁷⁵ Ibid, s. 203.

⁴⁷⁶ Ibid, s. 205.

⁴⁷⁷ Ibid, s. 205.

⁴⁷⁸ Ibid, s. 205.

pomáhala skupina umělců. Prý také namaloval realistické podoby božstev, téměř jako osob – Rigdzin Dordže Dagpocala a Khjabdžuga.⁴⁷⁹

Desi Sanggjä Gjamccho (1653-1705)⁴⁸⁰ byl výjimečným patronem kultury a náboženského umění. Podporoval mnoho umělců stylu *Mänri*. Například malby v Daccharu o znovuzrovnání dalajlamů, na nichž pracovala skupina *mänriovských* malířů. 5. dalajlama při této příležitosti sepsal pojednání o tom, jak mají být provedeny malby z jeho minulých životů.⁴⁸¹

Další dvorní umělci Lhodag Tändzin Norbu a Tändzin Dargjä se sešli zřejmě v letech 1690-1694 při obnově Potaly a prováděli malby v Červeném paláci. Tématem nástěnných maleb a *thangk* byla linie převtělení dalajlamů. V hale *Cchomčhen Dižiphüncchog* se nacházejí nástěnné malby se zobrazením předchozích dalajlamových narození a kompletní biografii 5. dalajlamy. Nalevo od této haly je zobrazeno mnoho postav, včetně minulých životů předchozích dalajlamů, napravo byly jako pozadí malby namalovány scény ze života Sanggjä Gjamccha.⁴⁸²

V Potale se dodnes zachovalo patnáct velkých sérií *thangk*, z nichž bylo několik vytvořených Sanggjä Gjamcchem na památku 5. dalajlamy. Představují minulé životy 5. dalajlamy malované rumělkou na zlatém podkladě. Série dvaceti tří plněbarevných *thangk* ze života 5. dalajlamy byla označena jako *Ješe gjumä rolce* a doplněna rokem země-draka (1688).⁴⁸³

Lhodag Tändzin Norbu vedl velký malířský projekt malby *thangk* v 80. a 90. letech 17. století. V katalogu k pohřebnímu relikváři a svatyni 5. dalajlamy jej Sanggjä Gjamccho zmiňuje jako předního mistra stylu *Mänri*. Koncem 90. let 17. století stál v čele více než sto šedesáti malířů pracujících ve stylu *Mänri*.⁴⁸⁴

Výše zmínění malíři stylu *Mänri* z poloviny 17. století pracovali v podobách starého stylu *Mänri* (*Mänri ñing* nebo *Mänri ñingpa*). Malby v tomto stylu nebyly výjimečné v centrálním Tibetu před rokem 1959.⁴⁸⁵

Tulku Čhöčhing Gjamccho byl malířem z Cangu, který v polovině 17. století inicioval nové stylové tendence v tradici *Mänri*. Začal v klášteře Tašilhünpo v Žikace a později se tento styl

⁴⁷⁹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 205.

⁴⁸⁰ Vládl v letech 1679-1702.

⁴⁸¹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 206.

⁴⁸² Ibid, s. 208.

⁴⁸³ Ibid, s. 213.

⁴⁸⁴ Ibid, s. 213-214.

⁴⁸⁵ Ibid, s. 219.

proslavil jako nový styl *Mänri* (*Mänri sarma*).⁴⁸⁶ K jeho hlavním patronům patřili 5. dalajlama a 1. pančhenlama. Byl hlavním umělcem skupiny malířských mistrů z Ü a Cangu, které v roce 1648 svolal 5. dalajlama do velké haly Bílého paláce (*Phodang karmo* – sídlo vlády) v Potale, v němž na stěny malovali výjevy z historie šíření buddhismu od počátku lidské existence v Tibetu a série dřívějších a následných zrození 1. dalajlamy.⁴⁸⁷ Čhöching měl rozsáhlé kontakty s 1. pančhenlamou. Pocházel z Cangu a prý byl původně mnichem v Tašilhünpu, tedy žákem pančhenlamovým.⁴⁸⁸ Stal se hlavním dohlížitelem (*učhen*) pančhenlamových stavebních aktivit a získal titul *udzä*.⁴⁸⁹

Čhöching byl nadaným malířem, sochařem, uměl zpracovávat dřevo a šít brokáty. Prý sepsal i pojednání o krejčovství. Po dokončení každého posvátného obrazu nebo předmětu pro náboženské uctívání prý složil modlitbu ve verších, kterou připsal na zadní část předmětu.⁴⁹⁰

Podílel se na nástěnných malbách šestnácti *arhatů* v Bengönu roku 1645 pod pančhenlamovou patronací. Roku 1647 dokončil v Tašilhünpu pro pančhenlamu skupinu dvanáct *thangk* s motivem velkých činů Buddhových, šestnáct *arhatů*, Maitréji v gestu učení, detailního životopisu Congkhopova a životů Gjalba Lozang Dönduba a Khädub Sanggjä Ješeho (1525-1591). Malba byla všita do vybraného hedvábí a brokátu.⁴⁹¹

Čhöching po návratu do Lhasy navrhl a naskicoval v roce 1649 obrovskou brokátovou *thangku* Maitréji. V roce 1655 pracoval na nástěnných malbách a výzdobě ve shromažďovací hale Tantrické koleje v Tašilhünpu a o rok později zde maloval další obrazy.⁴⁹²

V roce 1662 i o rok později pracoval v Tašilhünpu na podobě a výzdobě vybrané relikviární *stúpy* a svatyně po smrti pančhenlamy⁴⁹³. Prý ve svatyni sám provedl i některé práce ve dřevě. Jeho další činy zaznamenala pančhenlamova autobiografie a pozdější dějiny Tašilhünpa.⁴⁹⁴

Podle Žagabpy je nový styl *Mänri* sofistikováním splynutím ranějšího stylu *Mänri* a *Khjenri*, s příležitostným zapojením zvláštních prvků a nových modelů.⁴⁹⁵ Zdá se, že jeho styl byl pokračováním *Mänri*, osobitě přetvořeným, podle D. Jacksona také ovlivněným některými

⁴⁸⁶ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 219.

⁴⁸⁷ Ibid, s. 219.

⁴⁸⁸ Ibid, s. 219.

⁴⁸⁹ Ibid, s. 222.

⁴⁹⁰ Ibid, s. 222.

⁴⁹¹ Ibid, s. 222.

⁴⁹² Ibid, s. 222.

⁴⁹³ 1. pančhenlama Lozang Čhökji Gjalchhän zemřel roku 1662.

⁴⁹⁴ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 222.

⁴⁹⁵ Ibid, s. 222.

novými náměty čínské kompozice a barevnosti. Detailní popis tohoto stylu se nachází v anonymním uměleckém manuálu *Rimo khan*.⁴⁹⁶

Čhōching byl vedoucím umělcem skupiny pracující pro 5. dalajlamu v Potale v roce 1648. Měli malovat v jedné hale linii *Lamrim* ve stylu Čhiuově, který byl očividně cizí běžnému repertoáru těchto malířů. Není jisté, že se tohoto malířského pokusu účastnil přímo Čhōching.⁴⁹⁷ Doklady jeho tvorby se nachází dodnes v Tašilhünpu. V soukromé rezidenční čtvrti Phodang Gjalchän Thönpo je prý portrét 1. pančhenlamy a zobrazení Buddhy ukazujícího svou zázračnou sílu. Ve svatyni Thongba Döndän jsou nástěnné malby Sestoupení z nebes a Zázraky, které se udály osmého dne. V Tašilhünpu se dochovala minimálně také jedna jeho zlatá *thangka* zobrazující 1. pančhenlamu. Malé postavy kolem hlavní figury tvoří řada mistrů, kteří byli pančhenlamovým ztělesněním v předchozích životech. Pod hlavní postavou je nápis: dobře namalováno Čhōching Gjamcchem (*Čhōching Gjamccho legpar ri*). Tváře a gesta jsou zachycena velmi expresivně a realisticky s tendencí k předdramatizování konání menších postav. Ale hlavní postava působí důstojně a oduševněle.⁴⁹⁸ Podobné stylistické vlastnosti se objevují i na dalším díle, Buddha ukazující svou zázračnou sílu. Čhōching se předvedl jako velmi zručný portrétista. V popředí jsou pikareskní detaily z přemožení mistra Tirthiky. Čhōching maloval taková témata, autorem je tedy pravděpodobně on nebo jeho následovník. Ale toto téma bylo oblíbené již v předcházejícím století. Mänthangnä Lozang Gjamcchovu *thangku* kopíroval Zurčhen v roce 1633-1634.⁴⁹⁹

Další zmínka o Čhōchingově stylu se nachází u amdského bibliografa z 19. století, Akhu Čhing Šerab Gjamccha (1803-1875). Tento autor popsal nápis psaný Čhōchingem na doplnění série zobrazení předchozích životů 1. pančhenlamy.⁵⁰⁰ Dva příklady ze série vtělení 1. pančhenlamy přivezl G. Tucci z Tibetu ve 30. letech 20. století. Jeden představuje Sakja panditu debatujícího s brahmánským učencem Harinandou v Kjirongu. G. Tucci jej datoval do poloviny 18. století podle dřevotisků z Narthangu. D. Jackson však upozorňuje na to, že je třeba rozlišit datování dochované *thangky* a originálu, který byl jejím vzorem. Podle D. Jacksona jsou *thangky* pravděpodobně kopíi podle starší série (nebo odvozené z dřevotisků, G. Tucci je datoval před rok 1737). Originální série měla asi důležitou spojitost se dvorem v Tašilhünpu. Došlo k vytváření působivých efektů za použití určitých nových čínských prvků.

⁴⁹⁶ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 222.

⁴⁹⁷ Ibid, s. 222.

⁴⁹⁸ Ibid, s. 222-223.

⁴⁹⁹ Ibid, s. 233-234.

⁵⁰⁰ Ibid, s. 234.

Mistr odpovědný za dílo byl pravděpodobně Čhōching, nevíme ale, zda maloval sám nebo některý z jeho hlavních žáků podle jeho instrukcí. Podle D. Jacksona byla dřevotisková série vyrobena pravděpodobně později. Zřejmě napodobovala předchozí malířskou sérii a doplnila se postava 2. pančhenlamy, aby se linie zakončila a odpovídala té době. Dřevotiskovou sérii sponzorovali studenti 2. pančhenlamy a mohla tedy vzniknout před i po jeho smrti v roce 1737. Jeho podobizna vypadá jinak než jedenáct předchozích a jeho kompozice je topornější, méně nápaditá a v dolní části jsou doplněna další božstva. Kompozice prvních jedenácti má jednotný styl, malé odkazy k Čhōchingově práci, který načrtl nebo navrhl originál.⁵⁰¹

Nový styl *Mänri* byl prý důležitý pro vytvoření uměleckého stylu, který začal převládat v Ü od 18. století. Jeho vliv se odrazil silněji zejména ve vývoji pozdější školy v Tašilhünpu nebo Žikace, právě tato centra určovala podobu pozdějšího stylu v Cangu.⁵⁰² Čhōching byl dvorním umělcem pančhenlamovým a jeho nový styl *Mänri* se zpočátku soustředil na dvoře jeho patrona. Pozdější následovatelé hlavního stylu *Mänri* v Ü, včetně některých současných ve Lhase, se považovali za moderní přímé následovníky původního starého stylu *Mänri*.⁵⁰³ Tzv. „mezinárodní styl“ pravděpodobně nevznikl z Čhōchingova květnatého stylu ani stylu navazujících tašilhünpovských dvorních malířů. Jeho základem byl zřejmě styl jednodušší, konzervativnější, a proto vhodnější pro rozšíření, který si získal podporu duchovenstva velkých lhaských klášterů, a tak se stal oficiálně propagovaným stylem.⁵⁰⁴ Čhōching měl nicméně obdivovatele i následovníky také v Ü. Například jej zmiňuje linie, která vznikla v jižním Tibetu, jako vlivného malíře. Do 20. století se zachovala díla, která mu jsou připisována. Patří k nim série 10 *thangk* v novém stylu *Mänri*, která představuje po sobě jdoucí zobrazení dalajlamů. Později byla uložena v phünrabském panství v Čhonggjä, kde ji viděl Kathog Situ.⁵⁰⁵

6.4.8. Čhōching Dordže, 10. žanang karmapa

10. karmapa Čhōching Dordže (1604-1674) byl největším malířem ze všech karmapů, ale i jedním z nejvšestrannějších malířů tibetské historie.⁵⁰⁶ Narodil se mezi nomády Gology. V dětství a mládí zažil soupeření o moc ve své škole, porážku hlavního patrona, cangského krále, konfiskaci všech *karmapovských* klášterů v centrálním Tibetu, zničení velkého

⁵⁰¹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 234-243.

⁵⁰² Ibid, s. 243.

⁵⁰³ Ibid, s. 243.

⁵⁰⁴ Ibid, s. 243.

⁵⁰⁵ Ibid, s. 243-244.

⁵⁰⁶ Ibid, s. 247.

karmapovského tábořiště armádou kjišöповských šlechticů a Mongolů. Utekl na jih do jihovýchodního Khamu pouze v doprovodu věrného sluhy *rimdopa* Küntu Zangpa.⁵⁰⁷ Později prý nedodržoval mnišské sliby, oblékal se a žil jako laik. Nicméně byl velkým učencem, nadaným umělcem a básníkem. Prohlásil, že v Tibetu není nikdo lepší v malířství a básnictví než on, že je podporován Avalókitéšvarou a přišel na svět, aby maloval.⁵⁰⁸ Umělecká tvorba byla zároveň jeho hlavní náboženskou aktivitou. Čhöčhing Dordže začal studovat malbu a výšivku, když byl malý. V osmi letech vytvořil již mnoho maleb a soch. Jeho nadání prý předpověděl Wangčhug Dordže, jeho předchozí vtělení. Malířské schopnosti 9. karmapy nebyly nijak výjimečné. Jednou se mu kvůli tomu posmíval *tulku* Phände a jiní dvorští malíři. On odpověděl, že je brzy všechny zahanbí.⁵⁰⁹

Čhöčhing Dordžeovým prvním učitelem byl Cchering z Lhodag Čchukjer, který maloval ve stylu *Mänri*. Podle Kongtula to byl styl, ve kterém tvořil na začátku života. Poté si osvojil prvky umění čínského a kašmířského. Kongtul tvrdí, že ve druhé polovině života napodoboval čínské hedvábné svitky (*si thang*) a kašmířskou uměleckou tradici (*Khačhe zogjün*). Vytvářel malby a sochy, ale i *thangky* vyšívané v čínském stylu (*si thang čhagdub*).⁵¹⁰

V Čhöčhing Dordžeově biografii se píše, že už jako mladý měl zvláštní zájem a pochopení pro kašmířské kovové sochy (*Khačhe lima*). Podle záznamů karmapy Dūdül Dordžeho (18. století) byla charakteristickým rysem stylu 10. karmapy kresba postav podle módy kašmířských soch. Zde je dobré připomenout podobný indický (případně pálský) vliv kovových soch připisovaných Namkha Tašimu, zakladateli tradice *Garri*.⁵¹¹

Čhöčhing Dordže se inspiroval různými čínskými malbami. Prý maloval dvacet tři *thangk*, jejichž vzorem byla *Jerpa wabama*, známá série čínských hedvábných svitků, prý jedny z nejstarších v Tibetu. V Cchurphu se zachovalo dvacet tři *thangk* zobrazujících šestnáct *arhatů* vytvořených podle *Jerpa wabama*, které 10. karmapa namaloval na bílém podkladu starými čínskými kamennými pigmenty.⁵¹² Jindy prý kopíroval čínskou malbu Avalókitéšvary nebo malbu, pravděpodobně v čínském stylu, šestnácti *arhatů* při příležitosti pozvání Čhim Namkhadagově do Narthangu.⁵¹³ Během svého exilu v Džangjulu v blízkosti jünnanského Li-ťiangu maloval ve zvláštním čínském stylu. Série deseti *thangk* zobrazujících dvanáct velkých Buddhových činů v čínském stylu se dochovala v Cchurphu v osobních komnatách

⁵⁰⁷ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 247.

⁵⁰⁸ Ibid, s. 247.

⁵⁰⁹ Ibid, s. 247.

⁵¹⁰ Ibid, s. 247-248.

⁵¹¹ Ibid, s. 248.

⁵¹² Ibid, s. 248-250.

⁵¹³ Ibid, s. 250.

karmapových.⁵¹⁴ Čhōching Dordže byl velmi umělecky činný a některá svá díla věnoval svým učitelům za obdržené náboženské učení, jiné rozdal svým žákům nebo věnoval na splnění přání svých zemřelých učitelů.⁵¹⁵

Čhōching Dordže experimentoval s mnoha materiály a médii. Například prováděl řezby z bílého santalového dřeva, nosorožčích klů (některé se dochovaly v Rumteku), sochy a předměty z kovových slitin a porcelánu. Maloval *lokápály* na *jaša* hedvábí a pro červenou barvu použil krev ze svého nosu, kterou kombinoval se zlatými linkami.⁵¹⁶ Mnoho jeho maleb se uchovávalo jako posvátné předměty v relikviární *stúpě* 12. karmapy Čhangčhub Dordžeho. Patřila k nim například *thangka* Čakrasamvary s postavou 10. karmapy zobrazeného mezi menšími postavami. V soupisu obsahu Situ pančhenovy pamětní *stúpy* se objevují další *thangky* jako zobrazení Vadžrapániho, Avalókitéšvary, šestnácti *arhatů* a buddhů tří věků.⁵¹⁷ Jeho zařazení není zcela jednoznačné, neboť v různých fázích života se věnoval minimálně třem stylům - *Mänri*, *Garri* a silně čínskému stylu. Kongtul píše v díle *Šeča künkhjab*, že Čhōching Dordžeovy pozdní malby byly přímou nápodobou čínských vzorů.⁵¹⁸

Žagabpa se zmiňuje o některých pracích ve stylu *Garri*. Z paměti popsal několik malých *thangk* s podpisem 10. karmapy zachovaných v klášteře Lhodag Nidegön, na nichž je zobrazen Milaräpa a pět sester dlouhého života (*Cchering čche nga*). Podle jeho popisu měla malba mnoho volného místa a krajinných prvků (hory, lesy). Převládaly zelené a světlé odstíny a práce se zlatem byla velmi jemná.⁵¹⁹ Série maleb, které Čhōching Dordžemu připsala pozdější tradice, se podobá velmi sinizovanému stylu *Garri*. Dají se označit jako čínský styl (*Gjari*). Pět takových maleb se dochovalo v Gangtoku nejpozději do 60. let 20. století ve vlastnictví vládců Sikkimu. Lamové školy *Karma-kagjü* se nevyjadřují, který z karmapů je namaloval, ale malby zřejmě odkazují na známou řadu maleb navržených Situ pančhenem.⁵²⁰

Jedna *thangka* se nachází v soukromé sbírce, jejíž majitel tvrdí, že obsahuje podpis 10. karmapy. Představuje zobrazení Padmasambhavy na žlutém hedvábném podkladě a má jednoduše řešené pozadí.⁵²¹

⁵¹⁴ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 250.

⁵¹⁵ Ibid, s. 250.

⁵¹⁶ Ibid, s. 250-251.

⁵¹⁷ Ibid, s. 251.

⁵¹⁸ Ibid, s. 251.

⁵¹⁹ Ibid, s. 251.

⁵²⁰ Ibid, s. 252.

⁵²¹ Ibid, s. 252-254.

Thangka Buddhy Gautamy na zlatě barveném hedvábí pochází také ze soukromé sbírky. Nad postavou Buddhou se nachází Čänräzig, karmapa v černé a karmapa v červené čepici, kteří jsou namalováni v tibetském stylu. Buddha je namalován v čínském stylu a jeho dva pobočníci podle čínského vzoru. Trůn obsahuje prvky provedené ve fantaskním stylu se zvířecími a rostlinnými motivy. Vpředu se nachází zvláštní moře pokladů.⁵²²

Další malba na zlatě barveném hedvábí představuje Džecün Milaräpu před jeskyní ve skalnatém prostředí. Vedle Milaräpy vpravo je jelínek, vlevo lovec a jeho pes. Vpředu poskakují čtyři ptáci. Nahoře po pravé straně sedí karmapa v černém klobouku. Zlaté pozadí je jinak prázdné. Tváře postav se podobají těm na předchozí *thangce*. D. Jackson však vyslovil domněnku, že autorem zřejmě nebude Čhöčhing Dordže, i když 10. karmapa často kopíroval čínské vzory a často používal zlaté hedvábí jako podklad.⁵²³

6.4.9. Situ pančhen Čhökji Čhungnä

Situ pančhen (1700-1774) byl vynikajícím *karma-kagjü*ovským mistrem, který vytvořil zvláštní styl *Karma-Garri*. Založil klášter Palpung v blízkosti Derge. V 18. století došlo k obnovení *karma-kagjü*ovské tradice v Khamu právě díky zásluze, úsilí a charismatu Situ pančhena.⁵²⁴ Situ pančhen byl učencem s velkým uměleckým nadáním. Napsal mnoho děl pojednávajících o různých aspektech umění. Kongtul Situ pančhena spolu s 10. karmapou označil za individuální génie tibetského malířství.⁵²⁵

Situ pančhen začal malovat jako mladý, ještě než dostal formální učení v náboženském umění. Při první návštěvě Cchurphu jej požádal 12. karmapa, aby namaloval obraz 8. žamar Paldän Čhökji Dönduba a Mahákály ve formě Gönpo Bernagcäna. 12. karmapa a 8. žamar také malovali, mladý Situ pančhen se tedy pohyboval v tvůrčím prostředí.⁵²⁶ Situ pančhen se naučil ikonometrické proporce v patnácti letech u Kongpo Tulkuby při první návštěvě centrálního Tibetu. Pod vedením tohoto učitele studoval i indické spisy a učil se přímo z indických rukopisů.⁵²⁷ Krátce poté se v žamarově sídle v Jangpacänu seznámil se starými kovovými sochami v knihovně svatyni a tradiční stylistickou klasifikací buddhistických soch. Jeho malířské začátky byly ovlivněné také nástěnnými malbami v Jangpacänu, které namaloval Mänladöndub. Když navštívil ve společnosti karmapy tento klášter poprvé v roce

⁵²² Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 254.

⁵²³ Ibid, s. 254.

⁵²⁴ Ibid, s. 259.

⁵²⁵ Ibid, s. 259.

⁵²⁶ Ibid, s. 259.

⁵²⁷ Ibid, s. 260.

1774, dostal povolení, aby z umělecko-studijních důvodů zůstal v Lama lhakhangu. Obdivoval tam nástěnné malby sta *mahásiddhů* od Mänthangpa Mänladönduba.⁵²⁸ Situ pančhen při cestách po centrálním Tibetu často pečlivě zkoumal malby a sochy. Byl bystrým pozorovatelem jiných stylů, které pak vtělil do svých prací. Proto byly některé z jeho dochovaných maleb pozdními spisovateli řazeny do jiných stylistických kategorií. Například Kathog Situ viděl v Karmagönu v Khamu pět maleb ochránců, z nichž alespoň jeden byl v novém stylu *Mänri*.⁵²⁹ V jeho pracích převládal styl *Karma-Garri*, kterému se věnoval nejvíce. Roku 1726 maloval sérii osmi *mahásiddhů* ve stylu „a la *Garri*“, kterou věnoval dergeskému vládci Tänpa Ccheringovi se žádostí, aby mohl postavit klášter v Palpungu. Klášteru se poté dostalo štědré královské podpory.⁵³⁰ Roku 1726 začal Situ pančhen kreslit sérii *thangk*, *džatak*. Možná se jednalo o zobrazení tzv. „Sta *džatak*“ (*Kjerab gjaca*) spojované s karmapou Rangčhung Dordžem nebo o menší sbírku třiceti čtyř *džatak Árjasúra*.⁵³¹ Roku 1729 založil Situ pančhen klášter Palpung nedaleko Derge. Na malbu nástěnných maleb pozval dvacet tři malířů z Karmy, tj. umělce sídlící v Ogmin Karmagönu, v dřívějším hlavním sídle situů.⁵³² Nakreslil vzory na šablony používané na malbu na dřevě. Sám navrhl velkou stojící postavu, s jejíž realizací pomáhal jeho bratr Lhazo Dinlä Rabphel a Agro Kjigjal. Náčrty nástěnných maleb v hlavní shromažďovací síni nakreslil a barevnost zobrazených šestnácti *arhatů* v indických oděvech, Vadžrapániho a ochranného božstva navrhl Situ pančhen. Začalo se 1. dne 5. měsíce a 14. dne byla malba hotova. Situ pančhen pak provedl obecné obětiny a umělci odjeli do Derge.⁵³³

Kolem roku 1732 začal Situ pančhen kreslit *thangku* Osmi velkých Buddhových synů, tj. osmi velkých bódhisattvů. Zřejmě kopíroval originál velkého umělce Könchog Phände z E nebo Je, který tvořil pro 9. karmapu a byl učitelem Namkha Tašiho.⁵³⁴

V roce 1733 začal v Palpungu brzy poté, co se dozvěděl o úmrtí karmapy a žamarpy v Číně, kreslit sto osm příběhů ze série *Pagsam dišing* Avadánových příběhů a příbuzných témat. Založil dílnu na zpracování asi třiceti *thangk*, sám navrhl kompozice podle svých představ a originálních nápadů. V návrhu maleb se snažil provést kresbu, barvy, stínování a obrysy podle svitkových maleb v čínském stylu (*Gjari si thang*) a zobrazit paláce a oděvy v indickém a nepálském stylu. Dalšího roku dokončil zbývající náčrty pro tyto *thangky*, dohlížel pak na

⁵²⁸ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 260.

⁵²⁹ Ibid, s. 261.

⁵³⁰ Ibid, s. 261.

⁵³¹ Ibid, s. 261.

⁵³² Ibid, s. 261.

⁵³³ Ibid, s. 264.

⁵³⁴ Ibid, s. 264.

nanášení barev, stínování, obtahování obrysů a dokončování zlatých detailů. K tomu zaškolil mnoho mistrů malířů z Karšö a svěřil jim hlavní malířskou práci.⁵³⁵ Velmi usiloval o oživení a udržení khamské umělecké tradice. Roku 1737 se vrátil z cest po centrálním Tibetu do východního Tibetu a provedl oživovací obřad (*rabnä*) této série *thangk Pagsam dišing*. Jejich originály zůstaly v Palpungu a inspirovaly mnoho pozdějších mistrů, kteří je kopírovali.⁵³⁶

Situ pančhen navštívil Nepál poprvé v letech 1723/24 a 1748/49. Měl tedy vlastní zkušenost s oděvy a krajinou, které vtělil do své malby.⁵³⁷ Roku 1736 navštívil ve Lhase vládce Tibetu Pholhanä Sönam Tobgjala. Ten v letech 1730-1731 sponzoroval řezbu matric narthangského *Kandžuru*. Roku 1733 Situ pančhen dokončil řezbu matric pro dergeský *Kandžur* a napsal k němu katalog. Situ pančhen chtěl zůstat v Ü (náboženské a kulturní centrum Tibetu), ale na naléhání svého velkého patrona Tänpa Ccheringa, krále Derge, tak neučinil.⁵³⁸

Situ pančhen podporoval v Khamu umělce z Džetö, kteří pracovali v nebo blízko Lhatengpy (nedaleko Karmagönu). V roce 1741 obdržel v Lhatengu od umělců z Džetö masky osmi manifestací Padmasambhavy a od Cchene lhazy dostal také tři *thangky* Táry.⁵³⁹ Kolem roku 1750 navštívil Situ pančhen Lhatengpu a pověřil mistra Jetö lhazo Cchewang Dagpu výrobou dvacet sedmi *thangk* hlavních *tantrických* božstev. Situ pančhen navrhl každou *thangku* a věnoval velkou péči tomu, aby proporce postav souhlasily se systémem předepsaným v *tantrách* Kálačakry a Samvarodaji. Byl přítomen začátku skicování a uspořádal slavnost na začátek projektu. Kopie této série byly pravděpodobně zachovány v Serdungkhangu v Khampar Thubtän Phünchoglingu. V roce 1918 je tam viděl Kathog Situ a nazval je *tantrické thangky* podle palpungského modelu. Na stejném místě viděl Kathog Situ také sérii čtyřiceti jedné *thangk* králů Šambhaly podle palpungského modelu.⁵⁴⁰

Během života Situ pančhena nebo krátce po jeho smrti bylo zhotoveno mnoho jeho portrétů. Na jedné *thangce*, která se nachází v Ashmolean Museum, je zobrazen s devíti indickými mistry. On je v popředí, má atributy jako Maňdžušrí, tedy meč moudrosti na lotosu, jehož stonek drží v levé ruce, a obřadní klobouk.⁵⁴¹

⁵³⁵ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 264.

⁵³⁶ Ibid, s. 264.

⁵³⁷ Ibid, s. 264.

⁵³⁸ Ibid, s. 264.

⁵³⁹ Ibid, s. 271.

⁵⁴⁰ Ibid, s. 264-272.

⁵⁴¹ Ibid, s. 278-279.

Tento klobouk nosili i ostatní *situové*. Má ústřední zlatý symbol vpředu, zdobený třemi dotýkajícími se klenoty v jednoduché podobě jako kruhy. Po stranách jsou odznaky mraků, jejichž konce směřují dolů a dozadu. Horní okraj klobouku je jemně zvlněný.

Podle alespoň jednoho moderního zdroje je Situ pančhen považován za zakladatele nového stylu *Garri* (*Garri sarpa*).⁵⁴² Jeho aktivity ovlivnily pozdější školy *Karma-Garri* v Khamu. Některé jeho slavné série maleb, jako *džátaky Pagsam dišing*, se staly vzory pro pozdější umělce, pravděpodobně obsahovaly krátký popis nebo nápis. Například v roce 1750 Ngor khänpa Paldän Čhökjong (1702-1769) chtěl nechat provést sérii *Pagsam dišing* avadánového cyklu v Derge. Na tuto práci přizval malíře Lhagu z Karma Lhatengu a jeho bratra a přikázal jim vytvořit malby podle originální série Situ pančhenovy. Žučhen Cchuldim rinpoče nad nimi měl dohlížet a radit jim, jak by mohli zlepšit provedení malby.⁵⁴³

Roku 1770 Situ pančhen navrhoval a zadával různá náboženská díla, například sérii *thangk* Osmi manifestací Padmasambhavových umělce Gjacchäna. Poté se uchovávala v Palpungu a pozdější umělci si ji brali za vzor.⁵⁴⁴ V Situ pančhenově relikviární *stúpě* se zachovala malba Táry malované jeho rukou spolu s dalšími malbami od jiných lamů školy *Karma-kagjü* a příbuzných tradic, například malby čisté země Sukhávátí Kathog Rigdzin Cchewang Norbua (1698-1755), kterou sám navrhl a Situ pančhen ji namaloval.⁵⁴⁵

6.4.10. Čhō Taši, Karma Taši a Karšöpa

V 18. století došlo k rozvoji stylu *Garri*. Podle tradice k tomu přispěli tři Tašiové. Zakladatel Namkha Taši působil v 16. století pouze v Ü, Čhō Taši a Karšö Karma Taši tvořili hlavně v Khamu, neboť tam se uchýlila škola *Karma-kagjü* po problémech v polovině 17. století.⁵⁴⁶

Čhō Taši působil v 1. polovině 18. století v Khamu. Přátelil se s 3. Khamtul Kunga Tändzinem (1680-1728). Mnoho z jeho *thangk* se uchovávalo v Serdungkhangu v klášteře Khampagar Thubtän Phünchogling v severozápadním Khamu. Patřilo mezi ně čtyřicet osm maleb zobrazujících *kagjü* povskou linii, které navrhl Khamtul Kunga Tändzin⁵⁴⁷. Na patnácti *thangkách* se objevuje předchozí Dugčhen Padma Karpa a devět maleb představuje Khamtulovu biografii.⁵⁴⁸

Čhō Taši byl současníkem, kolegou a možná i studentem velkého učence Deumar gešeho.⁵⁴⁹

⁵⁴² Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 283.

⁵⁴³ Ibid, s. 283.

⁵⁴⁴ Ibid, s. 283.

⁵⁴⁵ Ibid, s. 283.

⁵⁴⁶ Ibid, s. 289.

⁵⁴⁷ Khamtul Kunga Tändzin byl jedním z nejdůležitějších mistrů školy *Dugpa-kagjü* v Khamu.

⁵⁴⁸ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 289.

⁵⁴⁹ Ibid, s. 289.

Karšö Karma Taši byl o generaci nebo dvě mladší než Čhö Taši, tvořil za života Situ pančena Čhökji Čhungnäho. Podle Smithe založil malířskou školu v Khamu, která přetrvala až do 20. století.⁵⁵⁰ Pocházel z Karšö v severním Čhamdu, blízko kláštera Karma. V této oblasti sídlila škola vynikajících malířů od 20. let 18. století nebo již dříve. Podle Smithe byla škola *Karšöpa* ovlivněna osobním stylem Situ pančena a Karma Taši měl patřit k jedněm z jeho hlavních žáků.⁵⁵¹ Situ pančen a jeho následovníci podporovali umělce z Karmy. Ve dvou svatyních Džedung Zinkhžil v Lhathog Dzodzi v Khamu se až do počátku 20. století dochovalo přes sto *karšöpovských* maleb, včetně třiceti maleb *karma-kagjüpovských* lamů této linie (*Kagjü serdeng*) a dvacet pět *thangk* série zvané *Kathang*. Zakladatelem tohoto kláštera byl prý Situ pančen.⁵⁵² Moderní umělec školy *Lingcchang Karma-Garri*, Gega Lama, naznačuje, že přímý vliv Situ pančena byl převládající v oblasti Nangčhen a Derge. V Lho Karmagön a oblasti Čhamdo v Khamu bylo mnoho zručných umělců a malířů zvláštní tradice *Garri*, nazývaných *Karšöpa*.⁵⁵³

Je třeba rozlišovat styl prací *karšöpovských* umělců pod přímým dohledem a silným stylistickým vlivem Situ pančena a základní styl *Karšöpa*, který existoval před i po Situ pančenovi. V malbách školy *Karšöpa* (*Karšöri*) se dají rozeznat raná a pozdější období. Oproti této tradici se Situ pančen snažil o jednodušší, minimalistické pojetí pozadí se silným čínským nádechem. V popisu stylů raného nebo poloviny 18. století Deumar geše nezmiňuje Karma Tašiho, ale styl *Karšöpa* jako novou, stále ještě bezejmennou tradici.⁵⁵⁴

Relativně současný *karšöpovský* malíř, Gönpo Dordže (žil na počátku 20. století) vytvořil sérii po sobě jdoucích karmapů a jiných mistrů linie *Mahámudra Karma-kagjü* až k Vadžradharovi, která se zachovala v klášteře Rumtek v Sikkimu.⁵⁵⁵ Z této série pochází zobrazení 13. karmapy Dūdül Dordžeho (1733-1797), na němž je zachován nápis ve zlatém písmu, jehož malíř je Manga (tj. Taši). Možná jej tedy namaloval Karma Taši nebo nějaký, zatím neznámý, následovník z tradice *Karšö*.⁵⁵⁶ Zdá se, že tradice *Karšöpa* vstřebala nejen silný vliv stylu *Garri*, ale i podstatné prvky starého i nového stylu *Mänri*. Umělci měli zřejmě přístup k čínským vzorům. Postavy jsou v poměru k okolní kompozici větší, většinou v částečném profilu, pozadí je zdobené a detailně provedené prvky z čínské krajinomalby.⁵⁵⁷

⁵⁵⁰ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 289.

⁵⁵¹ Ibid, s. 290.

⁵⁵² Ibid, s. 290.

⁵⁵³ Ibid, s. 290.

⁵⁵⁴ Ibid, s. 290.

⁵⁵⁵ Ibid, s. 290.

⁵⁵⁶ Ibid, s. 298.

⁵⁵⁷ Ibid, s. 298.

6.4.11. Žučhen Cchuldim Rinčhen

Žučhen Cchuldim Rinčhen (1697-1774) byl velkým hlasatelem Mänthangpovy tradice v Khamu, kde se také narodil, konkrétně v Dänma. Šířil ji teoreticky a věnoval se jí i prakticky. Proslavil se jako hlavní redaktor dřevořezových matric pro kanonickou sbírku *Tandžur* v Derge (30.- 40. léta 18. století). Odtud pochází jeho označení Žučhen neboli Velký editor. Vydal dílo o šestnácti svazcích *Sakja kabum* (Sebraná díla zakladatelů školy *Sakjapa*). Byl aktivní také na poli náboženského umění, kdy jej podporoval dergeský král Tänpa Cchering.⁵⁵⁸ Svě umělecké aktivity popsal ve svém životopise. V jejich rodině byla řada tvůrců náboženského umění - v dřívějších generacích k nim patřili velký malíř Sanggjä Lhawang (polovina 16. století) a jeho synovec mnich Gedün Özer, v 17. století *lhazö* Lodö Gjamccho a jeho synovec Karma Gjamccho. Kvůli neshodám se strýcem se Karma Gjamccho odtrhl a založil svou rodinnou větev. Jeho synovcem byl také mnich Sanggjä Sönam, který působil v klášteře Sakar po mnoho let jako vedoucí zpěvák, malíř Legšä Küngaphel (známý jako *lhazö* Ngagwang Čhöphel – otec Žučhenův).⁵⁵⁹

Žučhen Cchuldim měl být zasvěcen mnišskému životu, ale než začal svá studia, naučil se od otce malovat. Ještě, než se naučil číst, pomáhal otci malovat v jistém chrámu Osm manifestací Padmasambhavových. Otec vybral toto téma, neboť měl v oblibě školu *Ñingmapa*. Žučhen Cchuldim mu pomáhal malovat i jiná jeho oblíbená božstva. Žučhen Cchuldim se naučil systému proporcí božstev, který se předával v jejich rodině, a pravděpodobně na něj měl vliv i ikonometrický spis 8. karmapy.⁵⁶⁰ Později jako dospělý student projevil zájem o uspořádání proporcí posvátných postav na základě kanonických zvuků. Proto spolu s učitelem Sanggjä Čhöphelem studoval pojednání pěti tibetských autorit, k nimž patřili Mänthangpa, Dengkhaba, Butön, Tagcchang locáwa a Sanggjä Lhawang. Poté se věnoval i jiným spisům, například *Bai du rja jasel* od desi Sanggjä Gjamccha. To byla částečně polemická práce, založená na desiho raném pojednání o výpočtu kalendáře, astrologii a příbuzných předmětech (*Bai du rja karmo*). Žučhen Cchuldim po celkovém prostudování děl učinil závěr, že Mänladöndubovo pojednání může být přijato jako důvěryhodný a standardní zdroj. Odmítl Dengkhabovu poznámku, že Buddha může měřit sto dvacet palců, i tradici navrženou Sanggjä Gjamcchem. Odvolává se na indické kanonické zdroje a pečlivé srovnávání s tibetskou tradicí. To ale nemělo přesvědčivou

⁵⁵⁸ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 301.

⁵⁵⁹ Ibid, s. 301.

⁵⁶⁰ Ibid, s. 302.

sílu pro umělce v centrálním Tibetu, kteří pracovali podle tradice popsané Sanggjä Gjamchem.⁵⁶¹

Sanggjä Gjamcho odvozoval svůj systém od ikonometrické tradice Mänthangpovy a Dengkhabovy, vycházel z praxe, ne psaných zdrojů. Oproti tomu 5. dalajlama se ve svém pojednání *Ci karnag*, které se podobá *Bai du rja jaselu*, tvrdí, že Mänthangpa a jeho následovník Rikharpa ve své praxi nikdy nepoužívali jinou výšku pro tělo *tathágoty* než sto dvacet pět palců (*sormo*).⁵⁶²

Žučen Cchuldim se jako mladý mnich podílel na různých malířských projektech, než se proslavil svou učeností. Koncem 20. let 18. století v Ragčhu Namgjalgönu v Dänma pracoval na nástěnných malbách v dvoupilířovém chrámu, který dal vystavět Adän gelong Thinlä Phünchog. Nacházelo se tam sto *džátak* a dvanáct velkých Buddhových činů. Žučen Cchuldim dohlížel na projekt i pracoval s ostatními.⁵⁶³

Nedlouho poté použil posvátnou látku, která měla spojitost se zemřelým ngorpovským mistrem Tändzin Lhündubem, jako podklad pro černou thanšku (*nagthang*) Mahákály Gönpgura jako hlavní postavy, který byl obklopený lamy a jinými božstvy.⁵⁶⁴

Žučen Cchuldim se brzy proslavil na dergeském dvoře svými schopnostmi v oblasti jazykové, jako byly gramatika a poezie. Byl velkým uctivatelem Sarasvátí (tib. Čangcänma), patronky sanskrtské poetiky, gramatiky a jiných odvětví studia.⁵⁶⁵

Žučen Cchuldim byl pověřen editováním sebraných spisů pěti zakládajících mistrů školy *Sakjapa* (*Sakja kabum*) v šestnácti dlouhoformátových svazcích. Projekt, který sponzoroval dergeský král Tänpa Cchering, byl dokončen roku 1736. Brzy poté namaloval Žučen Cchuldim jednodenní *thangku* (*ñin thang*) s postavou Dordžeccheho pro zajištění vlastní dlouhověkosti.⁵⁶⁶ O několik let později editoval vydání dergeského *Tandžuru* a získal tak titul *Žučen*. Na každé první stránce jednotlivých svazků se nacházejí ilustrace buddhů, božstev nebo jiných postav, které nakreslil Aphel. Řezba a kontrola matric byly dokončeny v roce 1744.⁵⁶⁷ Kolem roku 1745 byl Žučen Cchuldim povolán dergeským králem k účasti na malbě ve velkém chrámu, postaveném v Gönčenu pro nové matrice *Tandžuru*. Měl namalovat hlavní postavu Buddhy na nástěnných malbách. Zobrazil Buddhu v gestu

⁵⁶¹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 302-303.

⁵⁶² Ibid, s. 303.

⁵⁶³ Ibid, s. 303-304.

⁵⁶⁴ Ibid, s. 304.

⁵⁶⁵ Ibid, s. 304.

⁵⁶⁶ Ibid, s. 304.

⁵⁶⁷ Ibid, s. 304.

překonávají Máru. Ostatních dvacet sedm nástěnných maleb zhotovili malíři z Paljülu a Karma Lhatengpa.⁵⁶⁸

Derge Sakjong lama Phünčchog Tánpa se díky patronaci různých projektů seznámil s náboženským uměním a začal se zajímat o práci malířů. Žučhen Cchuldim pracoval pod jeho vedením a dohlížel na detaily práce.⁵⁶⁹ V souvislosti s výstavbou a dokončením tohoto chrámu sepsal Žučhen Cchuldim dílo *Tuglagkhang čhöčhung*, které obsahuje krátkou historii velkých raných malířů, jako byli Mängthangpa a Khjence. Detailnější popis malířské práce pochází od dvou hlavních umělců, Aphela z Mášö a Lhagy z Karmy, kteří spolupracovali s mnoha malíři z Paljülu, Kharda a Karma Lhatengpa. Aphel byl bönistickým malířem, který naskicoval přední božstva pro dergeské matrice *Tandžuru*. Na nástěnných malbách je zobrazeno osmdesát velkých *mahásiddhů*, jejichž podoba je založena na chvále indického mistra lamy Dordže Dänpy. Dvanáct *mahásiddhů* je zachyceno jako větší figury a další menší jsou kolem nich ve skupinách po šesti. Žučhen Cchuldim složil také verše v souvislosti se zobrazením životního příběhu velkého *mahásiddhy* Virúpy.⁵⁷⁰

Na počátku 50. let 18. století 34. opat Ngoru, Ngor khänpo Paldän Čhökjong (1702-1769), navštívil Derge. Povolal Lhagu z Karma Lhatengu a jeho bratra k vytvoření cyklu *Avadána Pagsam dišing*, podle originálu zřejmě navrženého Situ Čhökji Čhungnäem ve 20 *thangkách*. Malíři si za vzor vzali ranější sérii, proto požádal Žučhen Cchuldima o dohled a rady ohledně zlepšení provedení.⁵⁷¹ Žučhen spolupracoval s Lhagou a jeho bratrem a je to zachyceno i na *thangce* ze života ngorského opata Rinčhen Migjur Gjalčchäna, který patřil k Luding labrangu v Ngoru.⁵⁷²

Žučhen Cchuldim maloval série *džátak*, k nimž použil jako vzor na papír převedené ilustrace ze života šestnácti *arhatů* a z tzv. sta *džátak* (šedesát sedm *džátak* vytvořených Karmapou Rangčhung Dordžem a třicet čtyři z *Džátakamály* z *Áčarja Árjasúry*. Oproti vzorům udělal drobné změny, aby odpovídaly více psaným textům a do skupiny postav *arhatů* přidal Dharmatálu a Cha-šanga.⁵⁷³ Zdá se, že projekt také sponzoroval Ngor khänpo Paldän Čhökjong v Derge roku 1753, který shromáždil umělce Tänkjonga a deset dalších, aby

⁵⁶⁸ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 304.

⁵⁶⁹ Ibid, s. 311.

⁵⁷⁰ Ibid, s. 311.

⁵⁷¹ Ibid, s. 312.

⁵⁷² Rinčhen Migjur Gjalčchän byl v letech 1746-1751 37. ngorským opatem.

Viz Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 312.

⁵⁷³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 312.

namalovali sérii *thangk džáta* z cyklu *Árjasúra* s doplněním Rangčhung Dordžeho. Na začátku byl příběh, jak bódhisattva věnoval své tělo hladovějícím tygrům.⁵⁷⁴

V letech 1751-1752 spolupracoval Žučhen Cchuldim na obnově starých chrámů kláštera Dänčhöde.

Dergeský patron pověřil bratry Lhaga jako hlavní umělce a Žučhen Cchuldima jako dohlázeitele nad veškerou uměleckou prací.⁵⁷⁵ Roku 1752 byly staré chrámy obřadně zbořeny a na jejich místě postaveny nové budovy. Žučhen Cchuldim začal plánovat a kontrolovat práci na malbách a sochách. Hlavními malíři, kteří pracovali na nástěnných malbách, byli Lhaga a Ješe Lodö z Degönu. Dohlíželi nad umělci z Dänma i umělce *Karšöpa*. Celkem se na díle podílelo dvacet umělců, kteří kreslili, dvacet jeden, kteří stínovali, a dvacet tři, kteří nanášeli podklad barev a barvy míchali.⁵⁷⁶

Asi koncem 60. let 18. století se Žučhen Cchuldim zapojil do projektu malby série pěti *thangk* zobrazujících jeho vlastní život. Na žádost sluhy Lhündub Phünccchoga připravil několik pláten pro tento účel a sám udělal náčrty. Další zimu nato provedli bratři Lhaga nanášení barev, stínování a obtažení obrysů. Noc před dokončením měl Lhündub Phünccchog příznivý sen. V souvislosti s těmito malbami sepsal Žučhen Cchuldim krátký nárys svého života ve verších jako výkladový nápis k malbám.⁵⁷⁷

Roku 1763 sepsal Žučhen Cchuldim záznam o stavbě a výzdobě kláštera Gandän Namgjal ling v Dänma. Pracovali tam například Ješe Lödö a umělci, kteří pocházeli většinou z Dänma. Byli pod vlivem mistra ze 16. století, který pracoval ve starém stylu *Mänri*, Tadin Gönpa, ale i pod vlivem mistrů *Mänsarpy*.

Roku 1764 sepsal Žučhen Cchuldim podobný záznam o stavbě a dokončení nového ngorpovského kláštera Jilhung Lhagjal Čhöde, který založil opat Ngor Ludingu, Rinčhen Migjur Gjalccchän. Mezi osmdesáti malíři, kteří se na klášterních pracech podíleli, byli také bratři Lhaga. Dohlázeiteli byli Lhaga a Žučhen Cchuldimův student, Šakja Čhöphel.⁵⁷⁸

Žučhen Cchuldimova sebraná díla byla vyřezána na tiskařské matrice v Derge a vytištěna, díky tomu se zachovala.

⁵⁷⁴ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 312.

⁵⁷⁵ Ibid, s. 312-314.

⁵⁷⁶ Ibid, s. 314.

⁵⁷⁷ Ibid, s. 314.

⁵⁷⁸ Ibid, s. 314.

6.4.12. Pozdější regionální styly

Většina regionálních stylů 18.-20. století se hlásí k pokračovatelům školy *Mänri*. Velký rozdíl byl především mezi školami v Ü-Cangu a Amdem s Khamem. Centra tibetského buddhistického umění vznikla také v Mongolsku na mandžuském dvoře.⁵⁷⁹

Amdo

Škola *Mänri* rozvíjející se v Khamu a Amdu vstřebala čínské vlivy. V Amdu k tomu docházelo hlavně kvůli přímému kontaktu s čínskými vzory. V Khamu byly také vlivy stylů *Karma-Garri* a *Karšöpa*.⁵⁸⁰

V Rebkongu prý vznikla tradice náboženského umění díky aktivitám mistra stylu *Mänri* – Cchephela z Dečhen Sangngag kharpa, který byl poslán do Amda z centrálního Tibetu v roce 1715, aby maloval nástěnné malby v novém klášterním centru Tašigomang v Tašikjilu na základě žádosti 1. džamjang žäpy, Ngagwang Cchöndüa (1648-1721). Moderní senggešongský umělec Dordže Cchöpa se o tom ve svém článku o rebkongské umělecké tradici nezmiňuje. Podle něj prý amdská tradice předcházela nástupu školy *Gelugpa*. Opakuje ústně tradované, že Sengge šongu, díky jehož umělcům se oblast proslavila, vyhrožoval útokem Rebkong. Zasáhl však Rongpo Jabdže lama Kaldän Gjamccho, který zakázal další rozepře a nařídil, že jiné oblasti nemohou vytvářet posvátné předměty a všechnu uměleckou práci musí vykonávat umělci ze Sengge šongu.⁵⁸¹ Rebkong patří dodnes mezi centra tibetské malby a v místních kláštorech vznikají díla pro tibetské buddhisty i zahraniční turisty.⁵⁸²

Malíř Lubum lharipa se proslavil i mimo Amdo v centrálním Tibetu. Linggja lhazo Tänpa Dargjä pocházel také z Amda a v 19. století byl hlavním malířem *dzogčhenového* mistra Žabkar Cchogdug Rangdola (1781-1851). Nejznámějšími amdskými mistry z Ngapy byli Kö pandita Lozang Šerab, Mogab lharipa a Lhazo Onpa.⁵⁸³

⁵⁷⁹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 317.

⁵⁸⁰ Ibid, s. 317.

⁵⁸¹ Ibid, s. 317.

⁵⁸² Měla jsem tu čest s jedním podnikavým mnichem, který se zaměřoval na odchyt turistů, kterým pak v klášterní dílně nabízel malířské práce studentů i profesionálů. Kvalita tedy byla různá a tomu odpovídala i cena. U studentských prací se dalo smlouvat, ale u těch zajímavějších a lépe provedených, které mohly stát i desetkrát více, se cena snížit nedala.

V Rebkongu byl hned vedle kláštera obchod s *thangkami*, které tam prodával sám autor, mladík, který studoval na malířské škole. Sice dodržoval pravidla náboženské malby, ale zaměřoval se na jednodušší kompozice s jednou ústřední postavou. Barevnost byla však odlišná, protože nepoužíval minerální pigmenty, ale syntetická barviva. *Thangky* byly v této oblasti dostupné i v jiných obchodech, například s buddhistickými potřebami.

⁵⁸³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 317.

V amtském Gjalrongu kvetla umění a řemesla za vlády a patronace Samang Gjalpa. Pokračovala tam tradice malířů příbuzensky spřízněných s Džamjang Losalem z Gjalrongu. Řadili se k nim i malíři z ranějšího období - Abum, Lhazo Cchering, Lhazo Šerab Phüncchog. K ranějším umělcům patřil i Džamjang Losalův otec, Angdang a Lhazo Damčhö.⁵⁸⁴

Kham

V Khamu působilo od 18. do 20. století mnoho mistrů stylu *Garri*. Koncem 17. a na počátku 18. století byl jejich centrem klášter Zurmang Dücikhjil, který leží v oblasti Nangčhen.⁵⁸⁵

Sa Kardug ze Zilingu byl mistrem stylu *Garri*, který roku 1926 dohlížel na obnovu velkého chrámu Thongdöl v Palpungu. Namaloval nástěnné malby několika božstev obklopených osmi velkými zakladateli školy *Kamcchang (Karma) Kagjüpa*.⁵⁸⁶

Sönam Ňima z Nangčhenu (podle Jacksonových informací byl naživu v 80. letech 20. století) pracoval v Palpungu ještě později. V Palpungu namaloval linii *kagjüpovských* učitelů v poměrně realistickém stylu.⁵⁸⁷

Thangla Cchewang (1902- asi 1990) působil do konce 80. let 20. století jako starší malířský mistr v Dergeské tibetské škole. Pocházel z Adí v okrese Derge. Nejdříve studoval starý styl *Mänri* pod vedením učitele Akhu Taraba v Palpungu. V patnácti letech mu Kathog Situ Čhökji Gjamcho doporučil, aby studoval v Kathogu. Vedle ostatních předmětů to byla také tradice *Mänri* pod vedením Dupa Phurbua (Čhamdo Phurba Cchering) a Zingha Džamjanga.⁵⁸⁸ Roku 1926 maloval Thangla Cchewang nástěnné malby v Palpungu s Kardugem a osvojil si styl *Garri* i teorii ikonometrie. Několik let pracoval pro Palpung Situ tulkua nejen jako umělec, ale i sekretář zodpovědný za důležité, elegantní kompozice. V té době namaloval mnoho *thangk* a dohlížel na projekty nástěnných maleb. Pak se stal sekretářem 16. karmapy a zůstal delší dobu v Ü.⁵⁸⁹ Experimentoval s různými styly - maloval sérii šestnácti *arhatů* v čínském stylu, akvarelem nebo zkoušel tušovou malbu *Mila (mila čhu rima)*. Namaloval portrét svého patrona Palpung Situ Padma Wangčoa „ve stylu cizinců“, tj. realismu inspirovaném západním uměním. Prý také napsal krátkou historii tibetské buddhistické malby.⁵⁹⁰ Roku 1952 byl odpovědný za malbu především ve starém stylu *Mänri*, s určitým spřízněním ke stylu *Garri*. Jednalo se o dvacet tři figury řezané v maticích v Derge,

⁵⁸⁴ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 320.

⁵⁸⁵ Ibid, s. 320.

⁵⁸⁶ Ibid, s. 327.

⁵⁸⁷ Ibid, s. 327.

⁵⁸⁸ Ibid, s. 327.

⁵⁸⁹ Ibid, s. 327.

⁵⁹⁰ Ibid, s. 327.

včetně šestnácti *arhatů*. Sám dílo okomentoval tak, že matrice a nástěnné malby v Taranáthově klášteře v Džónang Tagtän Phüncchoglingu byly také ve starém stylu *Mänri* s podobnostmi ke stylu *Garri*.⁵⁹¹ Jeho nástěnné malby v Palpungu byly ve stylu *Garri* s krajinou a barevností čínského stylu. Roku 1982 působil Thangla Cchewang jako vedoucí malíř na stavbě Jungdung lhakhangu v Derge. Během Kulturní revoluce zachránil mnoho cenných předmětů před zničením. Poté se ujal odpovědnosti za obnovu Palpungu a učil mnoho studentů.⁵⁹²

Šerab Gjalchän z rodiny Beru byl Thanglův žák, ještě před Gega Lamou. Nyní žije ve Skotsku a působí v Samjaling centru. Pochází z kláštera Namgjalgön v Dabkhogu, severozápadně od Derge.⁵⁹³

Moderní škola *Karšöpa*

Nejpozději od počátku 18. století byla škola *Karšöpa* eklektickým stylem *Karma-Garri*, v němž se projevovaly vlivy starého a nového stylu *Mänri* a hlavní zdroj inspirace přicházel ze stylu *Garri*. Živá tradice si stále připomíná dva *karšöpovské* umělce – Padma Rabtäna a Gönpa Dordžeho, kteří tvořili na začátku 20. století.⁵⁹⁴

Pozdější styl *Mänri* v Khamu

V Khamu se rozvinulo mnoho variant stylu *Mänri*, jak tvrdil 3. khamtul Kunga Tändzin (1680-1728) a další. Čhamdo Phurbu Cchering byl vynikajícím umělcem 19. století. Maloval v hybridním stylu *Mänri* a ovlivnil jej také styl *Karma-Garri*. Pocházel z Dupacchangu, z rodiny malířů z Čhamda v údolí Začhu. Jiní členové rodiny tvořili nedaleko Derge během 19. století.⁵⁹⁵ Rodina byla velmi nábožensky zaměřená a její dům byl vyzdoben jako chrám. Když žil Phurbuův otec, bylo v rodině celkem osm umělců – malíři a zpracovatelé kovů. Phurbuův bratr, Sönam Cchering, byl malířem a výrobcem masek. Phurbu Cchering se proslavil zejména v Khamu, hlavně v Derge. Phurbu Cchering maloval nástěnné malby v chrámu Lhakhang čenmo u Kathogu, kde působil jako vedoucí umělec (*üčhen*).⁵⁹⁶ Byl odpovědný za kathogské *thangky* zobrazující osm manifestací Padmasambhavy a Kagjä. Nakreslil předlohy

⁵⁹¹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 327.

⁵⁹² Ibid, s. 327.

⁵⁹³ Ibid, s. 328.

⁵⁹⁴ Ibid, s. 328.

⁵⁹⁵ Ibid, s. 328.

⁵⁹⁶ Ibid, s. 328.

pro dergeské matrice s motivem dvanácti velkých Buddhových činů.⁵⁹⁷ Phurbu Cchering dával přednost nesymetrickým kompozicím. Pro jeho díla byla typická plnost i prázdnota a výjimečně řešená kompozice celého plánu, v novém stylu *Mänri*, ale někteří autoři to nazývali Khamský styl (*Khamri*). Nebyly tolik dodržovány proporce postav jako ve starém stylu *Mänri*.⁵⁹⁸ Phurbu Cchering byl prý odpovědný za kresbu božstev a mnoha kompozic *thangk*, které sloužily jako předlohy pro dřevořezy, které vznikly v klášteře Kathog a v Derge Gönčenu. Palpung Situ tulku si velmi cenil Phurbu Ccheringovy malby.⁵⁹⁹ K Phurbu Ccheringovým žákům patřilo mnoho významných malířů, například jeho mladší bratr Zinglha Džamjang. Jeho vliv se projevil v tvorbě malířů v Khamu, kteří následovali hlavní styl *Garri*. Mnoho z nich se vzdalo svého stylu a přiklonilo se k tradici připomínající více nový styl *Mänri*. Zinglha Džamjang měl na starosti kresbu předloh řady dřevořezů v Derge a Kathogu. Jeho díla byla těžko odlišitelná od Phurbu Ccheringových.⁶⁰⁰ Čamdo Sönam Cchering byl Phurbu Ccheringovým mladším bratrem. Byl dobrým malířem, ale začal se věnovat obchodu. K malbě se opět vrátil po Phurbu Ccheringově smrti. Jeho bratr byl slavnější, ale podle některých názorů byl Sönam Cchering lepší. Říkalo se, že jejich malby nepotřebovaly oživení, neboť už původně měly velkou duchovní sílu.⁶⁰¹ Některé zdroje zmiňují, že byl Sönam Cchering odpovědný za návrhy předloh dergeských dřevořezů Buddhových dvanácti velkých činů a osmi emanací Padmasambhavových.⁶⁰² Řezbářem matric obou sérií byl Cchering z Derge Kuse. Malíř i řezbář byli považováni za emanaci Maňdžušrího.⁶⁰³ Sönam Cchering prý také nakreslil postavy pro sérii dergeských dřevořezů Sakja dünrab čenmo. Jeho styl a styl Phurbu Ccheringův jsou nazývány *Zagjü Mänsar* (nový styl *Mänri* z okresu Zagjü). Tändzin Jongdu popsal tento styl jako *Karmän zungdel* (Kombinovaný styl *Karma-Garri* a *Mänri*).⁶⁰⁴

Další následovníci tvrdili, že malují *mahásiddhy* po indickém způsobu, *sthávir* po čínském způsobu a *tantrická* božstva po tibetském způsobu. Král z Derge si oblíbil tento styl *Zagjüma*,

⁵⁹⁷ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 328.

⁵⁹⁸ Přísné proporce byly brány za svazující, ale jejich nedodržení neumožňovalo použití obrazu jako podpory pro osvícenou mysl.

Viz Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 333.

⁵⁹⁹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 333.

⁶⁰⁰ Ibid, s. 333.

⁶⁰¹ Ibid, s. 333.

⁶⁰² Jiné zdroje je připisují Phurbu Ccheringovi nebo Zinglha Džamjangovi, protože byly ve stejném stylu.

⁶⁰³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 333.

⁶⁰⁴ Ibid, s. 333.

stejně jako předchozí Khamtul rinpoče. Díky nim se umělcům dostávalo štědré finanční podpory.⁶⁰⁵ Podle současného malíře této tradice Ngöduba Rongea se nejednalo o pokračování rané tradice *Karšöpa*.⁶⁰⁶

Lhathog Rangge Tädzin Jongdu (asi 1899-1982) byl v polovině 20. století vedoucím mistrem v Lhathog Khampagaru (khamtulské klášterní sídlo). *Udzä* Tädzin Jongdu pocházel z rodiny Ronge (nebo Rangge). Narodil se v Lhathogu a v mládí studoval pod vedením mistra Čhamdo Sönam Ccheringa. Jeho otec byl tesařem a stavitelem, původně však mnichem, ale rozhodl se věnovat umění. Tädzin Jongdu začal malovat v osmnácti nebo devatenácti letech poté, co utekl z kláštera, kde studoval buddhistické obřady a učení pod vedením svého strýce. Na chvíli navštívil rodinu umělců Lhazo šang, která bydlela v khamtulském hlavním sídle, Khampagaru. Hlavou rodiny byl malíř Čhamdo Phurbu Cchering. Phurbu Cchering rozpoznal jeho přirozený talent a řekl mu, že se může stát umělcem, když to zkusí. Tädzin Jongdu se vydal domů, aby shromáždil co nejvíc zásob, aby se mohl uživit po několik měsíců učení. Domů se však musel vracet pro zásoby ještě během roku několikrát.⁶⁰⁷ S rodinou Lhazo šang strávil rok, a poté přešel k Sönam Ccheringovi, aby pokračoval ve studiích, kde zůstal čtyři roky. Jako učeník si tu nemusel sám platit jídlo ani studia. Učitel si jej oblíbil a v podstatě jej adoptoval. Bral ho všude s sebou a Tädzin Jongdu se stal jeho nejlepším žákem, který byl téměř na mistrově úrovni. Po pěti letech studia se stal *udzäm*, mistrem umělcem. Později více kreslil kompozice, než nanášel barvy. Struktura a proporce jeho prací byly výjimečně dobré. Jeho nástěnné malby se daly těžko odlišit od maleb Sönam Ccheringa. Tädzin Jongdu vyráběl také masky a sochy z hlíny.⁶⁰⁸

V Khamu vedle sebe působily pozdější školy *Garri* a *Khampa Mänsar*, ale projevoval se stále silnější sklon ke starému stylu *Mänri* v centrálním Tibetu.⁶⁰⁹

Digung

Od konce 17. století do počátku 19. století se v Digungu rozvíjelo odvětví stylu *Khjenri*. Könčhog Dinla Zangpo (1656-1719) a jeho studenti šířili tuto tradici.⁶¹⁰ Podle záznamů Tädzin Padma Gjalčchäna (1770-1826) byl pozdější digungský malířský styl (*Riri*) odnoží

⁶⁰⁵ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 333.

⁶⁰⁶ Ibid, s. 335.

⁶⁰⁷ Ibid, s. 335.

⁶⁰⁸ Ibid, s. 335.

⁶⁰⁹ Ibid, s. 335.

⁶¹⁰ Ibid, s. 338.

stylu *Khjenri*. Mistrem Ješe Džamjanga byl Benbe, laický malíř z rodiny dědičných malířů v Digungu, který patřil k vedoucím malířům své generace.⁶¹¹

K zvláštním charakteristikám stylu *Digungpa* se řadily jednotlivé krajinné prvky, které byly spojené s okolím Digungu - hory s ostrými vrcholky, které připomínaly hory v okolí, řeky, které byly divoké a zobrazené podobně s velkými vlnami, květiny v pozadí krajiny stejné jako hořce rostoucí na lukách kolem Digungu.⁶¹²

Jižní a jihovýchodní Tibet, hraniční oblast

V jižním a jihovýchodním Tibetu se rozvíjely regionální styly. V jižním Ü tvořilo mnoho umělců, kteří jsou zapsáni v moderních bhútánských zdrojích, pravděpodobně kvůli svému vlivu na malířskou tradici Bhútánu.⁶¹³

Okres E (Je)

Škola vlivného moderního stylu *Mänri* se nazývala *Eri (Jeri)*. Jednalo se o oblast mezi Wangpem a Jarlungem, v níž žili hlavně nomádi. Nebylo tam mnoho úrodné půdy, ale nacházely se tam zásoby zlata. Vládnoucí král pocházel ze starověké rodiny Lha Gjari, která patřila ke starověké větvi tibetské aristokracie.⁶¹⁴ Koncem 16. století se Epa Könchog Phande označil za umělce a v 17. a 18. století jsou v pramenech zmiňováni umělci z E, hlavně sochaři, z nichž někteří byli aktivní až v Khamu. Vládce Pholhanä Sönam Tobgjä z centrálního Tibetu podporoval ve 30. letech 18. století sochaře z E, kteří vytvořili sérii vynikajících trojrozměrných *mandal* božských paláců pro chrám Lhadän Cemo, jež měly sloužit jako příklad budoucím generacím.⁶¹⁵ Malířská tradice z E pocházela evidentně ze starého stylu *Mänri*. Prý hrála rozhodující roli v utváření stylu, který převládl v Ü ve 20. století.⁶¹⁶

Žagabpa použil označení *Eri* jako synonymum pro moderní styl *Mänri* v centrálním Tibetu, jako protipól ke stylu *Khjenri* (ten označil za *Žungri* – styl centrální vlády). Podle D. Jacksona je tato poznámka o *Khjenri* pravděpodobně nepřesná, pokud by se nevztahovala na 2. polovinu 17. století.⁶¹⁷ Oproti tomu moderní *karma-kagjü* povský učenec Khänpo Danggu

⁶¹¹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 338.

⁶¹² Ibid, s. 338-339.

⁶¹³ Ibid, s. 345.

⁶¹⁴ Ibid, s. 345.

⁶¹⁵ Ibid, s. 345.

⁶¹⁶ Ibid, s. 345.

⁶¹⁷ Ibid, s. 345.

rinpoče použil termín *Žungri* jako všeobecný termín pro moderní centrálně tibetský styl *Mänri*, protiklad ke *Karma-Garri*.⁶¹⁸

Následovníci tradice *Eri* byli na počátku 20. století velmi žádáni na obnovující projekty v Ü, tak se umělci stylu *Eri* možná stali vedoucími hlasateli stylu označovaného „*gelugpovská* mezinárodní škola“.⁶¹⁹

Bhútán

Žabdung, Ngagwang Namgjal (1594-1651) měl prý malířské nadání, ale žádné jeho dílo nepřežilo četné požáry v Bhútánu v 18. a 19. století. Z *dugpovského* klášterního sídla v Tibetu pozval prý Ralung malíře stylu *Mänri*, tulku Phünchoga, Čhödžä Lupu a tulku Gönpa.⁶²⁰

V 1. polovině 17. století přinesl z Tibetu do Bhútánu umělec tulku Mipham Čhöphel styl malby, která prý spojoval styly *Mänri* i *Khjenri*.⁶²¹

Dagpa Gjamcho čili Sanggjä Dagpa (1646-1719) byl významným umělcem 17. století. Podle E. G. Smithe to byl nejtalentovanější žák malíře uprchlíka Paldän Gjamccha (1610-1648), připoutal pozornost bhútánského vladaře Tändzin Rabgjäa a byl nucen k návrhu a přípravě obrovské vyšívané *thangky Göku Thöndol čhenmo* či *Thönba rändol* z Punakha (Pünthan) (projekt probíhal v letech 1689-1692). Poté byl pověřen malbou fresek poustevny Pado Tagšän (1692-1693).⁶²²

Hlavní bhútánský styl byl odvětvím *Mänri*, ale působil na něj také vliv pozdějších proudů ve východním a centrálním Tibetu. 8. gjalwang (1768-1822) prý maloval ve stylu *Mänri*. 9. dže khänpo Šákja Rinčhen (1710-1759) napsal krátký manuál pro začátečníky, kde se hlásí k Mänladöndubově tradici.⁶²³

Kjirong a Východní Ngari

Künzang Thinlā Wangčhung z Kjirongu (1772-1812) byl jedním z vynikajících malířů činných ve východním Ngari, v blízkosti regionu Jölmo. Měl mladšího bratra Dagkar Taso tulku Čhökji Wangčhunga (1775-1837).⁶²⁴ Původně byl mnichem a věnoval se náboženské praxi, většinu času však trávil náboženským uměním. Jako chlapec byl rozpoznán jako reinkarnace lamy Domarba Künzang Gjurme Lhünduba, který byl nadaným malířem a

⁶¹⁸ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 345.

⁶¹⁹ Ibid, s. 345.

⁶²⁰ Ibid, s. 345.

⁶²¹ Ibid, s. 345.

⁶²² Ibid, s. 346.

⁶²³ Ibid, s. 346.

⁶²⁴ Ibid, s. 346.

sochařem. Oficiálně začal malovat v roce 1786, když jej malíř Cchewang Ngödub požádal o pomoc při malbě několika děl pro svatyni v Gar Barocchangu. Künzang Thinlā maloval Buddhu a jeho doprovod.⁶²⁵

Roku 1789 namaloval další *thangky*. Patřila k nim také zobrazení z cyklu *Thugdže čhenpo Doba Kündöl* a dvě *thagky* z laskavého a hrozivého cyklu *Gar Baro*. Roku 1792 maloval dvě hlavní božstva spisu *Ñingma gjübum*. Téhož roku odjel do Jölma, kde vytvořil nástěnné malby a práce na dřevě kláštera Padmaling. Sepsal i dílo, v němž vzpomíná na tuto práci. Když vypukla tibeto-gurkhská válka, musel uprchnout do Langthangu. Ještě téhož roku se vrátil, aby s bratrem provedli posvěcení nově postavené shromažďovací síně v Jölmu.⁶²⁶ Roku 1793 šel do Mulug Čhökaringu, kde pod patronací *tantrického* jogína namaloval ochrannou *thangku* (*gönthang*), zobrazující hrozné božstvo Legdän Nagpoa a jeho družinu. Roku 1794 ve spolupráci se Sönam Wangdänem namaloval pro bratra *thangku* zobrazující učitele *Lamzab lamai nalchor* a další malbu. Roku 1796 se vydal do kláštera Kjirong Samtänling, aby namaloval nástěnné malby a výzdobné dřevěné části v chrámu. Tam také namaloval *thangku* Buddhy a šestnácti *arhatů* pro mnišskou komunitu. Roku 1797 na svátek *Saga Dawa* šel s bratrem do chrámu Phagpa Wati v Kjirongu, aby obětoval vrstvu zlaté barvy na tvář hlavní sochy, znovu namaloval oči atd. Roku 1803 na požadavek Mängomdžea namaloval pět *thangk* - dvě hrozné postavy na červeném atlasu a tři plně barevné (Cchepagme Dordže Gjadü, Rigdzindže obklopeného linií učitelů *Sangdi* a ráj Zangdog Palri podle vizi lamy Soglogpy a Rigdzindžeho). Roku 1804 se účastnil pohřebních obřadů za svého mistra Mängomdžea. Podílel se na stavbě *stúpy* na ostatky, malbě *thangky* Padmasambhavy s mistry linie a černé *thangky* Palgön Maninga.⁶²⁷

Maloval také tři krásné série osmdesáti čtyř *mahásiddhů*. Dvě série byly na stěnách Čamdin Cuglugkhangu.⁶²⁸ Jedna série byla provedena jako *thangky*. Následoval Džónang Táránáthův styl v zobrazení *mahásiddhů* (stěny chrámu Thegčhog Héruka v klášteře Džónang Tagtän Phünčchogling). Ve většině případů se řídil průvodcem malbou, kterého sepsal Rigdzindže.⁶²⁹ Koncem roku 1806 byl povolán na obnovu Čamdin Cuglagkhangu, kde maloval nástěnné malby na vnitřních i vnějších stěnách. Roku 1810 maloval *thangku* Kagjä a Palgu pro svého mladšího bratra. Roku 1811 jej mladší bratr požádal o namalování série osmi manifestací

⁶²⁵ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 346.

⁶²⁶ Ibid, s. 348.

⁶²⁷ Ibid, s. 348.

⁶²⁸ Čamdin Cuglugkhang se nacházel v blízkosti Kjirongu, patřil prý ke čtyřem chrámům vzniklým v době krále Songcän Gampa.

⁶²⁹ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 348.

Padmasambhavových. Jako vzor si z Latö Dönlingu půjčili *thangku* Osmi manifestací mistra Rigdzindže Jolmoba Tändzin Norbua a sérii maleb se stejným námětem z Porongu. Příznivého dne začali Künzang Thinlā a skupina umělců pracovat. Nejdříve provedli posvěcovací rituál, kde byli posvěceni umělci, nástroje i plátna. Künzang Thinlā brzy poté onemocněl. Při malbě mu pomáhali synovci Karmalag a Dornam a malíř Thinlā Gjalchhän z Jolma. Po dokončení těchto *thangk* byl Künzang Thinlā pozván do Longmä (leží mezi Dagkartaso a Kjirongem), kde v písmu *laňčana* psal sanskrtské *mantry* velkého kola *mani* a v chrámě. Künzang Thinlā zemřel ve věku třiceti devíti či čtyřiceti let.⁶³⁰

Mustang, Thak Khola a Dölpo

Oblast horní části údolí Kali Gandaki a Mustangu (Lobo) byla od 18. století pod gurkhovskou nadvládou a byla zahrnována do tibetské geografické klasifikace východního Ngari. Dölpo leží na západě Mustangu.

Malíř z Dölpa, Küngabum, působil v Mustangu při stavbě Čampa a Thubchen lhakhangu v polovině 15. století. Byl potomkem místního náboženského mistra Namdöl Zangpa (narozený roku 1504) z východního Dölpa. Linie malířů pokračovala až k malíři z Dölpo Tingkju, Karma Tändzinovi (narozen roku 1932) a jeho synovi Tändzin Norbuovi (narozen roku 1971). Vedlejší linie jejich rodiny se usídlila v usedlosti Panglung blízko Tingkju. Umělci pocházející z této oblasti se asi od 17.-18. století nazývali pön Panglung. Asi z 18. století pochází bönistická malba z Dölpa, kterou vytvořil malíř Panglung Ngedön.⁶³¹

Ladak

Styl *Digungpa* se prosadil například v Lamajuru a v Phiwangu. V Alči se pěstovala raná Kašmírem ovlivněná západotibetská malba. V 11.-12. století tam byl založený klášter. V posledních třech nebo čtyřech staletích odráží zdejší umění stylistické trendy velkých klášterů v centrálním Tibetu, kde studovali mniši-umělci. Jednalo se o převažující *gelugpovskou* tradici, která vstřebala styl *Mänri*, především v jeho pozdější podobě, jak se vyvíjel v Tašilhünpu. Právě do Tašilhünpa přicházeli mniši z Ngari pro plné zasvěcení.⁶³²

Klimburg-Salter popsal styl v západním Tibetu inspirovaný centrálním Tibetem:

⁶³⁰ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 349.

⁶³¹ Ibid, s. 349-350.

⁶³² Ibid, s. 352.

*Kombinuje prvky raných regionálních stylů, má nový figurální styl, čínské prvky krajinomalby a škálu intenzivní růžové a světle zelené – je spojován se stylem Lhasy a centrálního Tibetu, to je populární nadále v současném tibetském umění.*⁶³³

Ridzong rätul rinpoče⁶³⁴ byl jedním z nejzajímavějších malířů narozených v Ladaku. Patřil do rodiny Togoče v Jangthangu. Původně byl *gelugpovským* mnichem z kláštera Ridzong. Poté odešel do centrálního Tibetu pro vysvěcení a následně do Cchaba Pašö v Khamu, kde se učil poetice a gramatice. Poté se vrátil do centrálního Tibetu a pokračoval v náboženských učeních pod vedením mnoha mistrů různých škol. Nakonec ale odložil mnišské roucho a začal žít jako laický *tantrický* mistr.⁶³⁵ Proslavil se jako pravý *pandita* (učenec), který vytvářel mnoho děl buddhistického umění, byl nadaným hudebníkem a básníkem. Později učil v dolním Ladaku. Jeho díla se tisknou stále z matric v Ridzongu.

Cang (Tašilhünpo)

Podle moderního mistra Lozang Phünchoga začala hlavní malířská tradice z Cangu (*Cangri*) v polovině 15. století prací Mänladönduba v Tašilhünpu a ranou tradicí *Mänri*, kterou udržovali mnozí pozdější žáci v Cangu.⁶³⁶ Tradice byla předávaná po dvě staletí. V 17. století se stala základem pro styl velkého Cangpa udzä Čhöčhing Gjamccha (někdy nazývaný Mänsarpa), který patřil ke koleji Čhöbug v Tašilhünpu. Na počátku života 5. pančhenlamy Lozang Ješeho (1663-1737) byl podle D. Jacksona Čhöčhing Gjamccho zřejmě stále činný. Na nástěnných malbách byly zobrazeny zázraky a jiná témata v Labrang Ňiö čhenpo, který byl postaven za 5. pančhenlamy. Hlavními malíři prý byli *udzä Khökhang* Lozang Norbu a Mänthangpa (možná to byl právě Mänsarpa).⁶³⁷

Mezi jeho dva hlavní následovníky konce 17. a počátku 18. století patřili *učhen* Pelkjang Džedung Lozang Namgjal a *učhen* Dargjäpa Gjalčchän Zangpo. Pelkjang se podílel na nástěnných malbách (*Pagsam dišing* cyklu *Avadána*, šestnáct *arhatů* putujících přes vodu, Congkchapových pět vizí, čistá země Julököpa) v Tašilhünpu na stěnách shromažďovací síně Čhökjil Cchomčhen. Dargjäpovy práce se nacházejí ve stejné síni za hlavním trůnem - osmdesát podob Congkchapových, čistá země Sukhávatí a Debacän, linie *guruů* *Lamrim* a řady

⁶³³ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 353.

⁶³⁴ Lama Ridzong rätul rinpoče Lozang Cchultim Čhöphel (1864-1927).

⁶³⁵ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 353-354.

⁶³⁶ Ibid, s. 354.

⁶³⁷ Ibid, s. 354.

převtělení pančhenlamů. Prý také maloval ve *stúpě* 7. pančhenlamy. Pravděpodobně byl v době 6. pančhenlamy Paldän Ješeho Dargjää stále činný.⁶³⁸

Za 10. pančhenlamy Čhökji Gjalčchäna (1938-1987) se proslavili dva hlavní umělci - *učhen* Čhödarlag z koleje Žäpa a *učhen* Šiloglag. Čhödarlag měl titul *läcchänpa* a zemřel během Kulturní revoluce. Není toho o něm příliš známo. Šiloglag (asi 1919-1992) měl titul *dungkhor*. Oženil se s dcerou Džolag Wangdülaga z vesnice Dekjiling v okrese Cchedong. Džolag byl žákem Cchewanglaga z Cchedong Dekjilingu, studenta mistra *učhen* Cchedong Cchoršarby. Šiloglag byl dvorským umělcem 10. pančhenlamy. Vedl výrobu velké brokátové podoby Amitábhy v Tašilhünpu v 50. letech 20. století. Čhödarlag a Šiloglag byli učiteli Lozang Phünčchoga, hlavního Jacksonova informátora pro údaje o *Cangri*.⁶³⁹

Lokální umělecká centra měla vlastní školy. Vedle nich existovaly ve stejné oblasti i jiné styly, například v kláštěrech škol, které si pěstovaly vlastní uměleckou tradici, například Cchurphu, Digung v Ü.⁶⁴⁰ Malíři také cestovali a pracovali v různých oblastech. V 19. a 20. století se určité okresy proslavily svými malíři nebo sochaři, patřily k nim E (Je) v jižním Ü, Cedong ve východním Cangu, Rebkong (hlavně Senggešong) v Amdu, Ňagrong, Dakhog a Čhamdo (hlavně Karšö) v Khamu. V okrese Gapa v severozápadním Khamu (hlavní město Džekumdo) to byla vesnice Dzoňag rongpa.⁶⁴¹

V Ü a Cangu působili dvorní malíři dalajlamovi ve Lhase a pančhenlamovi v Tašilhünpu. Vytvořila se tam umělecká společenství s lokálním monopolem, odvozená ze stylu *Mänri*. Pro lhaský styl raného 20. století byly například typické barvy mraků pouze modrá a zelená, oproti tomu v Cangu bylo možné malovat mraky s příděchem červené a oranžové. Lhasští malíři vytvářeli perfektně vyvážené kompozice a malíři v Cangu často nesymetrické kompozice.⁶⁴² Práce malířů z Ü jsou zachovány ve svatyních Potaly. Například v roce 1756 vznikly nástěnné malby ve svatyni Phünčchog Köpy podle instrukcí 7. dalajlamy, na nichž spolupracovali nejlepší umělci té doby. Zobrazili legendy z čistých zemí, historická svatá místa a chrámy.⁶⁴³ Například chrám Serdong Geleg Dödžo se *stúpou* 13. dalajlamy obsahoval nástěnné malby s dalajlamovou biografií, na nichž bylo zachyceno také setkání s ruskými emisary v Pekingu nebo britskými úředníky v Indii. Spolupracovalo na nich také mnoho

⁶³⁸ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 355.

⁶³⁹ Ibid, s. 357.

⁶⁴⁰ Ibid, s. 358.

⁶⁴¹ Ibid, s. 358.

⁶⁴² Ibid, s. 358.

⁶⁴³ Ibid, s. 358.

umělců z Cangu, poté se prý tradice z Ü a Cangu začaly více mísit.⁶⁴⁴ Vliv hlavních uměleckých center centrálního Tibetu sahal až do Guge a Ladaku (následně Mongolska a Číny). To bylo také spojeno se vzestupem školy *Gelugpa*.⁶⁴⁵

Cang měl lokální školy v menších politických a ekonomických centrech v Gjance, Lhace a Šelkaru. Základ tvořil styl *Cangri*, ale jednotlivé styly se mezi sebou trochu lišily. Malíř Wangdag (1924-1990?) ze Šelkaru, tvrdil, že styl, který se naučil od svého otce, byl odnoží moderního stylu *Mänri* v Ü, neboť dvě generace předtím se místní mistři učili ve Lhase.⁶⁴⁶ Gendün Čhöphel (1903-1951) pocházel z Amda, patřil ke koleji Lubum v Däpungu. Byl nejen slavným malířem *thangk*, ale i spisovatelem, básníkem, myslitelem, historikem a překladatelem, tedy významnou a výraznou osobností tibetských dějin 1. poloviny 20. století. Jeho učitelem byl Lubum geše Dobi Šerab Gjamccho (1884-1968), který byl také nadaným umělcem.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Jackson, D.: A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996, s. 358.

⁶⁴⁵ Ibid, s. 358.

⁶⁴⁶ Ibid, s. 358.

⁶⁴⁷ Ibid, s. 361.

7. Současný stav

Mladá generace tibetských malířů už nepřipravuje barvy z minerálních pigmentů, ale používá barvy syntetické. D. Jackson se domnívá, že by mělo být používání pigmentů zachováno, i když je to více nákladné a pracné, ale že minerální pigmenty dodávají *thangkám* na kráse.⁶⁴⁸ K estetickému hledisku lze ještě přidat kvalitu a větší odolnost těchto tradičních barev. Dnešní *thangky* malované výraznými umělými barvami působí zcela odlišným dojmem. Reakce barviv je zcela jiná než u přírodních pigmentů a spíše než k získávání určité vrstvy “patiny“ a k přechodu od výrazných tónů k umírněnějším, až matným dochází k opadávání barvy. Místo uhlu se používá tužka, často se neprovádí náročné stínování a používá se minimum zlata. Malířské postupy se zjednodušují a přizpůsobují možnostem doby. Během 20. století došlo k pronikání moderních přístupů do tibetské tradice a malíři často kombinují své znalosti, postupy a techniky, čímž dochází k tvorbě originálních děl. Současná tibetská malba se neomezuje jen na náboženská témata. Vznikají například i portréty, zátiší a abstrakce. Malba *thangk* se vyučuje na malířských školách a prodejní výstavy absolventů v blízkosti klášterů nebývají výjimkou. Nadále se však malbě věnují i mniši v kláštorech. K nejznámějším patří škola v Rebkongu v Amdu. Mnoho významných tibetských mistrů odešlo do exilu, zejména do Indie, kde pokračovali v předávání tradičních postupů. Nicméně styl malby se i nadále vyvíjel a nyní jsou významná střediska a malířské školy nejen v Indii, ale také v Nepálu. Existuje mnoho škol, které učí tibetské malbě. Tradiční postupy se dodržují především v exilových komunitách v Indii. Institut Norbulingka sídlící v Dharamsale je věnovaný udržování tradiční tibetské kultury a poskytuje vzdělání nejen mladým Tibetanům, ale i zájemcům ze zahraničí.

Početná tibetská komunita žije a tvoří také na Západě, převážně ve Spojených státech amerických. Malířské školy jsou otevřené i západním studentům, kteří své nadání a znalosti uplatňují i v publikacích o tibetském umění a buddhismu. Robert Beer (1947), britský malíř a autor řady publikací o tibetských symbolech a malbě, se začal věnovat studiu tibetské malby v Indii a Nepálu v 70. letech 20. století. Jeho kresby doprovázejí řadu publikací o tibetském umění. Nickolai N. Dudka (1962) se narodil v Německu a studoval západní malbu v Burjatsku, Rusku a na Ukrajině. Od 90. let 20. století se věnoval studiu malby *thangk* v Mongolsku, Nepálu a Indii. Jeho kresby se objevují především v publikacích spjatých s *dzogčhenovou* naukou.

⁶⁴⁸ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 149.

V sedmém čísle časopisu Čhōjang vyšly tři rozhovory s tibetskými umělci, kteří originálním způsobem malují a k tibetské tradici přistupují po svém. Výtah z těchto rozhovorů jsem přeložila a přidala do příloh této diplomové práce.

8. Muzejní a galerijní praxe

8.1. Restaurování a konzervace *thangk*

Tibet by měl dobré podmínky k zachování uměleckých předmětů, kdyby nedošlo k historickým událostem ve 2. polovině 20. století. Podnebí je studené a suché, a to materiálům svědčí. Tibeťané si váží své tradice, proto nechávali památky a předměty opravovat. Někdy však na úkor historické autenticity, kdy převážila estetická stránka. V Tibetu bylo běžné přemalovávat stará díla, často se tak ze zbožnosti a nevědomky zničila mistrovská díla.⁶⁴⁹ To je příkladem nástěnných maleb, které jsou přemalovávány a doplňovány. Stejně na tom jsou i sochy, kterým se čas od času dostává nových pozlacení.

Thangky se v tibetském prostředí také různě upravují a fixují. Západní restaurátoři však často stojí před otázkou, jak velký zásah si mohou dovolit. Zda se řídit estetickou stránkou a chybějící místa malby doplňovat nebo se snažit zafixovat dochovaný stav. Spíše převládá názor, aby se podporovala autenticita děl, přistupuje se jen ke konzervování a doplňování se neprovádí. Plátno může být fixováno různým způsobem – podlepením jemným papírem či nalepením na silnější podklad.

Další otázkou je hedvábná nebo brokátová bordura, která se kvůli zavěšení neustále namáhá. Často se původní montáž nedochová nebo je v hodně porušeném stavu. Restaurátoři přistupují k podkládání či skeletování původní látky, ale to není u všech *thangk* možné. Pokud je montáž v nepoužitelném stavu a odstraní se, nastává další problém, jak *thangku* zafixovat, aby ji bylo možné zavěsit. Je možné ušít novou borduru, použít paspartu nebo rám. Nová bordura je jistě elegantní řešení, neboť dodává *thangce* celistvý dojem. Ale je potřeba dodržovat tradiční postup, vybrat vhodný materiál, barevný odstín a řídit se i proporcemi bordury, které k *thangce* patří. Měly by se pak dodat i válečky v horní a dolní části montáže a rouška na zakrytí. Z praxe, která je doložena v českých sbírkách, se tomu děje jen málokdy. Tento náročný postup nebyl často uplatňován a řadě *thangk* se ještě nedostalo odborného zásahu. S postupujícími technologiemi a dostupností informací se tento stav však pomalu zlepšuje.

Thangky se v ideálním případě ukládají v depozitáři do šupletníků, aby si jejich montáž „odpočinula“ od zavěšení. Opatření proti prachu se ještě zvýší, když se *thangka* uloží do textilního obalu, který je vyroben na míru obrazu. Často se z ochranných důvodů totiž

⁶⁴⁹ Jackson, D., Jackson, J.: Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials, Serindia Publications, London 1984, s. 149.

nepřístupuje k rolování obrazu, aby nedošlo ke zbytečnému popraskání malby. V zahraničí však restaurátoři dokáží pracovat tak, aby se *thangka* dala bez nežádoucího dopadu na plátno a barvy svinout.

8.2. Chemická analýza

Na *thangky* je možno dívat se také z pohledu chemického rozboru, který může napomoci k dataci děl podle analýzy pigmentů. Vzhledem k dílům je vždy lepší nedestruktivní metoda, tedy bez odběru vzorků. Také v českém prostředí existují přístroje, které to dokáží. Například JEOL JED-2300 poskytuje spektografické výsledky. V komoře s vakuem se předmět skenuje elektronovými mikroskopy a na obrazovce lze pozorovat odlišnosti jednotlivých anorganických barviv. Po výběru jednotlivého pigmentu se na další obrazovce zobrazí graf s chemickým složením. Je tedy třeba znát složení používaných barviv. Kdyby bylo možné vytvořit srovnávací tabulky, dalo by se touto metodou také napomoci k dataci a určení oblasti, ze které dílo pochází. Takovéto dílčí projekty sice vznikají, ale ještě se nevytvořila jednotná databáze. Příkladem takových výzkumů může být práce badatelek K.I. Duffy a J.A. Elgar.⁶⁵⁰ Zkoumaly použité pigmenty a barvy na dvaceti třech *thangkách*, zobrazujících dvacet dva krále Šambhaly a Buddhu Gautamu. Původně tato série měla pravděpodobně třicet tři nebo třicet čtyři obrazy včetně Kálačakra mandaly. Do bostonského Museum of Fine Art se tyto předměty dostaly v roce 1906 a byly po badatelském průzkumu datovány jako tibetské z konce 17. století. Infračervená reflektografie odhalila tibetské značky pro použité barvy, jejichž vzorky byly poté odebrány a zkoumalo se jejich složení. Byly použity různé analytické metody, například polarizační světelná mikroskopie, Fourierova transformační infračervená spektroskopie, mikroanalýza elektronovou sondou, difrakce rentgenových paprsků, vysoce výkonná tekutá chromatografie, ultrafialová absorpční spektrometrie a fluorescenční spektrofotometrie. Pro porovnání výsledků bylo použito devět *thangk* datovaných také do 16.-18. století (čtyři z Museum of Fine Art, Boston a pět z Los Angeles County Museum of Art). Srovnání probíhalo především pomocí infračervené reflektografie s minimálním odběrem vzorků. Použité pigmenty byly podobné (více méně shodné s popisem D. a J. Jacksonových). Zajímavé bylo odlišné používání značek pro barvy, kromě písmen tibetské abecedy i čínské znaky a číslovky. Autorky pouze navrhly toto téma k dalšímu zamyšlení a prozkoumání, zda

⁶⁵⁰ Duffy, K. I., Elgar, J. A.: An Investigation of Palette and Color Notation Used to Create a Set of Tibetan Thangkas, in: Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice. Preprint of a Symposium, University of Leiden, The Netherlands, 26-29 June 1995, Los Angeles 1995, s. 78-84.

přítomnost čínštiny odkazuje na čínské malíře, místo vzniku nebo jen jako prostředek komunikace s možnými čínskými spolupracovníky.

Tématem chemického rozboru *thangk* se zabývá i řada odborníků, kteří se věnují tibetskému malířství, teoreticky nebo prakticky. Patří k nim například A. Shaftel a A. Heller, které se podílejí na výzkumných projektech⁶⁵¹ a publikují knihy na téma tibetského umění. V rámci ICOM-CC vznikla také skupina, která se věnuje textilu (Working Groups Textil), jejíž jedna část je věnována přímo *thangkám*.⁶⁵²

⁶⁵¹ Tangka Production in the 18th-20th Centuries Documenting the Introduction of Non-traditional Materials into Himalayan Painting Practise. [online]. [17.11. 2010]. Dostupné z: <<http://www.icom-cc.org/54/document/tangka-production-in-the-18th-21st-centuries-documenting-the-introduction-of-non-traditional-materials-into-himalayan-painting-practise-by-j-mass-j-f-huang-b-fiske-a-shaftel-x-zhang-r-laursen-c-shimoda-c-matsen--c-bisulca/?id=631>>.

⁶⁵² About ICOM. [online]. [17.11. 2011]. Dostupné z: <<http://www.icom-cc.org/15/about-icom-cc>>.

9. Sbírký umění tibetského buddhismu na českém území

Soustavnější zájem o mimoevropské umění se na našem území projevil od druhé poloviny 19. století. Velkou zásluhu na tom měl Vojta Náprstek (1826-1894), který v letech 1862-1886 vybudoval v Praze první muzeum věnované mimoevropským kulturám, Náprstkovo muzeum. Předměty asijského umění pocházely zejména z nákupů z Vídně a dalších evropských měst.⁶⁵³ Jedním z prvních sběratelů tibetského umění byl dobrodruh, přírodovědec a sběratel Hans Leder (1843-1921), který cestoval například do Mongolska a pravděpodobně do Tibetu a své předměty vystavil v roce 1903 ve Slezském muzeu v Opavě. Na své výstavě měl i přednášku o tibetském buddhismu. Sbíрка, kterou muzeu věnoval, byla však zničena při požáru roku 1945.⁶⁵⁴

Pro formování čínských sbírek měla zásadní význam činnost Vojtěcha Chytila (1896-1936) a Josefa Martínka (1888-1976). Tito sběratelé přiváželi do Čech také předměty tibetské a mongolské. V. Chytil, malíř a dobrodruh, který působil v diplomatických službách v Japonsku, procestoval i mnoho zemí. V roce 1922 se usadil v Pekingu, ale do Číny se dostal již o několik let dříve. Působil na tamní akademii výtvarného umění jako profesor a vedoucí oddělení západního umění. Stýkal se s místními umělci i zahraničními osobnostmi společenského a uměleckého života. Od 20. let se věnoval sbírání čínského a tibetského umění a jako jeden z prvních se zaměřil na čínské soudobé umění 1. poloviny 20. století.⁶⁵⁵ Umělecké předměty nakupoval zřejmě v Pekingu a okolí, některé si nechal díky svým kontaktům dovážet možná přímo z Mongolska a Tibetu.

J. Martínek se do Číny prý vydal v roce 1906, aby unikl nudě advokátní kanceláře. Od 30. let působil jako ředitel 3. odboru britské celnice v Šanghaji. O umění se začal zajímat až v rámci své práce, kdy mu pod rukama procházelo množství čínských děl, která se vyvážela do zahraničí. Sbíral především čínské hrobové sochařství, bronzы, buddhistické umění i malbu. V roce 1922 část jeho sbírky odkoupilo Britské muzeum v Londýně.⁶⁵⁶

V. Chytil a J. Martínek představovali své sbírky na prodejních výstavách v Praze a dalších evropských městech (Německo, Rakousko, Anglie a Maďarsko). Právě jejich výstavy

⁶⁵³ Kesner, L., ed.: Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze, Národní galerie v Praze, Praha 1998, s. 7.

⁶⁵⁴ Jelínková, N.: Tibetské umění a čeští sběratelé, s. 355-363, in: Revolver Revue, č. 17, Nezávislé Tiskové Středisko, Praha 1991, s. 357.

⁶⁵⁵ Kesner, L., ed.: Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze, Národní galerie v Praze, Praha 1998, s. 9-10.

⁶⁵⁶ Ibid, s. 11.

(Martínková v roce 1930 a 1931, Chytilova v roce 1928, 1931 a 1937) probudily zájem české veřejnosti především o čínské umění. Výtvarníci, J. Obrovský, A. Hoffmeister, Z. Sklenář, se začali věnovat sbírání čínského umění, ale vlastnili i tibetské předměty. Na přípravě Chytilovy výstavy v Mánesu v roce 1931 se podíleli například J. Bauch, E. Filla, J. Gočár, J. Lauda, V. Špála a A. Matějček a k vidění byly předměty nejen čínské, ale i mongolské a tibetské.⁶⁵⁷ V předmluvě katalogu výstavy psal V. Chytil, že v Pekingu platí Harvardská univerzita Institut pro studium tibetské ikonografie, který vedou profesori Stael⁶⁵⁸ a Pankratov⁶⁵⁹. Tito odborníci prováděli většinu expertýz předmětů pro Chytilovu výstavu. Nejvzácnější *thangky* pocházely ze Lhasy a Džeholu, letního sídla mandžuského dvora, který po pádu císařství v roce 1911 chátral. Chytil píše, že sbíral předměty od roku 1918, ale kvůli problémům s Památkovým úřadem byla jeho sbírka vystavena vůbec poprvé v Praze roku 1931.⁶⁶⁰ Zajímavé je také upozornění následující po předmluvě, které nám dává nahlédnout do programu výstavy a Chytilovy aktivity jako přednášejícího.

Ve středu 9. září a ve středu 16. září vždy o 20. hodině provede návštěvníky výstavou prof. V. Chytil a podá výklad o mystickém umění Tibetu a Mongolska.

*Vstupné na tyto rozpravy pouze Kč 5.- jako do výstavy.*⁶⁶¹

Předměty z Martínkovy úspěšné výstavy ve Veletržním paláci našly své kupce také mezi českými umělci (E. Filla, L. Kuba, J. Obrovský) a intelektuály (K. Čapek, arch. Slánský). Tyto osobnosti nacházely v čínském umění nejen inspiraci pro svou tvorbu, ale i novou sběratelskou vášeň. Roku 1930 československý stát zakoupil část Martínkovy sbírky, ale tato situace se již neopakovala. Roku 1931 u něj nakupovala německá muzea.⁶⁶² J. Martínek se roku 1928 přestěhoval do Prahy, kde si otevřel dva obchody s čínským zbožím, které fungovaly dvacet let. Roku 1948 se přesunul do Londýna a zbytek života prožil v cizině.

⁶⁵⁷ Jelínková, N.: Tibetské umění a čeští sběratelé, s. 355-363, in: Revolver Revue, č. 17, Praha 1991, s. 361.

⁶⁵⁸ A. Staël von Holstein (1877-1937) estonský šlechtic, sinolog, sanskrtolog a odborník na buddhistické texty. Od roku 1909 vyučoval sanskrt na univerzitě v St. Petěrburgu a roku 1912 pobýval na Harvardě. Od roku 1918 vyučoval sanskrt, tibetštinu a dějiny indických náboženství na Pekingské univerzitě. Podílel se na založení Sino-indologického institutu v Pekingu v roce 1927. Ve 30. letech spolupracoval s Harvardsko-Yanjingským institutem, nezávislou institucí se silnou vazbou na Harvardskou univerzitu. Institut byl založen v roce 1928 a jeho hlavním zaměřením bylo studium asijské kultury.

Viz A. Staël von Holzstein. [online]. [28.6. 2011]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Sta%C3%AB1-Holstein>.

⁶⁵⁹ B. I. Pankratov (1892-1979) byl ruským sinologem a mongolistou, který pobýval v Pekingu a přátelil se s V. Chytilem. Od roku 1923 působil jako tlumočnick z čínštiny, mongolštiny a tibetštiny na sovětské ambasádě v Pekingu a později i v jiných čínských městech. Byl také členem Orientálního ústavu Sovětské akademie věd a znalcem rukopisů.

Viz B. I. Pankratov. [online]. [28.6. 2011]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/B._I._Pankratov>.

⁶⁶⁰ Spolek výtvarných umělců Mánes. Umění Tibetu, Mongolska a současné Číny. Mánes, Praha 1931, s. 9.

⁶⁶¹ Ibid, s. 15.

⁶⁶² Kesner, L., ed.: Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze, Národní galerie v Praze, Praha 1998, s. 11.

Na začátku 50. let 20. století cestovali do Číny mnozí umělci. V letech 1953-1955 působili v Tibetu obsazeném ČLR dva čeští filmaři, Vladimír Sís a Josef Vaniš. Ze své expedice přivezli mnoho především fotografického materiálu, který se stal součástí nejen českých i světových publikací. Zájem o tibetské umění rostl a vznikaly i soukromé sbírky. V Praze se konalo několik tématických výstav, z nichž k rozsáhlejším (295 exponátů) patřil Neznámý Tibet z roku 1956. Uspořádalo ji Náprstkovo muzeum ve spolupráci s Národní galerií a dalšími institucemi i soukromými sběrateli. Na její přípravě pracovali archeolog, mongolista a tibetanista Lumír Jisl, zakladatel mongolistiky Pavel Poucha, V. Sís a J. Vaniš.⁶⁶³

Sbírka orientálního umění Národní galerie vznikla v roce 1952 a v jejím čele stanul L. Hájek. Zahrnula do sebe sbírkové fondy mimoevropského umění z Grafické sbírky Národní galerie, Orientálního ústavu, Pražského hradu i jiných institucí. Později do ní byly začleněny soubory asijského umění ze státních zámků a Uměleckoprůmyslového muzea.⁶⁶⁴ L. Hájek se snažil o rozšiřování fondu ze sbírek soukromých sběratelů předválečných i těch, kteří navštívili Čínu v 50. letech. Poslední část Chytilovy sbírky se dostala do Národní galerie odkazem N. Otavové, vdovy po V. Chytilovi, v roce 1981. Ve Sbírce orientálního umění Národní galerie se nachází na 250 malířských děl. Náprstkovo muzeum má sbírku především mongolských děl, které se na naše území dostaly zejména díky českým geologům, kteří v Mongolsku působili. U řady děl je však původ nezdokumentovaný a tím chybí i důležité indicie, které by napomohly k určení provenience děl. Počet *thangk* je kolem 700 kusů. Odlišnost oproti dílům z Národní galerie spočívá v námětech a stylu, je zastoupeno více typů *thangk*. Nejedná se pouze o jednotlivé postavy tibetského buddhismu, ale často i o různé příběhy a výjevy ze života významných duchovních osobností. Časově se dají řadit spíše do 19. a 20. století. Oproti tomu díla z Národní galerie jsou již z 17.-18. století, precizněji provedena a pocházejí většinou z Tibetu. Zastoupena jsou jednotlivá božstva, postavy tibetského buddhismu a životopisné příběhy, které jsou většinou velmi pečlivě provedeny. Náprstkovo muzeum a Národní galerie představují dva největší fondy tibetského umění v Čechách.

Následující výběr *thangk* se snaží zdokumentovat typická témata, která se objevují v umění tibetského buddhismu s přihlédnutím k tomu, jak jsou zastoupena v našich sbírkách. Výčet by mohl být kompletnější a širší, ale raději jsem volila díla vyšší umělecké kvality před pouhými ukázkami jednotlivých stylů nebo témat.

⁶⁶³ Jelínková, N.: Tibetské umění a čeští sběratelé, s. 355-363, in: Revolver Revue, č. 17, Praha 1991, s. 362.

⁶⁶⁴ Kesner, L., ed.: Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze, Národní galerie v Praze, Praha 1998, s. 12.

10. Katalog

10. 1. *Bhavačakra (Kolo bytí)*

Tibet, počátek 19. století

barvy na plátně, 97 x 80,5 cm

NG Vm 2770, zakoupeno roku 1969

Kolo bytí patří k raným, z Indie pocházejícím motivům *thangk*. Je to jedno ze základních buddhistických témat a ve stručnosti představuje podstatné složky buddhistické nauky. Ukazuje svět *samsáry* a způsob, jakým je možno se z něj vysvobodit. Podle tradice vzniklo Kolo bytí, když král Bimbisára z Magadhy, který byl jedním z nejvýznamnějších následovníků Buddhy Gautamy, hledal vhodný dárek pro vládce sousední země. Buddha sám navrhl, aby se jeho souhrnná nauka přenesla do obrazové formy, a dal instrukce k její podobě. Sousední král se začal řídit Buddhovým učením a šířil jej v celé zemi.⁶⁶⁵ Kolo bytí představuje zákony vznikání a bytí, i možnost, jak je překonat a zrušit. Názorně ukazuje následky našeho konání, které může vést k nízkým existencím i k vysvobození. Proto se Kolo bytí také umísťuje jako připomínka a inspirace v blízkosti vchodu do buddhistických chrámů. Bhavačakra se skládá ze čtyř soustředných kruhů, v nichž se odehrávají různé scény. Ve středu kola jsou tři zvířata, která představují tři duchovní jedy (tib. *dug sum*) – prase (zaslepenost či nevědomost), kohout (žádostivost či touha) a had (nenávisť či agrese). Tyto základní složky ega se nacházejí v neustálé interakci, aby udržely celkovou iluzi kola v rovnováze. To je naznačeno tím, že se zvířata navzájem koušou do ocasu. Z těchto tří duchovních jedů povstává celá *samsára*. Tato nejvnitřnější část představuje druhou vznešenou pravdu o zdroji utrpení. Podle *tantrického* buddhismu je odhalení identity *samsáry* a *nirvány* možné tím, že prožijeme z nevědomosti ve hře iluzí. Toto ne-vědění, *avidja*, které se objevuje v prvním článku vnějšího kruhu v řetězci závislého vznikání, se vztahuje na chybějící vhléd do strastné povahy existence. Ta nás kvůli žizni po životě drží v *karmickém* koloběhu znovuzrozdování.⁶⁶⁶

V šesti oblastech Bhavačakry jsou jednotlivé světy a ve vnějším kruhu je dvanáct článků závislého vznikání. Druhý vnitřní kruh představuje v levé světlé části bytosti směřující vzhůru,

⁶⁶⁵ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 113.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, s. 115.

k většímu uvědomění, lepšímu znovuzrození, následnému vymanění se ze *samsáry* a k osvícení. V pravé tmavé části je zobrazen osud bytostí se špatným jednáním, které se dostávají stále do útrpnějších stavů existence. Podle stupně vědomí, síly představivosti a strachu se v *bardu* prožívá jeden ze stavů existence. V každém z nich se objevuje Buddha a tím naznačuje, že každá bytost má v sobě buddhovskou podstatu, ale je zde zřetelné, že cesta k probuzení je spjata s lidskou existencí. Tím je představena třetí vznešená pravda o překonání strasti.⁶⁶⁷

Šest stavů existence zaujímá velkou část Kola bytí - tři nižší oblasti (horká a studená pekla, oblast stále hladovějících a trpících duchů, svět zvířat) a tři vyšší oblasti (nebe bohů, oblast žárlivých a soupeřících polobohů a svět lidí). Podle buddhistické kosmologie se jedná o skutečná místa, jejichž obyvatelé tam podle svým *karmických* příčin žijí. V jiném, modernějším, pohledu se dají považovat za šest duchovních stavů, do kterých upadáme na základě svých nestabilních a často se měnících emocionálních a duchovních rozpoložení.⁶⁶⁸

V tradičních buddhistických textech se popisují hrozivá muka v horkých a studených peklech *naraka* (tib. *ňalba*). Existuje zde jedno zvláštní oddělení pro lamy, kteří při studiu posvátných textů přeskakovali pasáže – jsou drceni obrovskými svazky *Kandžuru*. Zkušenost z vnějších i vnitřních pekel pochází z bezprostředního důsledku nenávisti a hrubosti v jednání, ale i z pomstychtivostí a agresí motivovaných myšlenek. V horké nebo studené povaze pekel a v nich používaných odplatách se odráží horký vztek nebo studený hněv, které vedly k tomuto stavu. Ve vnějším světě se tedy odráží vnitřní prožitky a reakce.⁶⁶⁹ Vlevo od světa pekel se nachází oblast hladových a tím neustále trpících duchů čili *prétů* (tib. *jiwag*). Ovládá je stravující pocit nedostatku a zároveň nenasycená žádostivost. Nachází se v neúrodné a skalnaté oblasti. Bez přestání jsou hnáni k hromadění věcí, ale protože si nedopřejí oddechu, nemohou se z nich ani těšit. Hladoví duchové mají obrovské tlamy, ale tenká hrdla, takže jimi neprojde žádná potrava a nic neutiší jejich sužující hlad. Všechno, čeho se napijí, jim shoří v ústech jako oheň, jejich břicha jsou nafouklá nestráveným jídlem. Výjimku tvoří posvěcená voda, kterou jim lamové podávají každé ráno. Žijí ve světě neukojitelné dychtivosti a závislosti.⁶⁷⁰ Zvířecí svět *tirjak* (tib. *düdo*) leží napravo od pekel. Zvířata mají neustále pocit vzájemného lovení se a požívání nebo mají strach, že se stanou něčí kořistí. Z *karmického* pohledu je to důsledek lenosti a nevědomosti. Pro zvířata je typické, že reagují bezprostředně

⁶⁶⁷ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 116.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, s. 116.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, s. 116-117.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, s. 117.

na své instinkty a nejsou schopna vědomých znalostí. Všechna zvířata se tak jen řídí vzorem daným pro jejich druh.⁶⁷¹ Svět zvířat je na *thangce* představován především pasteveckým světem (jaci, koně), ale jsou zobrazeni i zástupci vodní říše (ryby) a ptáci. Jsou zde tři stany, z nichž v jednom z nich sídlí vůdce klanu.

Naproti světu pekel se v horní části kruhu nachází nebe bohů čili *děvů* (tib. *lha*), bohů nižšího řádu. Užívají si zdánlivě života v ráji a jsou na to pyšní. Jsou stále zahleděni do sebe a to je příjemný stav pomíjivosti, po kterém následuje něco, co je ve srovnání s tím jako peklo.⁶⁷² Vpravo pod nebeskou říší leží země žárlivých a soupeřících polobohů čili *asurů* (tib. *lha jin*), dosl. nebohů. Podle mýtů prý dříve žili s bohy na nebi, ale ti je jednoho dne ve zpitém stavu shodili do velkého světového moře.⁶⁷³ Vedou proti bohům i mezi sebou války o nadvládu. Důvodem je strom nesmrtelnosti plnící přání, jehož kořeny a kmen se nacházejí v říši *asurů*, ale jeho plody mohou sklízet jen bozi. Proto se *asurové* snaží bojovat proti bohům a strom porazit, ale jejich snažení je odsouzeno k neúspěchu. Vlevo pod nebeskou říší se nachází lidský svět *manušja* (tib. *mi*). Lidé musí na rozdíl od bohů pracovat a namáhat se. Neustále se pídí po ideálním stavu. Žijí v jediné říši, kde se vyučuje *dharma* a mají tedy i možnost procitnout. Jen lidé mohou nahlédnout svět jevů a dosáhnout vysvobození ze *samsáry*.⁶⁷⁴ Je zde více domů než přírody, u jednoho kláštera je nápis karmapa.⁶⁷⁵ Je zde také zachycen jejich král (*gjalpo*).

Šest říší představuje stejně jako dvanáct článků na vnějším kruhu první ze čtyř vznešených pravd – pravdu o strasti. Ve všech světech se objevuje Buddha jako známka toho, že vysvobození je vždy možné. V každé říši mluví řečí, které bytosti mohou porozumět. Například u *prétů* drží nádobu s životodárným nektarem, u bohů hraje na loutnu a ve světě lidí drží žebráckou misku.

Vnější kruh s dvanácti články, *nidány*, představuje závislé vznikání. Musí nastat, aby vznikla lidská existence a pokračovala *karma*. *Nidána* znamená „řetěz“ a zde vzniká doslova řetězová reakce.⁶⁷⁶ Předchozí pohled ovlivňuje současné myšlení a to neodvolatelně také jednání, které ovlivňuje budoucí duchovní vyjádření. Hlavní poselství Kola bytí je do tohoto kruhu nevstupovat a především se v něm nezaplést. Řada začíná nahoře vpravo u Jamových tesáků. Na prvním obrázku je zobrazena stará slepá žena, která představuje *avidju*, tedy základní

⁶⁷¹ Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit. Windpferd, Aitrang 2005, s. 117.

⁶⁷² Ibid, s. 117.

⁶⁷³ Ibid, s. 117.

⁶⁷⁴ Ibid, s. 118.

⁶⁷⁵ Vypadá to tedy, že tato *thangka* vznikla ve škole *Karma-kagjü*, jejímž hlavním představitelem je karmapa.

⁶⁷⁶ Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit. Windpferd, Aitrang 2005, s. 119.

nevědomost jako pocit špatně chápané identity a neznalost strastiplné povahy bytí. Se sníženým vědomím vznikne určitý druh duševní slepoty, čímž se kolo života se strastnými zkušenostmi uvede do chodu. Ve směru hodinových ručiček je obrázek hrnčíře vyrábějícího nádoby, které představují naše *karmické* sklony a především nevědomou psychickou spřízněnost, které dávají podobu našemu životu. Na třetím obrázku je divoce poskakující opice, která představuje vědomí nebo schopnost dát nezkoordinovaným psychickým silám určitou strukturu. Vědomí dává všemu, s čím se setkává, jména a podoby. To představuje čtvrtý obrázek na podobě dvou lidí pádlujících ve člunu přes řeku. Jméno a podoba závisí na dojmech, které zprostředkovává šest smyslů (zrak, sluch, čich, chuť, hmat a myslící duch). Pátý obrázek je dům se šesti okny, která představují šest základů nebo objektů smyslových orgánů. Na šestém obrázku je zobrazen dotyk, smyslový kontakt s předmětem vnějšího světa v podobě muže a ženy v sexuálním objetí. Na sedmém obrázku je zobrazen muž, jež byl zasažen šípem do oka. Je zřejmá prudkost pocitů, jimi způsobené odchýlení, ale i bolest. Po takové pocitové reakci často následuje všeobecná žízeň po životě nebo touha po určitém smyslovém objektu a to způsobuje lpění na kruhu bytí. To představuje osmý obrázek muže, který pije alkohol. Na dalším obrázku je strom s plody, které trhá opice-duch. *Karmické* činy v sobě mají zárodek, který vyrostě a nese plody, jež se trhají a požívají. Další tři obrázky ukazují proces vývoje – plození nového života (krásná nevěsta), zrození (klečící rodičí žena), stáří a smrt (hrobníci, kteří nesou na nosítkách mrtvolu svázanou do kozelce, v embryonální poloze je symbolicky připojena k novému životu). Pak začne koloběh znovu od začátku, od základní nevědomosti.⁶⁷⁷ Na této *thangce* jsou původní malby částečně přemalovány jen naskicovanými motivy a nedodrží výše popsané pořadí.

Pro lidskou existenci typické a nevyhnutelné utrpení rozpoznal Buddha Gautama pod stromem *bóधि* jako první vznešenou pravdu a naznačil cestu k vymanění se z něj. Vně kola stojí nahoře napravo Buddha Gautama (a nahoře nalevo někdy Avalókitěšvara). Buddha ukazuje rukou na úplněk pro připomenutí květnové úplňkové noci (rok 528 př. n. l.), kdy se mu otevřela cesta ze *samsáry* a stal se probuzeným (buddhou).

Bhavačakra je vyvedena v modrých odstínech. Kolo tvoří základ obrazu, pozadí již není nijak řešeno, jen je naznačená zelená plocha s krajinou a modrá s nebem. V drobném červeném tibetském písmu jsou popsány hlavní postavy, předměty a prostředí kompozice. To dodává malbě další, výpravný rozměr. Malba je v určitých částech detailně provedena, jinde trochu skicovitě, místy setřená. Nedochovala se montáž obrazu, proto je usazen do rámu.

⁶⁷⁷ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 119-120.

10. 2. Kálačakra mandala

Tibet, 2. polovina 18. století

barvy na plátně, 63,8 x 64 cm (s montáží 166,5 x 95 cm)

NG Vm 2740, získáno 1969, původně sbírka J. Martínka

Kálačakra *tantra* je odvozena z původního textu *Kálačakra Mulatantra*. Podle některých buddhistických mistrů se jedná o jednu z nejpokročilejších forem *vadžrajanové* praxe a nejcelistvější systém *tantrického* buddhismu. Základem je čas (*kála*) a cykly (*čakra*) velké i malé, planet až lidského dechu. Kálačakra *tantra* se skládá z pěti částí – první dvě tvoří základ (vnější a vnitřní Kálačakra) a představují fyzický svět a svět lidského těla, další tři (jiné či alternativní) představují cestu a její uskutečňování.⁶⁷⁸ Podle této *tantry* požádal král Šambhaly, Sučandra, Buddhu Gautamu o učení, které by mu umožnilo praktikovat buddhismus bez nutnosti vzdát se světských radovánek a zodpovědnosti. Buddha tedy krále a dalších devadesát šest satrapů, místních vládců, zasvětil do učení Kálačakry. Do Tibetu se učení Kálačakry dostalo v roce 1027 a stala se základem tibetského kalendáře.

14. dalajlama předává každý rok kálačakrové učení v různých částech světa (tento rok například ve Washingtonu a začátkem roku 2012 v Bódhgaji). Zasvěcení probíhá na základě pískové *mandaly*.

Sáhadža Kálačakra má modré tělo, jednu tvář, dvě ruce držící zvonek a *vadžru*. Levá noha je bílá a ohnutá, stojící na těle Íšvary, pravá je nakročená a stojí na srdci Krále tužeb. Vlasy jsou v drdolu a zdobené klenotem plnicím přání a srpkem měsíce. Kálačakra je zdoben *vadžrovskými* šperky a kolem pasu má suknicu z tygří kůže. Palec každé ruky je žlutý, ukazováček bílý, prostředníček červený, prsteníček černý a malíček zelený. Má tři věnce z kloubů - červený, černý a bílý. Jeho korunu tvoří Vadžrasattva. Kálačakra stojí uprostřed pětibarevné hory plamenů. Objímá žlutou *šakti* Višvamatu, Matku, která má hrozivou tvář, dvě ruce, tři oči, drží zakřivený nůž a misku z lebky. Pravou nohu má ohnutou a levou nataženou. Ve spojení s Otcem je nahý, zdobená pěti mudrami, část vlasů visí volně. Takto popisuje Kálačakru Džamjang Kjance Wangpo (1820-1892).⁶⁷⁹

Kálačakra v podobě *mandaly* (*paldu kjikorlo kjikor*) má pole vnitřního čtverce barevně rozlišena, běžně jsou to červená (nalevo), žlutá (nahore), bílá (napravo), černá nebo tmavě modrá (dole). Tmavě modrá symbolizuje východ. *Mandala* ve Sbírci orientálního umění je

⁶⁷⁸ Kalachakra. [online]. [17.8. 2011]. Dostupné z: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kalachakra>>.

⁶⁷⁹ Kalachakra. [online]. [19.7. 2011]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=1528>>.

však pootočena. I zadní strana s čínskou značkou odpovídá tomuto pootočení. Nabízí se tedy otázka, že k posunu došlo při vytváření nové bordury, bez znalosti správné orientace *mandaly*. Symbolika *mandaly* začíná na východě. Nejedná se však o astrologický východ, ale orientace *mandaly* záleží na jejím vztahu k medituující osobě (stejně jako v hinduismu). Východ je na opačné straně než *sádhaka*, osoba vůči, které jsou postavy otočené. Postupuje se jako ve směru obcházení *stúpy*.⁶⁸⁰ *Mandala* stejně jako *stúpa* představuje určitý psychogram, jakoby se jednalo o pohled na *stúpu* shora, se středem a dveřmi. Do *mandaly* „se vstupuje“ a iniciační obřad se nazývá *pravéša*, tedy vstup.⁶⁸¹ Používané symboly jsou většinou zobrazení božstev, která představují části lidské osobnosti (*skandha*), materiální prvky (*dhátu*) a smyslové sféry (*ájatana*). Praktikující se snaží o ztotožnění se středem *mandaly*, který je „počátkem“, je nad časem a prostorem.⁶⁸² *Mandala* se maluje podle stejného vzoru jako *stúpa* a obě jsou podle G. Tucciho odvozené od babylonského zikkuratu. Vytváří se schéma *čakravartinova* paláce nebo města - tato představa zapustila kořeny v Indii po kontaktech s perskou říší.⁶⁸³

Ve vnitřním kruhu je čtvercová *mandala*, jejímž základem jsou dvě křížící se linie (měřítko většinou osmina *čang thig* – vertikální linka, osmina odpovídá rozměru dveří). Dveře (*go*) jsou čtyři a mají tvar písmene T. Jejich motiv se opakuje třikrát a postupně se zvětšují. V jejich největším poli se nacházejí zvířata táhnoucí vůz – v černém garuda a šedé šelmy připomínající psy, v červeném koně, ve žlutém sloni a sněžný lev a v bílém sněžní lvi. Nad vchody jsou modročervené stříšky s buddhistickými symboly – gazelami a kolem víry v základně vstupní východní brány. Po jejich stranách jsou jako podpěry trůnu sloni, sněžní lvi i lidé. V prostředním bílém pásu se nachází postavy a zvířata s bílými a červenými koly víry – člověk, myš, prase, drak, dravý pták (orel), slon, slon, páv, buvol, beran, koza, garuda. Postav je sice dvanáct, ale nejedná se o zvěrokruh, spíše o jízdní zvířata božstev, která v této *mandale* jsou zastoupena jen symbolicky. Další bílý pás je zaplněn barevnými písmeny indické abecedy (*laňča*), zlatými *vadžrami* a geometrickými ornamenty. Drobné zlaté girlandy tvoří výplň černých polí. Kruhový podklad *mandaly* je vyplněný dvaceti čtyřmi vázami a růžovými kvetoucími lotosy nebo poupaty.

Kolem *mandaly* jsou dekorativně provedené pásy vody (modrá), ohně (červená), země (černá) a vzduchu (modrá, červená, žlutá, zelená). V nich se nacházejí další zvířata nesoucí červenobílá kola víry – bílý pták (holubice), černý medvěd, bílá labuť, sněžní lvi, pestrobarevný pták, buvol, panter a šedá laň. Doplnují je barevná písmena indické abecedy.

⁶⁸⁰ Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls, La Libreria dello Stato, Roma 1949, s. 320.

⁶⁸¹ Ibid, s. 318.

⁶⁸² Ibid, s. 318.

⁶⁸³ Ibid, s. 318.

Mandala je zasazená do světle modré montáže, která koresponduje se světle modrým podkladem malby. Její motivy tvoří květy, listy a plody tykví v modrých, žlutých a bílých odstínech, tedy čínská blahopřejná symbolika.

10.3. Tisíc buddhů

Tibet, konec 18. století

barvy a zlato na plátně, 114 x 74,4 cm (s montáží 165,3 x 103,5 cm)

NG Vm 1161, zakoupeno 1958

Centrální postava Buddhy Gautamy spočívá ve *vadžrovém* sedu na lotosovém trůnu, který je obrostlý lotosy. Buddhova tvář má jemné rysy – miskovité oči, malý nos a plná ústa. Dlouhé ušní lalůčky připomínají jeho urozený původ, tedy dobu, kdy žil v paláci jako princ Siddhártha Gautama. Účes, tmavě modré kudrlinky, naznačují jeho indický původ. Na temeni má výběžek lebky *ušníša*, symbol osvícené bytosti. Ikonograficky je popsáno osmdesát čtyři zvláštních tělesných rysů, kterými se Buddha vyznačuje. Buddha je oblečen v šarlatové mnišské roucho, které svým vzorem připomíná sešití z útržků látek.⁶⁸⁴ Je však poměrně dekorativně zdobené jemnou zlatou malbou. Buddhovy ruce naznačují *mudru* roztočení kola zákona (sans. *dharmačakra mudra*). Kolem těla má meruňkovo-bílou aureolu z paprsků a kolem hlavy zelenou aureolu.⁶⁸⁵

Nad centrálním Buddhou je v horní části *thangky* postava Samváry a v dolní části šestirukého Mahákály. Modrý Samvára (Khorlo demčhog) objímající červenou *šakti* Vadžravárahí patří k nejvýznamnějším božstvům *vadžrajanového* buddhismu. Je manifestací Hévadžry, *jidamem kagjüповské* tradice a do Tibetu se dostal díky Náropovi (1016-1100). Samvára má čtyři tváře a šest párů rukou držících atributy. Představuje spojení jednoty a protikladů.⁶⁸⁶

Buddha je obklopen dvěma sty dalších osvícených bytostí – transcendentních buddhů v pěti barvách – Ratnasambhava (žlutý), Akšóbhja (modrý), Vairóčana (bílý), Amitábha (červený) a Amóghasiddhi (zelený). Jejich velké množství naznačuje nekonečný počet, často používané je proto označení tisíc. Oproti centrální postavě nejsou tak detailně propracované, působí jakoby byli vytvořeni pomocí šablon, které se v tibetském malířství pro opakující se témata často používaly. Jednalo se o usnadnění práce a zároveň se tak mělo docílovat dodržení předepsaných proporcí a vzhledu postav. Tato *thangka* mohla být součástí série s buddhovskou tematikou, tedy celkem představující tisíc buddhů na pěti malbách.

⁶⁸⁴ Podle tradice si buddhističtí mniši měli vyžebrať nejen jídlo, ale i materiál na oděv. Z malých kousků textilií se pak mohlo sešít jejich roucho.

⁶⁸⁵ Pro buddhy je typická modrá nebo zelená aureola. Hrozivá božstva mají oproti nim aureolu v odstínech červené a oranžové, připomínající plameny.

⁶⁸⁶ Chaksamvara. [online]. [25.7. 2011]. Dostupné z: <http://nepalscraft.com/chakrasamvara_thangka.asp>.

Podkladové plátno *thangky* je sešité ze dvou kusů. Dochovala se i montáž *thangky*, která byla zpevněna naskeletováním.

10.4. *Guhjasamádža*

Tibet, 19. století

barvy na plátně, 109,5 x 61,5 cm

NpM 20319

Guhjasamádža (Tajné shromáždění) je buddhistické meditační božstvo, které vychází ze základního textu *Guhjasamádža* ze 4.-5. století n. l. Existují tři základní podoby tohoto božstva: Akšóbhjavadžra (Neotřesitelná Vadžra), Maňžuvadžra (Važdra melodického proslovu) a Lokéšvara (Pán světa). Podoba Maňžuvadžry vychází však z textu *Šrí vadžra hrdaja lamkara tantra-náma* souvisejícího se základní *tantrou*. Akšóbhjavadžra a Maňžuvadžra se dochovaly zejména díky třem liniím - Áčárja Abhajákaragupty, Ňen Locáwy a Marpa Locáwy. Lokéšvara se rozšířila díky Atíša Dipamkarovi.

Podle G. Tucciho se původní text Guhjasamádži skládá ze sedmnácti kapitol, osmnáctá je pozdějším doplňkem, určitým shrnutím a vysvětlením předchozích (objasňuje obtížné a mystické termíny).⁶⁸⁷ Pro číslo sedmnáct také hovoří to, že bohů tvořících *pariváru* nejvyššího Buddhy je také sedmnáct, jak je napsáno zcela na začátku *tantry*. Možná byla osmnáctá kapitola známá v té době, ale byla brána jako dodatek.⁶⁸⁸ Guhjasamádža připouští šest, ne obvyklých pět nejvyšších buddhů. Znamená to tedy, že existuje nějaké spojení s Kálačakrou, která předpokládá existenci prvního Buddhy, z něhož je ostatních pět jeho emanací. Tento Buddha se jmenuje Bhagaván a je obklopen Akšóbhjou, Vairóčanou, Ratnaketuem, Amitábhou a Amóghavadžrou. Čandrakírti to komentuje tak, že nejvyšší Buddha (u něj nazývaný Vadžradhara nebo Maháavadžradhara) je tělem a pět buddhů jeho složkami či *skandhami*. Symbolem tohoto těla je *mandala*.⁶⁸⁹

Guhja patří k *tantrám*, které připouštějí dívku zvanou *mudrá* jako podstatný prvek obřadu mystické iniciace. *Sádhaka* si sám sebe představuje jako božstvo své vlastní ezoterické rodiny. Ve spojení s dívkou, která představuje *šakti*, je spojen zážitkem *paramánandy*, vizualizace nejvyšší rozkoše, přes stádia meditace a sebekontroly, které jsou uchovány ve vysvětlující literatuře uchovávané speciálně v tibetštině.⁶⁹⁰ *Bódhičitta* je kapkou, která na základě *samápatti* dvou orgánů protéká od vršku hlavy. Orgány naplňuje zábleskem pětičlenného světla. Během spojení se *šakti* má člověk meditovat nad *vadžrou* a lotosem, jakoby byly

⁶⁸⁷ Tucci, G.: Some Glosses upon the Guhyasamaja, Melanges Chinois et Bouddhiques, s. 339-353, vol. 3, 1934-35, s. 339. [online]. [20.6. 2011]. Dostupné z: <<http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MEL/tucc1.htm>>.

⁶⁸⁸ Ibid, s. 341.

⁶⁸⁹ Ibid, s. 342.

⁶⁹⁰ Ibid, s. 349.

uvnitř naplněny pětičlenným světlem.⁶⁹¹ Guhjasamádža není filozofickým textem, neboť se týká mystické realizace a popisu ezoterické liturgie, které mají vést k nejvyšší blaženosti *samádhi*. Učení je založeno na stanoviscích *mádhjamiky* do té míry, že všechny *dharmy* jsou nad naším vnímáním a postrádají jakoukoliv podstatu.⁶⁹²

Akšóbhjadžra, Guhjasamádža (Mikjo Dordže, Sangwa Dupa) značí otcovské božstvo (metodu) klasifikace *Anuttarajóga tantry*.⁶⁹³ Guhjasamádža má pokojnou podobu, modrou barvu, tři tváře, šest paží a objímá *šakti*. Patří do skupiny *sádhitů*, kteří nemají objektivní jsoucnost a bývají zobrazováni částečně v pokojné, částečně hněvivé podobě.⁶⁹⁴ *Sádhaka* (*tantrik*) je vyvolává pomocí ideačního procesu „uskutečnění“ (*sádhana*). *V důsledku sádhakova duchovního aktu tvoření nabývají existence, již dokáže vnímat pouze on sám.*⁶⁹⁵ Tyto představy jej všude provázejí. *Sádhitové* nesli vždy jméno určité *tantry*,⁶⁹⁶ tím se mělo snáze docílit toho, aby na praktikujícího přešly veškeré znalosti *tantry*.

Sádhita Guhjasamádža (*Tantra* tajného shromáždění) patří k nejstarším *tantrickým* textům. Na oblibě získal kolem roku 800 a zřejmě byl později doplněn o dodatky. Guhjasamádža je zobrazován se třemi obličejí, někdy i třetím okem, pětihroutou korunou zakončenou planoucí perlou a šesti pažemi v lotosovém sedu *padmāsana*. Guhjasamádža je zdoben pětičlennou korunou, náušnicemi, náhrdelníkem, náramky, řetízky na zápěstí a nákotníčky. Jeho *jóginí* má tři obličejí, šest paží a objímá jej v aktu sjednocení (*juganaddha*). Guhjasamádžovy atributy představují základ buddhovské moudrosti a charakterizují souhrn všech buddhů: kolo (*čakra*, *chorlo* - symbol nauky, Vairóčana), lotos (*padma* - čistota, Amitábha), klenot (*ratna*, *norbu* - Buddha, Ratnasambhava), planoucí meč (*khadga*, *raldi* - síla poznání, Akšóbhja – meč nebo *vadžra*), *vadžra* (*dordže*) a zvonek (*ghanta*, *dilbu*) ve zkřížených rukách ve *vadžrahúmka mudře* (prabuddha Vadžradhara).

Guhjasamádža v sobě spojuje podstatu a moudrost všech buddhů a symbolizuje absolutno. *Jóginí* má stejné atributy jako Guhjasamádža. Její spojení se *sádhitou* symbolizuje velké blaho (*máhasukha*) mystického splynutí, v němž se ruší veškeré polarity. *Sádhakovi obraz ukazuje na cíl, jímž je vysvobození, které znamená zakoušet absolutno a dosáhnout plného*

⁶⁹¹ Tucci, G.: Some Glosses upon the Guhyasamaja, Melanges Chinois et Bouddhiques, s. 339-353, vol. 3, 1934-35, s. 339. [online]. [20.6. 2011]. Dostupné z: <<http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MEL/tucc1.htm>>.

⁶⁹² Ibid, s. 352.

⁶⁹³ Guhyasamaja. [online]. [19.7. 2010]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/image.cfm/46.html>>.

⁶⁹⁴ Schumann, H.W.: Svět buddhistických obrazů, Akademia, Praha 2008, s. 188.

⁶⁹⁵ Ibid, s. 183.

⁶⁹⁶ Vznikaly od 5. století, chtěly ukázat nové cesty vysvobození. K porozumění docházelo až po dlouhém studiu pod vedením *tantrického* učitele a po zvláštním zasvěcení.

uvědomění.⁶⁹⁷ Guhjasamádža je ochranným božstvem (*jidam*), *ištadévatou*. V *tantrách* je božstvem zasvěcovacího rituálu.⁶⁹⁸

Centrální postava sedí na lotosu, který vyrůstá z vodní hladiny oživené ptactvem. Na krajinném pozadí Guhjasamádžu obklopují další podoby tohoto božstva v červené, žluté, modré, zelené a bílé variantě, šestiruký Mahákála v modré, zelené, červené a žluté barvě. Nebeská část je vyplněna bílými oblaky, na nichž se vznášejí skupinka čtyř *gelugpovských* lamů ve žlutých pokrývkách hlavy. Vévodí jim zakladatel školy *Gelugpa*, Congkhapa. Po pravé straně stojí Jámantaka se *šakti* a po levé Kálačakra se *šakti*. V horní části je zobrazeno slunce a měsíc. V dolní části se objevují obětiny v podobě *tormy* a lidských orgánů, představujících pět smyslů. Kolem nich pobíhají černá obětní zvířata – psi, jaci a koně. Pod nimi se nachází řada hrozivých božstev – Paldän Lhamo, Dharmapála Jama, Mahákála, Kuvéra a Dalha. *Thangka* je v poměrně dobrém stavu, jen bordura je částečně poškozena.

⁶⁹⁷ Schumann, H.W.: Svět buddhistických obrazů, Akademia, Praha 2008, s. 184

⁶⁹⁸ Bunce, F. W.: An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Godlings, Saints and Demons, vol. 1, D. K. Printworld (P) Ltd., New Delhi 1994, s. 190.

10.5. Amitájus

Tibet, 18. století

barvy a zlato na plátně, 70 x 37 cm

NG Vm 2615, zakoupeno 1967, původně sbírka V. Chytila

Amitábha patří mezi pět transcendentních buddhů, tedy mezi věčné, stále přítomné buddhy. Nazývají se také *džinové* (vítězní) nebo *tathágotové* (dokonalí).⁶⁹⁹ S každým z nich je spojena jedna světová strana a ráj (*buddhakšétra*). Systém buddhů pěti světových stran vznikl v Indii ve 3.-4. století.⁷⁰⁰ Amitábha je z pěti buddhů historicky nejstarší, v Indii je jeho kult doložen z 1. století. Je spojován se západem, a proto má tělo rudé barvy jako slunce klonící se k západu. Sedí na lotosovém trůnu v lotosovém sedu. Jako vládce ráje Sukhávati má ruce v *dhjána mudře* a drží nádobu na almužnu (*pátra*, atribut představeného), která je přeplněná ovocem, jež představuje plodnost ducha. U paty trůnu jsou Amitábhovy atributy – lotos značící čistotu, jeho jízdni zvíře páv, představující povznesenost nad nebezpečím, neboť prý odolá každému jedu.⁷⁰¹

V minulém životě byl Amitábha mnichem Dharmákarou, který založil buddhovskou sféru (*kšétra*) a v dalších životech dosáhl buddhovství. V Amitábhově ráji Sukhávati rostou stromy plné drahokamů, linou se tam samé libé vůně, příjemné zvuky, všude jsou květy, ovoce, průzračná voda, neexistuje tam vlastnictví ani společenské rozdíly. Všechny bytosti jsou vyrovnané a šťastné, protože vědí, že je brzy čeká osvícení. Bytosti se rodí z lotosů a v tomto ráji mají příznivé podmínky k vysvobození.⁷⁰²

Amitájus (tib. Cchepagme) je emanací Amitábhovou a pánem nekonečného života. Amitájus jako přízvisko Amitábhovo je odvozen z díla *Sukhávativjúha*. Amitájovy šperky tvoří pětičlenná koruna, náušnice, náhrdelníky, náramky a nákotníčky. Ve složených dlaních drží vázu dlouhého života *kalaša* (tib. *cchebum*) s nektarem života *amrta* (tib. *düci*). Jeho tělo má světle červenou barvu.

Na této *thangce* je Amitájus obklopen lotosovými listy a květy. Pozadí hlavní postavy tvoří skupiny podobných malých postav, jichž je celkem sto deset. Zobrazení se stovkou nebo tisíci postavami vzniká pro uctívání Amitáje nebo poděkování za pomoc. Amitájus je vzýván pro dlouhý život, při nemocech nebo v nebezpečí smrti. Malba zlatem na červeném podkladě řadí

⁶⁹⁹ Schumann, H.W.: Svět buddhistických obrazů, Akademia, Praha 2008, s. 79.

⁷⁰⁰ Ibid, s. 79.

⁷⁰¹ Ibid, s. 83.

⁷⁰² Ibid, s. 85.

tuto *thangku* mezi zlaté *thangky*. Neskutečná krajina se stylizovanými skalisky, oblaky a lotosy vykazuje čínskou inspiraci. Nezachovala se původní montáž, proto byla malba pro výstavní účely zarámována.

10.6. *Tisíciruký Avalókitéšvara*

Mongolsko, 18. století

barvy na plátně, 68,4 x 44,7 cm

NG Vm 5854, získáno 1984

Avalókitéšvara (tib. Čänräzig) neboli „Ten, který pln soucitu shlíží na bytosti“ je patronem Tibetu. Je emanací Amitábhy, který je přítomen při zobrazení jedenáctihlavého Avalókitéšvary svou hlavou na pyramidě ostatních hlav. K postavě Avalókitéšvary se váže řada příběhů. Vznikl ze soucitu, který pocítil Amitábha, když uviděl utrpení světa. Objevil se na jednom malém ostrůvku uprostřed Lhasy a zrodil se prý z Amitábhovy slzy nebo z paprsku světla, které vyzařovalo z Amitábhova pravého oka. Když viděl utrpení všech bytostí, dal si závazek, že se nevymaní z koloběhu *samsáry*, dokud nepomůže všem bytostem k vysvobození. Pokud se mu to nepodaří, má se jeho hlava rozskočit na deset částí a jeho tělo roztrhnout na tisíc kusů. Poté vyslal šest paprsků, z nichž vznikly nespočetné emanace, které měly zmírňovat utrpení v šesti druzích existence. Po dlouhé době svého snažení, zjistil, že bytostí k vysvobození je ještě velké množství a jejich počet se téměř nezmenšil. Začal pochybovat o svém slibu a jeho hlava se rozskočila na deset částí a tělo se roztrhlo na tisíc kusů. Buddha Amitábha pak poskládal všech deset hlav dohromady a přidal i svou vlastní hlavu. Z kusů těla vytvořil novou postavu a obdařil ji tisícem rukou s okem v každé dlani. Avalókitéšvara tak vidí do všech směrů a ruce mu umožňují zvládat každou situaci ve prospěch všech bytostí. Od té doby je považován za mahábódhisattvu či buddhu soucitu. Podle tradice při pohledu na veškeré utrpení uronil dvě slzy, z nichž vznikly Zelená a Bílá Tára. Ty mu nadále stály vždy po boku. Vadžrapáni mu také nabídl pomoc, v hrozivé podobě jako „Vládce energie“, čímž ještě vzrostla Avalókitéšvarova moc.⁷⁰³ Většina transcendentálních bódhisattvů vystupuje jako průvodce buddhů a někteří z nich mají svůj vlastní kult. K rozšíření kultu Avalókitéšvary přispěl v 11. století zejména Atiša, který z Avalókitéšvary udělal centrální božstvo specifické verze *Guhjasamádža tantry*.⁷⁰⁴ Především tibetští učitelé jej označují spíše za buddhu než bódhisattvu. Je také důležitým *jidamem*.

⁷⁰³ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 57-58.

⁷⁰⁴ *Ibid*, s. 58.

Jako patron Tibetu bývá Avalókitěšvara spojován s významnými událostmi a osobnostmi. Vtělil se do krále Songcän Gampa, Padmasambhavy, karmapů a dalajlamů. Podle jeho ráje ve sněžných horách (Potála) se jmenuje palác dalajlamů ve Lhase.

Vizualizace tisícirukého Avalókitěšvary hraje důležitou roli v praxi *ňungne* (půst), kterou založila mniška Lakšmí (tib. Gelong Palmo) v severozápadní Indii. Původně to byla kašmířská princezna, ale velmi záhy se z ní stala mniška. Onemocněla však leprou a byla vyhnána z kláštera. Schovala se v jedné jeskyni, aby tam zemřela. Z posledních sil volala o pomoc Avalókitěšvaru, který se jí zjevil v oslnivě bílé tisíciruké podobě. Recitovala jeho *mantru* a postila se každý druhý den, až se nakonec uzdravila.⁷⁰⁵ Praxe Gelong Palmy sjednocuje metody všech tří buddhistických *ján*. Slouží k očištění od negativních vlivů, nahromadění zásluh a vybudování nezměrného soucitu. Toto postní a pročišťující cvičení dodnes praktikují mniši i laici v oblastech rozšíření tibetského buddhismu.⁷⁰⁶

Díky očím svých jedenácti hlav vidí Avalókitěšvara do všech světových stran. Prvních devět hlav je seskupeno po třech vždy v barvách bílá, červená a zelená. Bílá znamená mír, červená lásku a moc, zelená aktivitu. Desátá hlava je tmavě modrá, má děsivou podobu a značí hněv pro odhánění zlých sil a překážek. Jedenáctá hlava patří Amitábhovi a představuje padmovskou rodinu soucitu.⁷⁰⁷ Každá z rukou má na dlani oko. To symbolizuje spojení moudrosti a soucitu, neboť tak může vidět a konat vše, co je potřeba. Osm rukou je zpodobněno detailně a drží jednotlivé atributy. Další ruce jsou v gestu plnění přání jakoby v podobě tisícilistého lotosu jako aureola – představují neomezené prostředky, kterými může ze soucitu osvobodit všechny živé bytosti od utrpení a těžkostí. Spojené ruce uprostřed hrudi symbolizují spojení moudrosti a metody. Avalókitěšvara drží klenot plnicí všechna přání, který symbolizuje také jeho prosbu ke všem buddhům, aby zůstali na světě a pomáhali živým bytostem.⁷⁰⁸ Pravá spodní ruka také ukazuje gesto plnění přání a předávání učení. Levá spodní ruka drží luk a šíp, kterými prolamuje nevědomost a napomáhá k poznání. Pravá střední ruka drží kolo *dharmy*, symbol Buddhova učení. Levá střední ruka drží nádobu *kundika*, symbol očišťující proměny. Křišťálová *mála* („růženec“, tib. *thengwa*) v pravé horní ruce symbolizuje také čistotu, která pramení ze soucitu, jímž osvobozuje živé bytosti ze *samsáry*. Levá horní ruka drží lotos, symbol relativní *bódhičitty* a bódhisattvovských ctností. Lotos vyrůstá z bahna, ale neposkvřněn touto nečistotou pak krásně bíle kvete. Podobně je tomu s osvíceným

⁷⁰⁵ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 58-59.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, s. 59.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, s. 60.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, s. 60.

duchem v běžné světské existenci, který jí také není pošpiněn. Tak je lotos symbolem čistoty i vysvobození ze *samsáry*.⁷⁰⁹

Čānrāzig je všudypřítomný a je nazývaný Čānrāzig Namkhai Gjalpo („Kráľ prostoru“).

Mantra ÓM MANI PADME HÚM patří k nejstarším a zároveň nejrozšířenějším v Tibetu. V Padmasambhavově životopise, který napsala jeho žačka Ješe Cchogjal, vysvětluje tuto *mantru* ve spojitosti se šesti stavy existence.

ÓM vyzářuje bílé světlo do světa bohů a tiší utrpení při návratu do znovuzrokování. Pýcha je Páramitou meditace přeměněna v duchovní stabilitu.

MA vyzářuje zelené světlo do světa asurů a tiší utrpení nepřetržitého boje. Závist a žárlivost jsou přeměněny v trpělivost.

NI vyzářuje žluté světlo do světa lidí a tiší utrpení závislosti a chudoby. Nevědomost je Páramitou disciplíny proměněna v etické jednání.

PAD vyzářuje nebesky modré světlo do říše zvířat a tiší utrpení omezenosti. Hloupost je proměněna v radostnou energii.

ME vyzářuje červené světlo a tiší utrpení hladu a žízně prětů. Žádostivost a nekonečná frustrace se přemění v uvolněnost.

HÚM vyzářuje tmavě modré světlo a tiší utrpení horka a chladu ve světě pekel. Zášť a agrese se přemění v moudrost.⁷¹⁰

Na této *thangce*, která patřila do sbírky české japanoložky D. Kalvodové, má Avalókitéšvara oranžovo-červenou suknicí a přes ramena zelený šál. Na jezírku před ním jsou stylizované vodní vlny v podobě modrobílých spirál. Oblaka mají modrou a růžovou barvu. Po levé straně centrální postavy sedí na lotosu Bílá Tára a po pravé Zelená Tára. Kolem tančí čtyři nebeské víly nesoucí atributy – bílá drží měsíc (*čandra*), červená mušli (*šankha*), žlutá loutnu (*danam*) a zelená šál (*nirasana*). V horní části obrazu trůní pět buddhů - červený Amitábha, žlutý Ratnasambhava, bílý Vairóčana, modrý Akšóbhja a zelený Amóghasiddhi. V dolní části se nacházejí ochránci učení – Vadžrapáni, Džambhala, pravděpodobně Naivédja s poklady a Hajagríva.⁷¹¹ Montáž *thangky* není v příliš dobrém stavu a před vystavením by potřebovala restaurátorský zásah.

⁷⁰⁹ Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit. Windpferd, Aitrang 2005, s. 61.

⁷¹⁰ Ibid, s. 64-65.

⁷¹¹ A View on Buddhism. General Buddhist Symbols. [online]. [25.7. 2011]. Dostupné z: <http://viewonbuddhism.org/general_symbols_buddhism.html>.

10.7. Zelená Tára

Mongolsko, 19. století

barvy a zlato na plátně, 43,5 x 31,5 cm

NpM A 17405

Zelená Tára byla oblíbeným meditačním božstvem prvního dalajlamy, jemuž se zjevila při delším meditačním cvičení. K jejím uctivatelům patřil již Nágardžuna, který napsal květnatý popis její postavy jako věčně mladé šestnáctileté dívky.⁷¹² Do Tibetu zavedl její uctívání a praxi Atiša. Prý měl vizi, v níž mu Tára sdělila jeho poslání. Džónang Táránátha čili „Syn Tářin“ prosazoval její praxi v Tibetu a Mongolsku. Vycházel z *Tára tantry* a ve svém spise „Zlatý růženec“ shromáždil řadu příběhů o Zelené Táře. Podle Táránáthy žila v dávných časech, v době buddhy Turji královská dcera jménem Džňána Čandra (Měsíc Moudrosti). Oddaně praktikovala *dharmu*, až dosáhla probuzení *bódhičitty*. Nato jí řekli někteří mniši, že nyní se sice narodila v ženské podobě, ale v budoucnu se díky svým zásluhám a ctnostnému jednání jistě narodí jako muž. Princezna s tím však nesouhlasila a nezdálo se jí to vůbec moudré, neboť podle jejího výkladu neexistuje Já, ani se nedá rozlišovat na „mužské“ a „ženské“. Proto přísahala, že se nadále bude objevovat a působit pro blaho všech bytostí jen v ženské podobě. Věnovala se praxi tak usilovně, až dosáhla vysvobození a dostala jméno Árja Tára, „Velká Vysvoboditelka“. Poté přislíbila před buddhou Amóghasiddhou, že se bude od této chvíle věnovat ochraně všech cítících bytostí a zachraňovat je z moře utrpení. Stala se tedy ztělesněním aktivního a energického aspektu soucitu.⁷¹³

Jméno Tára má v základě *thri* – zachraňovat, osvobozovat, především v souvislosti s představou „překračování moře“ a také v souvislosti s „hvězdou“ (rozmístěná jako hvězdy na nebi). Je tedy nejen zachraňující a osvobozující moudrostí, ale i hvězdou vedoucí nás k cíli.⁷¹⁴ Tára se považuje za „Ochránkyni před Osmi velkými nebezpečími“, která odhání veškerý strach a vyplní všechna přání a prosby. Vypráví se mnoho příběhů o jejích zázračných činech. Jejím jízdním zvířetem je páv, který značí, že Tára se vyzná v jedech a ví, jak překonat nebezpečí. Je ochranitelkou cestovatelů, obchodníků a poutníků.

Je patronkou Tibetu a nejvíce uctívaným ženským božstvem. Obecně je považována za důležitého ženského buddhu, ženský aspekt spojení soucitu a moudrosti. Je pomocnicí všech bódhisattvů, především Avalókitéšvary a v dřívějších dobách byla zobrazována jako jeho

⁷¹² Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 67.

⁷¹³ *Ibid*, s. 67-68.

⁷¹⁴ *Ibid*, s. 68.

šakti. Zároveň je považována za matku všech buddhů, která napomáhá ke zrodu myšlenky probuzení.⁷¹⁵ Podle *tanter* je manifestací prvku vzduchu v jeho čisté podobě jako pohybu, z něhož vzniká energie.

Tára se objevuje v řadě podob, nejčastěji je však zelená. Může být však i bílá, žlutá, modrá a červená, tedy v laskavé nebo hrozivé podobě. Šjámatára, doslova „tmavá Tára“, je zobrazována také jako zelená. Znamená to její silnou aktivitu, která má schopnost všechno dokončit. Patří ke karmovské rodině buddhy Amóghasiddhi, který přeměňuje závist na moudrost. Má zelenou barvu, proto je tedy považována za částečně hrozivou podobu. Může rychle pomoci z nebezpečí nebo překonat negativní síly. Zelená barva také značí to, že ztělesňuje soucitnou aktivitu všech buddhů.⁷¹⁶ Tářina pravá noha je spuštěna z trůnu a to znamená její připravenost se zvednout a splnit žádosti těch, kteří ji prosí o pomoc. Proto bývá nazývána také „Rychlou Osvoboditelkou“. Levá noha v meditační pozici na trůně symbolizuje její osvobození od pozemského lpění.⁷¹⁷ Pravá ruka ukazuje gesto plnění přání a její moudrost je vyjádřena v dokonalosti dávání. Levou rukou, v níž drží lotos *utpala*, poskytuje ochranu a útočiště – její tři zdvižené prsty symbolicky značí tři útočiště (Buddhu, *Dharmu* a *Sanghu*). Lotos je symbolem soucitu a všech ctnostných a osvěcených kvalit, jejichž požehnání Tára předává dál.⁷¹⁸

Podle jedné legendy vznikly Zelená a Bílá Tára z paprsku světla z Amitábhova oka. Jako *jidam* je Tára *sambhogakájovskou* podobou Amitábhy. Amitábha se často objevuje v její čelence. Modlitbu k Táře složil Atiša. Je v ní obsažena podstata všech dvaceti jednoho chvalozpěvu na Táru a desetislabičná *mantra ÓM TÁRE TUTTÁRE TURE SVÁHA*, která je dodnes jádrem praxe na Táru. Z dvaceti jednoho chvalozpěvu na Táru se staly „Chvalozpěvy dvaceti jedna Tár“ a recitují se pravidelně v každém klášteře v Tibetu. Jejich původ je odvozen z jednoho indického příběhu o démonovi, který v lese nedaleko Mathury chtěl bránit více než pěti stům mnichům a mniškám v meditační praxi. Proto shromáždili všechny dostupné obrazy dvaceti jedné Táry, rozvěsili je po stromech a tím démona zahnali.⁷¹⁹ „Tanec dvaceti jedné Táry“, který praktikují névárští duchovní v Nepálu, slouží k převedení vizi mudrců do viditelné podoby.⁷²⁰

⁷¹⁵ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 68.

⁷¹⁶ *Ibid.*, s. 69.

⁷¹⁷ *Ibid.*, s. 70.

⁷¹⁸ *Ibid.*, s. 70.

⁷¹⁹ *Ibid.*, s. 71.

⁷²⁰ *Ibid.*, s. 71.

Protože je v Árja Táře ztělesněna aktivita všech buddhů, můžeme její požehnání pocítit rychleji než u jiných božstev. Pro mnoho učených a skutečných mistrů z Indie a Tibetu byla praxe na Táru hlavním cvičením, pomocí něhož dosáhli nejvyšší siddhi. Proto je také dodnes dochováno tolik cvičení a poučení na Árja Táru.⁷²¹

Ochrana před Osmi nebezpečími znamená na konkrétní a pozemské rovině oheň, vodu, šelmy, nebezpečné nemoci, hady, lvy, slony a zlé duchy. Na duchovní úrovni se jedná o osm útrap a zaslepení, jako jsou pochyby, žádostivost, lakota, závist, špatné učení (či špatné pochopení reality na základě nevědomosti), zášť, klam a pýcha.⁷²² Tára tak může chránit doslova před ztroskotáním lodi a utonutím, ale v přeneseném smyslu také před tím, aby se lidé v životě „netopili“ v emocionálních potížích a neponořili se do klamného víru iluzí. Tára neničí překážky jako hrozivá božstva, ale je průvodkyní, která ukazuje cestu k jejich překonání.

Praxe na Táru je v Tibetu jednou z nejpřístupnějších a nejoblíbenějších. Podle *mahájánových súter* byla tato praxe, stejně jako praxe na Avalókitéšvaru, doporučena již Buddhou Gautamou. Nevyžaduje žádné zvláštní zasvěcení. Tomu, kdo se obrátí na Táru, pomůže překonat přání a touhy tohoto světa, zachrání jej z nekonečného proudu iluzí a pomůže mu dostat se na jiný břeh.

Centrální postava Táry sedí na lotosovém trůnu obklopeném růžovými lotosy, jeden z nich slouží také jako podpěra její pravé nohy. V obou rukách drží lotosové stonky s květy a poupaty. Na pozadí stylizované horské krajiny se zelenými vrcholky a zčeřenými vodními hladinami se objevuje dalších dvacet Tár se žlutou a červenou barvou těla. Sedí ve stejné pozici a ukazují stejná gesta jako Zelená Tára. Před hlavní postavou je položeno šest klenotů a nad ní tři božstva, z nichž prostřední představuje buddhu Amitábhu, pravá Amitája a levá Avalókitéšvaru. Postavy v nebeské části obrazu jsou obklopeny růžovými mraky a v pravém a levém horním rohu je zobrazeno slunce a měsíc. Malba je pouze v levém horním rohu setřena, jinak je poměrně dobře zachována. Montáž se však nedochovala.

⁷²¹ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 71.

⁷²² *Ibid.*, s. 72.

10.8. Mahákála

Tibet, 17.-18. století

barvy na plátně, 98 x 68,5 cm (s montáží 166,5 x 95 cm)

NG Vm 2740, získáno 1968, původně sbírka V. Chytila

Dharmapálové čili ochránci *dharmy* (nauky, tib. *čhö*) patří mezi hněvivá božstva. O původu *dharmapálů* existuje málo zmínek a jejich postavy jsou většinou opředeny mytologickými příběhy. Často to prý byli démoni, které přemohl některý z buddhistických mistrů a přinutil je ochraňovat učení.

Mahákála (tib. Gonpo) představuje buddhistickou podobu hinduistického boha Šivy. Je ochranným božstvem Mongolska. Mahákála může mít mnoho podob, které se liší především počtem paží a atributy.

Šadbhudža Mahákála čili šestiruký Mahákála je ochráncem moudrosti. Jeho šest rukou značí dosažení šesti dokonalostí (štedrost, trpělivost, ctnost, vytrvalost, rozjímání a moudrost). Stojí na lotosovém květu se slunečním kotoučem a pod pravou nohou drtí tělo Ganéši, hinduistického boha moudrosti se sloní hlavou, jenž v ruce drží ředkev. Mahákála má u pasu uvázanou suknicí z tygří kůže a pás z hlav. Má tři oči, které symbolizují jeho vhled do minulosti, přítomnosti a budoucnosti, vlasy jsou podobné plamenům a zdobí je čelenka z pěti lebek, která naznačuje přerod pěti jedů (zlost, žádostivost, nevědomost, závist a pýchu) v pět druhů moudrosti. Všechny jeho šperky, tedy náušnice, náramky a náhrdelník, ovíjejí hadi a had se objevuje i v Mahákálově účesu. K atributům, které drží v ruce, patří „růženec“ z lebek (tib. *thengwa*, představuje jeho neustálé konání ve prospěch ostatních bytostí), sekáček *kartika* (tib. *tigu*, odsekává připoutanost k egu), rituální bubínek *damaru* (jedním z vysvětlení je, že představuje jeho moc nad *dákiními*), kopí s trojzubcem (jedno z vysvětlení hovoří o jeho vládě nad třemi *kájami* – v oblasti tužeb, tvarů a beztvarosti), miska z lebky *kápala* (v jednom z výkladů značí podmanění *márů* či zlých sil) a had nebo laso (svazuje ty, kteří porušují své sliby).⁷²³ V jednom páru rukou také drží sloní kůži, která mu splývá po zádech. Symbolika zvířecích kůží je následující – tygří značí očistu od tužeb a sloní očistu od pýchy. Had značí očistu od hněvu.⁷²⁴

V horní části obrazu sedí tři postavy *gelugpovských* lamů se žlutými špičatými učeneckými čepicemi. Lama uprostřed drží lotos a kolo a možná se bude jednat o 5. dalajlamu, v jehož

⁷²³ Mahakala. [online]. [20.7. 2011]. Dostupné z: <http://www.khandro.net/deity_mahakala.htm>.

⁷²⁴ Ibid.

době mohla *thangka* vzniknout. Postranní lamové drží v ruce knihu a ukazují gesto učení (*vitarka mudra*). Všechny postavy již mají setřelé tváře, tedy bez jakýchkoliv detailů.

Před Mahákálou jsou položeny různé obětiny - v dolní části uprostřed *torma* v lebce a v postranních miskách z lebek krev a obětina pěti smyslů v podobě orgánů, které zastupují sluch, čich, chuť, hmat a zrak. Na skalkách rostou květiny, které se podobají hořcům a horské květeně v Amdu. To by mohlo vypovídat o původu malby. Skaliska jsou malována v čínském stylu růžovo-bíle na černém podkladě. Pozadí tvoří také hrozivě vypadající zvířata po stranách - divocí jaci, koně, psi a bezhlaví ptáci.

Thangka je provedena velmi jemnými tahy štětce. Bordura je po restaurátorském zásahu, naskeletovaná, a zachována pravděpodobně originální.

10.9. Paldän Lhamo

Tibet, 19. století

barvy a zlato na plátně, 100 x 66 cm

NpM A 29189

Paldän Lhamo patří k *dharmapálům*, ochráncům buddhistické nauky. Je tibetskou verzí Šrí Déví, temných sil Velké Matky, jako indické bohyně Kálí a Durga – symbolu nekončícího řetězce života a smrti.⁷²⁵ Je považována také za dceru Indrovu, která se přiklonila k buddhismu a v její postavě se mísí představy o různých předbuddhistických božstvech indo-tibetského kulturního okruhu.⁷²⁶ V jednom ze svých životů byla královnou *rákšasú* na Srí Lance. Zapřísáhla se, že zabije svého syna, pokud se jí nepodaří odradit svého muže a jeho lid od kanibalismu, lidských obětí a jiných démonských zlovyků. Když se manžel zdráhal vyslyšet její varování, spolkla před jeho očima své dítě a vzala na sebe hrozivou podobu Lhamo. Ale přesto musela uprchnout a na útěku zasáhl její mulu do boku manželův otrávený šíp. Díky Lhaminým nadpřirozeným schopnostem dostalo poraněné místo vševidoucí oko.⁷²⁷

Po přiklonu k buddhismu složila Lhamo Vadžradharovi přísahu, že bude ochraňovat *dharmu*. Podle jiné tradice byla vybrána Jamou za ochránkyni učení, a proto je také považována za vládkyni nad životem a smrtí. V tibetském buddhismu je vzývána také jako vládkyně univerza a bohyně plodnosti. Její zapálené nadšení v boji proti nepřátelům *dharmy* přimělo různá božstva, aby ji vybavila magickými zbraněmi a atributy.⁷²⁸

Jako „královna hrozivých rituálů“ je Paldän Lhamo spojována se slavným věšteckým jezerem Lhamo Laccho, které se nachází jihovýchodně od Lhasy. Na jeho hladině je možné vidět budoucnost jako v zrcadle. Toto jezero patří k místům, která Padmasambhava posvětil a kde se objevuje Paldän Lhamo.

Paldän Lhamo byla *dharmapálou* 1. dalajlamy, Gendünduba, který z ní učinil ochránce kláštera Gandän. 2. dalajlama, Gendün Gjamcho, postavil svůj hlavní klášter Čhökjor Gjal u jezera Lhamo Laccho a po ukončení meditací v ústraní začal od svých 16 let recitovat denně deset tisíc Paldän Lhaminých *manter*, v čemž pokračoval po 50 let, až do své smrti. 5. dalajlama, Lozang Gjamcho, vysvětlil její praxi detailněji.⁷²⁹ Pro školu *Gelugpa* se stala

⁷²⁵ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 105.

⁷²⁶ *Ibid.*, s. 106.

⁷²⁷ *Ibid.*, s. 106.

⁷²⁸ *Ibid.*, s. 106.

⁷²⁹ *Ibid.*, s. 106.

zvláštní ochránkyní Lhasy a dalajlamy. Vystupuje také jako družka *dharmapály* Mahákály nebo pána smrti Jamy. Díky spojitosti s věšteckým jezerem je spojována s věštbami. To je symbolizováno kostkami, které bývají na *thangkách* zobrazeny přichycené na šňůrkách šátku, v němž je zabalena věštecká kniha.⁷³⁰ Praxe Paldän Lhamo je rozšířena v celém Tibetu i v Mongolsku. Tibetští zemědělci ji uctívají jako „Matku země“ a nomádi jako „Družku boha nebes“.⁷³¹

Paldän Lhamo se již vymanila z koloběhu znovuzrozdování, může tedy překonávat síly, které svazují lidi v poutech závislé existence a vedou k neustálému umírání a znovuzrozdování.

Jako Remati je Paldän Lhamo zobrazena v tmavomodré barvě, to je barva velké síly a zloby. Je obklopena plameny a jede na mule přes moře krve nepřátel, tedy vášní. Její tři oči vidí do třech časů (minulosti, přítomnosti a budoucnosti) a prochází třemi světy. V pravé ruce drží *vadžrovou* hůl, dárek od Vadžrapániho. Je to symbol hrozivého obřadu mírotvůrkyně, neboť jím může rozdrtit příčiny válek na prach. Také potrestá každého, kdo porušuje náboženská pravidla. Miska z lebky naplněná krví a hořčičnými semínky v levé ruce znamená, že představuje hrozivou *dákiní*, jejíž hlavní potravou je nejvyšší blaženost.⁷³²

Paldän Lhamo má korunu z pěti lebek, která značí pět jedů ducha nebo emocionální překážky (zlost, žádosťivost, nevědomost, závist a pýchu), které zde nese jako ozdoby *dharmy* a přeměňuje v pět druhů moudrosti. Její slunečník z pavích per je dárkem Brahmovým a znamená její odolnost vůči vášním a odkazuje na legendární vlastnost, kdy umí stejně jako páv přeměňovat jedy. Náhrdelník z minimálně padesáti useknutých hlav znamená vítězství nad mnoha druhy duševních překážek.⁷³³ Paldän Lhamo je zdobena také měsícem a sluncem, které jí věnoval bůh Višnu. Slunce na úrovni jejího pupíku je znakem jejího spojení s moudrostí. Srpek měsíce nad korunou z lebek v jejích vlasech symbolizuje metodu. Slunce a měsíc dohromady značí její výjimečnou roli *dharmapály* pro praktikující vyšší *tantrické* jógy, jejímž cílem je spojení ženské a mužské energie. Paldän Lhaminy náušnice tvoří lev jako symbol dne a had jako symbol noci. Množství hadů okolo, například na uzdě její muly, symbolizují vítězství nad nízkými instinkty.⁷³⁴ Paldän Lhamo sedí bokem na mule a má

⁷³⁰ Zasvěcenci, kteří se chtěli věnovat věštění, se museli podrobit zvláštnímu výcviku. Během té doby se kostky, jež byly později používány pro *Mo*, položily na oltář. Dotyčný se věnoval meditaci a odříkávání *manter* tak dlouho, dokud se kostky na oltáři samy neotočily. To bylo znamením, že byly bohyní zplnomocněny a mohly se účinně používat pro věštění.

Viz Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 106.

⁷³¹ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 107.

⁷³² *Ibid.*, s. 107-108.

⁷³³ *Ibid.*, s. 108.

⁷³⁴ *Ibid.*, s. 108.

svázané nohy k sobě, aby ve svém hněvu nezničila celý svět. To se ale vykládá i jako propojení moudrosti a metody. Na zádech muly má staženou kůži svého syna. Lidská kůže je symbolem jejího soucitu, se kterým se věnuje každému, kdo ji o to požádá. Paldän Lhamo je vybavena několika zbraněmi proti nepřátelům *dharmy*. U sedla muly visí váček a pár kostek. Váček obsahuje nemoci a pohromy. S černými a bílými kostkami zajišťuje Paldän Lhamo dobrou nebo špatnou *karmu* člověka ve hře na život a na smrt. Na zadním boku muly jsou různobarevná klubka nití, která odvíjejí život a smrt a vedou ke své oběti. Paldän Lhamo doprovází Makaravaktra, *dákiní* s krokodýlí hlavou, která vede mulu za uzdu. Simhavaktra, *dákiní* se lví hlavou, jde za mulou. V popředí malby jsou často obětiny pro hrozivá božstva, které představují pět smyslů.

Na ochránce nauky je možno pohlížet z několika úhlů. Z vnějšího pohledu se jedná o světské *lokápály*, kteří se zavázali ochraňovat ty, kteří jim přinášejí obětiny. Jako nadsmysloví *dharmapálové* jsou manifestací *jidamů* ve formě hrozivých ochránců, kteří střeží nauku. Představují také vlastní duchovní ochranu praktikujícího před klamy. Tímto vnitřním aspektem odpovídají duchovním nebo psychickým stavům praktikujícího *tantry*, jimiž se naplňují určité funkce duchovního života. Jsou vyjádřeny ve čtyřech aktivitách k osvícení.

V *tantrě* se nemluví jen o třech klenotech, ale i o třech kořenech útočiště, existuje tedy šestero útočišť – Buddha, *sangha*, *dharmu*, *guru* (kořen požehnání), *jidam* (kořen veškerého uskutečnění), *dákiní* a všichni ochránci nauky (kořen osvícené aktivity). *Guru* představuje vlastního ducha, *jidam* řeč a emoce a *dharmapála* tělo, které se zrcadlí ve čtyřech různých formách *karma jógy*.⁷³⁵

Paldän Lhamo je malována zlatou linkou na černém podkladě, patří tedy to skupiny zlatých *thangk*. Pouze některé obličejové části a další malé plochy jsou malovány červeně. Výrazná je především obětina pěti smyslů v dolní a slunce v horní části obrazu. Ve střední části se náznakovitě objevují modro-zelené vrcholky hor. Paldän Lhamo je obklopena čtyřmi ženskými postavami v hrozivých podobách, které jedou na býku, lani, koni a velbloudovi. Plamenná aureola každé z postav se skládá z drobných dekorativně provedených plamínek. Nad ústřední Paldän Lhamo se vznáší žlutá postava Sarasvátí, bohyně umění, především básnictví a hudby, která drží sedmistrunnou loutnu *vína*. *Thangka* má velmi poškozenou montáž a zasloužila by si restaurátorský zásah.

⁷³⁵ Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit. Windpferd, Aitrang 2005, s. 109.

10.10. Devět dalhů

Mongolsko, 18. století

barvy na plátně, 30,5 x 25 cm (s montáží 60,5 x 40 cm)

NG Vm 5524, získáno 1981

Slovo dalha má několik významů. Může představovat sanskrtský název *kájarádža*, „emanace na pravém rameni“, *Gobai lha nga* tedy menší božstvo vyvolávané při magických obřadech, které sídlí na pravém rameni, nebo označuje jednoho z bönistických ochránců tedy ochranných božstev známých jako „nepřátelské bozi“. *Gobai lha nga* chrání své vyznavače před nepřáteli a pomáhají jim dosáhnout vyššího společenského postavení – do této skupiny patří Dalha, Phalha, Malha, Žanglha a Doglha.⁷³⁶

V umění se objevují tři běžné skupiny Dalhů: pět osobních božstev, která zahrnují Dalhu, devět bratrů Dalha a třináct Dalhů. Devět nepřátelských božských bratrů (*Dalha čhe gu*) tvoří třídu původních bohů Himálají, Tibetu a Střední Asie. Objevují se v bönu i v buddhismu. Podle tibetského buddhismu si je v 8. století podmanil Padmasambhava a přinutil je sloužit buddhismu jako světská ochranná božstva.⁷³⁷

Centrální postava představuje Dalha Tatug Karpa, který je bílý, má jednu tvář a dvě ruce. Je oblečený jako válečník a jede na bílém koni. Nosí helmu z diamantů a brnění ze zlata⁷³⁸ a boty s vysokými podpatky. U pravého boku mu visí toulec z tygří kůže a u levého z leopardí kůže. V pravé zdvižené ruce drží bič s bambusovou násadkou o třech kolíčkách, v levé ruce uzdu a o rameno má opřené kopí. Na pravém rameni má mít lva a na levém tygra. Na této *thangce* jsou zvířata téměř skryta za Dalhovo helmou a jsou z nich patrné jen malé hlavičky. Jeho průvodcem je bílý pes s ryšavou lví hřívou. Nad Dalhovou hlavou létá železný orel. Kolem hlavní figury je osm stejných bratrů Dalha, kteří nejsou tolik propracováni do detailů jako hlavní Dalha, ale mají všechny atributy, i když jen naznačené. Například orel a pes jsou načrtnuti jen velmi schematicky černými linkami.

Nad centrální postavou stojí Vadžrapáni v hrozivé podobě v modré barvě těla, se dvěma rukama a jednou tvář, obklopený oranžovými a červenými plameny moudrosti. Pro Vadžrapániho je typické, že se objevuje nad světskými božstvy, která byla přivedena k buddhismu.

⁷³⁶ Bunce, F. W.: An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Godlings, Saints and Demons, vol. 1, D. K. Printworld (P) Ltd., New Delhi, 1994, s. 119.

⁷³⁷ Dalha. [online]. [19.7. 2010]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/image.cfm/65613.html>>.

⁷³⁸ Kelényi, B., ed.: Demons and Protectors. Folk Religion in Tibetan and Mongolian Buddhism, Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Art, Budapest 2003, s. 91.

Ve spodní části takové kompozice bývají předměty obětované božstvům - palác, zbraně, zvířata domácí i divoká, zvířecí kožešiny, hudební nástroje, klenoty a štučky látky.⁷³⁹ Na této *thangce* nejsou štučky látky, jen bojovník v plné zbroji, který stojí na červené podložce, otočený k divákovi zády, čelem k božstvu. U obětovaného paláce zběsile tančí šest bytostí různých barev a vzezření. *Thangka* má dochovanou montáž a je v dobrém stavu.

⁷³⁹ Podobné *thangky* viz Dalha. [online]. [12.6. 2011]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/image.cfm/74265.html>> nebo Dalha. [online]. [12.6. 2011]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/image.cfm/81538.html>>.

10.11. Padmasambhava

Mongolsko, 19. století

barvy na plátně, 77 x 56 cm

NpM A 16112

Padmasambhava zvaný také Guru rinpoče, Velevezácný učitel, je v Tibetu považován za druhého Buddha. V 8. století přinesl do Tibetu *vadžrajánový* buddhismus. To, že se zjeví kvůli šíření nauky, předpověděl prý sám Buddha Gautama.⁷⁴⁰ Jako emanace Amitábhy, transcendentního buddhy Nezměrného světla, se Padmasambhava zobrazuje v podobě osmiletého chlapce na ostrově uprostřed jezera Danakóša na lotosovém květu. Tam jej našel král Indrabhúti z Oddijány. Adoptoval jej a dosadil na trůn jako svého nástupce. Stejně jako Buddha Gautama opustil Padmasambhava okázalý dvorský život a zvolil si život askety. Studoval různá okultní umění a vědy, časem byl vysvěcen na mnicha a od nejvýznamnějších buddhistických mistrů získal poučení a zplnomocnění v *sútrách* a *tantrách*. Stal se putujícím jogínem, praktikoval především na osmi velkých indických pohřebištích, získal nadpřirozené síly a dostalo se mu požehnání od *dákiních*, které se před ním zjevily v hrozivých podobách. Praktikoval s různými družkami, jako byly indická princezna Mandárava a nepálská princezna Šákjadévi. Jeho hlavní žačkou byla Ješe Cchogjal, inkarnace *dákiní* a manželka krále Thisong Decäna. Thisong Decän povolal Padmasambhavu do Tibetu na radu indického učence Šántarakšity, aby přemohl zlé duchy a demony, kteří se bránili zavedení buddhistické nauky. Ve vyšších buddhistických naukách jsou vnímáni jako projekce zlých a vášnivých elementů kolektivního ducha, kteří se mohou vyléčit nebo přeměnit tak, že se zapojí do celku *mandaly*. Padmasambhava si tak demony a lokální božstva podmanil a přivedl je k buddhismu. Zavázal si je přísahou a učinil z nich ochránce víry v hrozivé podobě. Tak se dostaly některé prvky bönu do *tantrického* buddhismu. Po založení prvního kláštera v Samjä přišli do Tibetu mnozí překladatelé a Šántarakšita vysvětil první tibetské mnichy. Padmasambhava předal své učení dvaceti pěti hlavním žákům, z nichž se většina později narodila znovu jako *tertöni*, kteří objevili skryté texty. Z této nejstarší buddhistické tradice vznikla škola *Ñingmapa*, „Škola Starých“.

Padmasambhava se poté vypravil na Šrí Lanku, aby tam přemohl *rákšasy*. Získal řadu hrozivých i pokojných podob – především je známo jeho osm manifestací, které se často zobrazují na *thangkách* a v maskových tancích na začátku nového roku. Nejvýznamnější

⁷⁴⁰ Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit. Windpferd, Aitrang 2005, s. 31.

události z jeho života se oslavují 10. dne každého měsíce tibetského kalendáře. Toho dne se připomíná, jak byl od krále Zahoru, otce princezny Mandáravy, odsouzen k smrti na hranici. Přeměnil však oheň na jezero, v jehož středu se objevil v lotosovém květu ponořený do meditace. Jeho síla značí skrytý princip osvícení a zdroj ochrany, pokoje a harmonie. Předpověděl, že se bude každý den objevovat jako jezdec v paprscích vycházejícího slunce a desátý den v podobě přibývajícího měsíce.⁷⁴¹

Pro praktikující *vadžrajány* představuje Padmasambhava zároveň buddhu, bódhisattvu a základního *guru*.⁷⁴²

Padmasambhava (tib. *Pämadžungnä*) má osm manifestací⁷⁴³:

1. mladý *áčarja*⁷⁴⁴ – zobrazený jako *bhikšu* (mnich) v gestu kázání (*vitarka mudra*)
2. Šákjasinha – Lev z rodu Šákjů, tedy druhý Buddha, stejná podoba jako Buddha, ale v levé ruce drží misku, v pravé *vadžru* a ukazuje ukazovákem výhruzné gesto (*tardžana mudra*), spadá do kategorie buddhů
3. s *jógini* Mandáravou – v milostném spojení *jab-jum*, spadá do kategorie prabuddhů
4. *Guru* slunečních paprsků (Lama Nima Özer) – spadá do kategorie *siddhů* a má i stejné vzezření
5. Lotosový král (Padma Gjalpo) – v královském rouchu na trůně ve společnosti hudebnice
6. šířitel moudrosti (Lodän Čhogse) – v dvorském oděvu, atributy jsou bubínek *damaru* a lebka naplněná krví, bohyně mu přináší lasturu s vonnými esencemi
7. *Guru* utěšitel (Dordže Dolö) – objevuje se v hroznivé podobě (*krodha*), jezdí na tygrovi po pohřebištích
8. *Guru* s hlasem Iva (Sengge Dadog) – podoba *dharmapály* (jako *dharmapála* se objevuje také jako rudý Vadžrapáni)

Padmasambhava uprostřed *thangky* má na sobě několik různých oděvů – značí to, že zvládl všechny buddhistické *jány* a ukázal se žákům v pro ně přijatelné podobě. Jinak se objevuje i v královském oblečení a tím představuje světské ctnosti univerzálního vládce.⁷⁴⁵ Na hlavě má špičatou čepici, jejíž postranní cípy jsou ohrnuté nahoru. Jedná se o pokrývku hlavy

⁷⁴¹ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 33.

⁷⁴² *Ibid.*, s. 35.

⁷⁴³ Olschak, B. Ch.: *Mystik und Kunst Alt tibets*, Hallwag, Bern, Stuttgart 1972, s. 25-29.

⁷⁴⁴ *Áčarja* je označení indických učených mnichů, kteří od 1. století šířili Buddhovu nauku, komentovali posvátné spisy, zakládali kláštery a školy.

Viz Schumann, H. W.: *Svět buddhistických obrazů*, Academia, Praha 2008, s. 204.

⁷⁴⁵ Dudka, N., Luetjohann, S.: *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit.* Windpferd, Aitrang 2005, s. 34.

nejvyšších představitelů školy *Ñingmapa*. K Padmasambhavovým atributům patří tři *tantrické* předměty, které používal také při překonávání místních božstev a démonů v Tibetu. V pravé ruce drží *vadžru*, znamení nezničitelnosti jeho ducha, tím je také charakterizován jako *guru*, který překonává všechny jevy a celkovou existenci. V levé ruce drží misku z lebky, v níž je nádoba s nektarem, která symbolizuje dosáhnutí moci nad životem. O levou ruku má opřenou hůl *khatvanga* zakončenou plamenným trojzubcem. Jsou na ní napíchnuté tři hlavy, které jsou symbolem tří časů a tří buddhovských *káj*. Trojzubec znamená překonání tří základních jedů (žádostivost, nenávist a nevědomost) a zvládnutí tří centrálních energií v psycho-fyzickém těle. Hůl je také tajným symbolem pro družku Mandáravu, díky které zakusil blaženost i prázdnotu.⁷⁴⁶ Mandárava je vpravo od Padmasambhavy. Byla od něj zasvěcena do cvičení tajné *mantrajány*. Při společné praxi v jedné jeskyni v Nepálu se dělili o vizi Amitája, buddhy nekonečného života, a dosáhli nesmrtelnosti. V levé ruce drží Mandárava nádobu dlouhého života a v pravé tzv. *dādar*, rituální šíp se zrcadlem a pětibarevnými hedvábnými stužkami. Vlevo od Padmasambhavy je jeho družka Ješe Cchogjal. V levé ruce drží misku z lebky jako symbol moudrosti. Dostala od Padmasambhavy veškerá naučení a měla rozhodující roli v ukrývání textů. Padmasambhavu obklopují mniši, svěští panovníci i božstva, která se nacházejí vně říše s Padmasambhavovým palácem uprostřed. Od okolního světa ji oddělují stylizovaná skaliska ve žlutých, hnědých, modrých a červených odstínech a rozlehlá vodní plocha. Ze skutečného světa tam vede most spojující zároveň dvě *stúpy* na opačných březích. Putují po něm mniši s obětinami. V nebeské sféře se na růžových a modrozelených oblacích vznášejí v medailonech dvě trojice - Amitábhy a Zelené Táry. Nad nimi další čtveřice božstev. Všemmu vévodí modrý *ádibuddha*⁷⁴⁷ Samantabhadra se svou *šakti*. Malba se dochovala bez montáže.

⁷⁴⁶ Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewährsein, Mitgefühl und Weisheit. Windpferd, Aitrang 2005, s. 34.

⁷⁴⁷ *Ádibuddha* neboli prabuddha znázorňuje absolutno. Vedle Samantabhadry, který je spojován se starými školami tibetského buddhismu, k nimž patřila *Ñingmapa*, zahrnuje tato skupina další tři postavy – Vairóčanu, Vadžrasattvu a Vadžradharu.

10.12. Tři mahásiddhové

Tibet, 17.-18. století

barvy a zlato na plátně, 50 x 75 cm (s bordurou 136 x 75 cm)

NG Vm 2926, zakoupeno 1970, původně sbírka J. Martínka

Mahásiddha (tib. *dubtob čhenpo (dubčhen)*) je označením pro významného hinduistického nebo buddhistického (*tantrického*) učitele. Ti nejznámější pocházejí z Indie, ale někteří také z okolních zemí. Častou sérií je zobrazení osmdesáti čtyř *mahásiddhů* zachycených jednotlivě nebo ve trojicích. Do tohoto souboru patří pravděpodobně i čtyři *thangky* z Národní galerie, které představují dvanáct *mahásiddhů*. Jsou na nich zachyceny všechny tři typy *siddhů*, tedy mnišský (oblečen v mnišském rouše), laický (zobrazen podle svého povolání) a *tantrický* (s ozdobami z kostí, podle buddhistické *tantrické* literatury mají pouze tyto postavy *mahásiddhovský* vzhled). Kniha *Čaturāsiti siddha pravrtti* od indického učence Abhajadatty z přelomu 11. a 12. století líčí životy *mahásiddhů*.⁷⁴⁸ Tato *thangka* představuje trojici Nagpokjopa, Phagčhangpa a Zangpopa.

Nagpokjopa čili Kršnáčárin či Kanhapa⁷⁴⁹ žil v Somapúri, pocházel z písařské kasty a byl mnichem. Jeho mistr Džálandhari jej zasvětil do Hévadžra *tantry* a Kršnáčárin ji praktikoval dvanáct let. Jednoho dne spatřil božský Hévadžrův doprovod, a proto byl na sebe velmi pyšný. Najednou se dokázal vznášet, z nebe se sneslo sedm slunečníků a sedm bubnů, aby jej doprovázely, a jeho pýcha tím ještě vzrostla. Myslel si, že dosáhl *siddhi* a cítil se dost silný, aby překonal *rákšasy* v démonické říši Lanka, kam se se svými třemi tisíci studenty vypravil. Když dorazili k oceánu, přecházel Kršnáčárin po vodní hladině a pomyslel si, že ani jeho učitel neměl takové schopnosti. Najednou se však potopil a málem se utopil. Zachránil jej jeho učitel Džálandhari, který jej pro překonání pýchy poslal za tkalcem, svým žákem, do Sáliputry s tím, aby jej poslouchal na slovo. Kršnáčárin se za ním vydal i se svými žáky. Tkadlec jej přivedl na pohřebiště a dával mu úkoly, jako sníst maso z mrtvolky nebo jeho lejno, které Kršnáčárin však odmítal plnit. Po cestě domů nakoupil tkadlec trochu jídla a pití a řekl Kršnáčárinovi, aby svolal své žáky. Tkalcovou magickou silou se nádoby naplnily rýžovou kaší a různými pochoutkami. Žáci by nemohli všechno jídlo sníst ani během sedmi dní. Tkadlec poslal Kršnáčárina pryč s tím, že už pro něj nemůže nic více udělat a ať dál praktikuje. Kršnáčárin se vydal do města Bhandokora. Po cestě potkal dívku u stromu líči a

⁷⁴⁸ Buddha's Lions. The Lives of the Eighty-Four Siddha (Dharma Publishing, Berkeley 1979) je překlad Abhajadattova díla. Pro určení postav jednotlivých *mahásiddhů* jsem vycházela z této publikace.

⁷⁴⁹ Buddha's Lions. The Lives of the Eighty-Four Siddha, Dharma Publishing, Berkeley 1979, s. 81-85.

chtěl po ní ovoce. Dívka mu je nechtěla dát, tak si je svou magickou silou utrhl, ona je však nechala skočit zpátky na strom. Kršnáčárin se rozzlobil a pomocí *manter* nechal vytrysknout krev ze všech dívčinych údů, až padla k zemi. Lidé se začali podívat, že jogíni takto zabíjejí. Proto se Kršnáčárin přemohl a odvolal kouzlo. Při tom ale dívka použila své kouzlo a nechala ho onemocnět tak, že vykašlával krev. Poslal *dákiní* Bandhe na jih na horu Šríparvata pro lék. *Dákiní* lék získala a cestou zpět opět potkala onu dívku, která se proměnila ve stařenu a plakala. Řekla *dákiní*, že Kršnáčárin zemřel, proto *dákiní* odhodila lék jako zbytečný a stařena se ho zmocnila. *Dákiní* spěchala domů a uviděla, že Kršnáčárin není mrtvý. Vyprávěla mu, co se stalo. Poté Kršnáčárin vysvětlil učení *dharmy* svým žákům a odešel do říše *dáků* (zemřel). *Dákiní* se velmi rozzlobila a vypravila se hledat dívku. Dívka byla schovaná ve stromě *šimbhila*, tak *dákiní* vyslovila kouzlo a zabila strom. Příběh končí ponaučením, že pýcha a žárlivost jsou překážkami. Na *thangce* je Kršnáčárin zobrazen letící s rituálním bubínkem a miskou z lebky v ruce. Doprovází jej letící bubínky, trubky z holenních kostí a sekáček. Přes záda má přehozenou lidskou kůži a u pasu uvázanou tygří kůži. Zdobí jej čelenka z lebek, velké náušnice, náramky, náhrdelník a jogínský pás.

Phagčhanpa čili Ánanga⁷⁵⁰ se narodil jako příslušník nízké kasty v zemi Gahura. Díky meditacím v minulém životě, byl velmi hezký a proto i pyšný. Jednoho dne se před ním objevil mnich žebrající o jídlo. Ánanga ho pozval domů a slíbil, že mu bude každý den sloužit. Omyl mu nohy, připravil místo k odpočinku a dal mu najíst a napít. Zeptal se mnicha, proč vede takový život a žebrá o jídlo. Mnich řekl, že se chce vysvobodit ze *samsáry*. Vysvětlil mu, že *dharma* nevzniká z pýchy, ale z víry, je třeba se zbavit všech pout a docílit těla buddhy. Ánanga požádal o vysvětlení metody. Mnich se ho zeptal, jestli je schopen se vzdát oblékání a vaření a začít medítovat. Pak jej zasvětil do *Čakrasamvara tantry* a dal mu návod, jak očistit všech šest smyslů. Ánanga meditoval a dosáhl *siddhi* za šest měsíců. Pracoval pro blaho ostatních bytostí a nakonec odešel do říše *dáků*. Na *thangce* je Ánanga zachycen, jak sedí v meditační pozici a dívá se na mnicha, v tomto případě má spíše podobu Buddhy. Ánanga má kolem sebe květiny, pivoňky s motýlem.

Zangpopa čili Nágabódhi⁷⁵¹ byl žákem Nágardžunovým. Když žil Nágardžuna v poustevně v Suvarně, přišel ze západní Indie jeden brahmán, později označovaný jako Nágabódhi, který se živil jako zloděj. Dveřmi zahlédl, že Nágardžuna pojídá luxusní jídlo ze zlatého talíře. Napadlo jej tedy, že by mohl talíř ukrást. Nágardžuna ale odhalil jeho myšlenku a vyhodil talíř ze dveří. Zloděj vstoupil dovnitř a řekl, že chtěl talíř ukrást, ale Nágardžuna mu jej hodil.

⁷⁵⁰ Buddha's Lions. The Lives of the Eighty-Four Siddha, Dharma Publishing, Berkeley 1979, s. 247-249.

⁷⁵¹ Ibid, s. 233-235.

Nágardžuna mu vysvětlil, že jeho bohatství slouží i ostatním a pozval zloděje, aby u něj zůstal a už nemusel krást. Zloděj požádal o ponaučení a Nágardžuna jej zasvětil do *Guhjasamádža tantry* a dal mu pokyny, jak se osvobodit od lpění na věcech. Měl si představovat všechny věci, po kterých touží, jako velké parohy na své hlavě. Nágardžuna nahromadil klenoty do jednoho rohu místnosti a ponechal tam s nimi svého studenta. Nágabódhi meditoval podle instrukcí a za dvanáct let měl velké parohy, které mu překážely při každém pohybu. Byl velmi nešťastný, proto jej Nágardžuna při svém návratu poučil o prázdnotě. Poté Nágabódhi meditoval a po šesti měsících dosáhl *siddhi*. Byl vybrán za následovníka svého učitele a obdržel osm vlastností *siddhi*. Na Nágardžunovu radu zůstal ve Šríparvatě a prý žil dvě stě let. Na *thangce* stojí Nágabódhi v jogínské pozici na jedné noze, ruce má zdvižené a sleduje zlatou nádobu s miskou z lebky. Je oblečen do jednoduché suknice, ale zdoben čelenkou, náušnicemi, náramky a meditačním pásem. Za ním je strom se slonem, který je jeho atributem. Tato *thangka* je součástí série čtyř *thangk*, které Národní galerie zakoupila z Martínkovy kolekce. Tato série tak unikátně dokumentuje práci malířské školy *Garri* z východního Tibetu. Postavy tvoří dominantu obrazu a jsou detailně propracované. Jejich vzhled dává tušit indicko-nepálský vliv. Oproti tomu krajina tvořící pozadí výjevu spíše vychází z čínské krajinomalby. Jednotlivé prvky jsou kombinovány poněkud eklekticky, avšak působí vyváženým a harmonickým dojmem. Jemná práce štětce je například patrná na téměř průsvitné aureole některých postav.

Jednotlivé postavy mají pod svým zobrazením zlatým písmem napsáno své jméno. Na zadní části *thangky* je u každé z postav čtyřřádkový oslavný nápis, opěvující především jejich duchovní velikost a určitý charakteristický rys jejich života. Nechybí také tři *mantry* opakující se na všech *thangkách* této série. *Thangka* byla nedávno restaurována a dostala novu borduru.

10.13. Biografie sakjapovského lamy

Tibet, 17.-18. století

barvy a zlato na plátně, 89 x 56 cm (s bordurou 160 x 87 cm)

NG Vm 3723, zakoupeno 1975

Malba odpovídá svým stylem východotibetské malířské škole *Garri*, která byla typická pro Kham hlavně v 17. a 18. století. *Thangka* je provedena velmi jemnými štětcovými tahy a ve výpravném stylu plném detailů. Dochovala se také původní montáž z čínského brokátu v odstínech zelené a oranžové s pětidrácími draky v oblacích, hrajících si s ohnivou kuličkou, a také ochranná hedvábná rouška.

Jedná se o biografii *sakjapovského* lamy Thutob Wangčhuga (zřejmě žil v 17. století). Je oblečený v modrém oděvu mongolského typu a na hlavě má nasazený černý klobouk. V uších mu visí velké zlaté náušnice. V pravé ruce drží zlatou dýku *phurba* a v levé misku z lidské lebky *kápala*.

Lamův životopisný příběh se skládá z téměř třiceti scén, které jsou stručně popsány v drobném zlatém písmu *učän*. Jsou zde například zachyceny jeho cesty do Mongolska, do Lhasy a po různých tibetských místech, kde předával učení a prováděl obřady. V horním levém rohu je také příběh zloděje dobytka, v pravém horním rohu božstva, které se proměnilo v dravce. Ve střední části se rozvíjí klášterní architektura a pohled do života mnichů, kteří provádějí obřady, hrají na rituální nástroje a *sakjapovský* lama provádí tanec Černých klobouků. Ve spodní části jsou zachyceny jeho cesty k nomádům, kteří žijí v černých stanech z jačí kůže, jsou oděni v lokálním oblečení a mají typické účesy. V levém dolním rohu je zajímavá scéna s otiskem lamových stop v kameni a setkání s donátorkou či bohyní. V pravém dolním rohu obrazu předává lama své učení nejen Tibetanům, ale i Číňanům, kteří se od místního obyvatelstva odlišují černými čapkami a tvoří dlouho řadu prosebníků přinášejících vznešenému lamovi dary. Tanec Černých klobouků je spojovaný s ochranným božstvem Vadžrakílou (Dordže Phurbu), jehož atributem je právě dýka *kíla* (*phurba*). Tento tanec uvedl do Tibetu prý Padmasambhava. Během staletí se vyvíjel oděv tančících mnichů a měnil se i jejich počet. Thutob Wangčhug je na jednotlivých scénách poznatelný podle „orlího“ nosu a krátkého vousu s knírkem. *Sakjapovští* mniši neměli přikázaný celibát, mohli tedy mít rodiny, nosili dlouhé vlasy a případně i vousy.

Kromě hlavní postavy a medailonku se čtyřmi dalšími *sakjapovskými* učiteli, jimž vévodí Sönam Cemo (1142-1182), jeden z vnuků Khön Könčhok Gjalpa (1034-1102), který v roce

1073 založil klášter Sakja⁷⁵². Na *thangce* se objevuje přes tři sta dalších postav (mniši, jezdcí, kočovníci, poutníci) a přes sto zvířat (koně, jaci, ptáci). Pozadí životopisných výjevů tvoří krajina s horstvy, řekami, stanovými tábory, kláštery a jinou obytnou architekturou.

Na zadní straně *thangky* se čtyřikrát opakuje *mantra Óm A Húm* v písmu *učän*. Tato *mantra* se objevuje ještě jednou v písmu *ländza*, v němž je další čtyřřádkový nápis.

Tato *thangka* patří k nejprecizněji a nejjemněji provedeným malbám, které se nacházejí v tibetské sbírce Národní galerie. Díky dochované roušce a zachovalému stavu je ukázkou kompletní *thangky* se všemi náležitostmi. Zasloužila by si častější vystavování, i když možná právě setrvávání v depozitáři přispělo k jejímu dobrému stavu.

⁷⁵² Tradice školy *Sakjapa* je spojena s postavou *mahásiddhy* Vírupy (837-902) a s rodem Khön. Podle tradice patřil rod Khön k „nebeským rodům“ (*lha rig*) a jeho příslušníci přišli do Tibetu deset generací před Padmasambhavou.

10.14. Šambhala

Tibet, počátek 19. století

barvy na plátně, 195 x 135 cm

NG Vm 5951, zakoupeno roku 1986

Mýtická Šambhala je říší neurčitého geografického zasazení a objevuje se v asijské i evropské tradici jako ideální místo, které někteří prý navštívili ve skutečnosti, jiní ve svých snech nebo představách. Měla se nacházet severně od Indie, tedy hypoteticky se mohlo jednat o Tibet nebo Střední Asii. Legenda o Šambhale vzbudila zájem jezuitů, kteří od konce 16. století připlouvali do Indie. Slyšeli o křesťanských bratrech, kteří žijí někde v Himálajích nebo za Tibetskou náhorní plošinou, a chtěli je nalézt. První výpravu uskutečnil v roce 1624 Portugalec Antonio de Andrade, který byl zároveň prvním Evropanem, který vstoupil do Tibetu z Indie a zanechal o tom svědectví ve svých zápiscích. V přestrojení za hinduisty se s dalším jezuitským bratrem vydali s poutníky do Tibetu. Byli však odhaleni, několikrát vráceni, ale Andrade nakonec uspěl a dostal se do Caparangu. Setkal se s místním vládcem a dostal povolení založit v Caparangu svatostánek své víry.⁷⁵³ Andrade se vrátil do Agry a o rok později se opět vypravil do Caparangu. Zjistil, že žádní křesťanští bratři v Tibetu nežijí a že se zřejmě jednalo o zavádějící překlad základních buddhistických pojmů. Roku 1626 vyšlo jeho dílo o cestě do Tibetu (*Novo Descobrimento do gram Cathayo*). Téma Šambhaly se stalo také námětem knihy Jamese Hiltona *Lost Horizon* (1933, překlad do češtiny jako *Ztracený obzor* pochází z roku 1970) a stejnojmenného filmu. Mystická říše, kam se dostanou hrdinové příběhu, se nazývá Šangrila. V její dokonale vybavené knihovně se kromě jiných evropských klasiků nachází i Andradeovo dílo. Andrade svou cestou inspiroval i ostatní portugalské jezuity. V roce 1626 se Stephen Cacella a John Cabral vypravili z Bangladéše přes Západní Bengálsko do Bhútánu, kde jim místní vládce dal možnost studovat místní jazyk, aby s nimi mohl diskutovat o náboženství. Tam se doslechli o Šambhale (Xembala), zemi někde na hranicích s Mongolskem. Kvůli nedorozumění s místními názvy ji považovali za Čínu (Cathay), ale to po svém příchodu do Tibetu změnili názor a posunuli ji dále do říše Tatarů.⁷⁵⁴ Příběh jezuitů a Šambhaly zpopularizovali otec a syn Roerichové – malíř Nicolas a lingvista, objevitel a historik buddhismu George – v roce 1931 v periodiku rodinného Muzea Roerich. Tématem Šambhaly se začalo zabývat mnoho vědců, šambhalistů. K oživení zájmu o

⁷⁵³ The Shambhala Files. Jesuits Trip, Stumble on Shambhala. [online]. [22.7. 2011]. Dostupné z: <<http://www.shambhala.mn/Files/jesuits.html>>.

⁷⁵⁴ Ibid.

Šambhalu přispěla již v 19. století zakladatelka theosofie, Helena Blavatska. Také v Tibetu bylo toto téma živé a v Žikace kolovalo mnoho legend kolem Šambhaly. V 70. letech 18. století napsal 6. pančhenlama Lobsang Paldän Ješe (1738-1779) „Příručku na cestu do Šambhaly“ (*Šambhalä lamjig*).

V Šambhale prý vládl jako první Šambhaka, král z rodu Šákjů, od jehož jména je odvozen název Šambhaly. Vědci se však prou o to, jestli je to slovo indického nebo tibetského původu.⁷⁵⁵ V Šambhale má mít svůj původ učení o Kálačakře (Kolo času), které přinesl do Tibetu roku 1027 Atiša. Pro tibetský buddhismus má velký význam také proto, že právě ze Šambhaly mají přijít zachránci lidstva, až budou svět sužovat války a ničení.

V Šambhale vládne dynastie Rigdän (sanskrt. Kulika), jejíž vládcí se střídají vždy po sto letech. Posledním z dvaceti pěti panovníků je Rigdän Dagpo, s jehož příchodem nastane zlatý věk a všechny negativní síly budou poraženy. Zničí nepřátele víry a nastane doba hojnosti. Proto byla Šambhala také spojována s eposem o Gesarovi a s příchodem buddhy budoucnosti Maitréji.

Každému se Šambhala zjevuje podle jeho *karmy*, ale popis obecného zobrazení se nachází v buddhistických textech, které jsou vzory pro malbu *thangk*. Tato země má kruhový půdorys, který je obklopen sněžnými vrcholky hor. Uvnitř je kruh rozdělen osmi menšími horstvy s řekami jako osmiplátkový květ lotosu. Střed s hlavním městem Kalápou oddělují další horstva. Kalápa je plná paláců z drahých kovů a drahokamů (zlato, stříbro, smaragdy, perly, tyrkysy a korály) se zrcadly na stěnách. Největší je palác vládnoucí dynastie, který je plný pokladů.⁷⁵⁶ Panovník sedí na zlatém trůně, má na sobě oděv jako *čakravartírádža* (univerzální král *dharmy*), na hlavě má pokrývku hlavy ze lví kůže zdobenou zobrazeními pěti transcendentních buddhů. Je zdoben dlouhými zlatými náušnicemi a náhrdelníky. Celý září jasným červeným a bílým světlem. Kolem krále stojí ministři, generálové, strážci, sloni a jejich pohaněči a válečníci. Králova hlavní manželka je dcerou jednoho z devadesáti šesti satrapů Šambhaly a kromě ní žije v paláci ještě mnoho dalších králových manželek, synů a dcer. Následovník trůnu se pozná tím, že týden před narozením vyzařuje světlo jako klenot a po jeho narození se z nebe spouštějí lotosové květy.⁷⁵⁷

Na sever od paláců má být zobrazeno deset tisíc podob každého z deseti bódhisattvů (to se však v malbě neobjevuje). Na jih je santalový les s obrovskou trojrozměrnou Kálačakra

⁷⁵⁵ Description of the Kingdom of Shambhala. [online]. [22.7. 2011]. Dostupné z: <<http://www.shambhala.mn/Shambhala-Thangka/shambhala-thangka.html>>.

⁷⁵⁶ Ibid.

⁷⁵⁷ Ibid.

mandalou prvního krále Šambhaly a dalšími *mandalami* ostatních králů (v malbě se také nezobrazuje). Na východ od santalového háje je Blízké jezero a na západ Jezero bílých lotosů. Každá z osmi částí kruhového půdorysu obsahuje sto dvacet miliónů vesnic, tedy celkem devět set šedesát miliónů, které jsou rozděleny po deseti miliónech pod správu devadesáti šesti satrapů. Lidé žijí v blahobytu, štěstí, bez sužování nemocemi, válkami a zlými věcmi pod vládou místních náboženských vládců, kteří káží učení Kálačakry. Proto mnoho obyvatel dosáhne osvícení již během tohoto svého života. Muži nosí bílá nebo červená bavlněná roucha, ženy nosí bílé nebo modré plisované šaty se vzory. Domy jsou většinou dvoupatrové, podle indického vzoru.⁷⁵⁸

Nad půdorysem Šambhaly je zobrazen Congkhapa (1357-1419) se svými žáky po stranách. Nalevo od nich je umístěna personifikace Kálačakry a napravo Hévadžry. V nebeské sféře je namalováno dvacet pět vládců Šambhaly z rodu Rigdän, nad nimiž trůní Atíša.

V dolní části *thangky* se odehrává válečný výjev. Rigdän Dagpovo vojsko oblečené v narůžovělé zbroji před sebou žene nepřátele v modrých uniformách s „ptačími“ přilbicemi. Nepřátelé jsou zastoupeni Mlecchy⁷⁵⁹, bezvěrci, kteří byli nejdříve ze Šambhaly vyhnáni, poté však vzati na milost. Jízdní oddíly jsou doplněny také slony, bojovými zvířaty, která se používala v indickém vojsku. Nepřátelé prchají do sídla svého vůdce, které ostřeluje dělo. Výjev je poměrně realistický, z děla šlehnají plameny a trhají nepřátele na kusy. Scéna jasně naznačuje, ke komu se kloní štěstí v boji. Rigdän Dagpo se na scéně objevuje hned několikrát - na větrném koni, na „zlatém“ voze a ve stanu.

Šambhala patří k největším *thangkám*, které vlastní Národní galerie. Je zajímavá především nápaditým a výpravným zpracováním bojových scén. Nedochovala se montáž obrazu, proto je *thangka* rámována.

⁷⁵⁸ Description of the Kingdom of Shambhala. [online]. [22.7. 2011]. Dostupné z: <<http://www.shambhala.mn/Shambhala-Thangka/shambhala-thangka.html>>.

⁷⁵⁹ Mlecchové jsou někdy ztotožňováni s muslimy.

11. Závěr

Thangky jsou obrazy, které umožňují mnoho různých pohledů, chápání a vysvětlení. Jiný význam mají pro praktikující buddhisty, uměnímilovné pozorovatele, malíře, badatele nebo sběratele. Do diplomové práce jsem se pokusila zahrnout různé aspekty, s nimiž je tibetská malba spojená. Důležitá je prvotní idea a schéma toho, co má být namalováno. Vznikají buď v myslí patrona, malíře nebo se vychází z kompozic předepsaných buddhistickým kánonem. Příprava podkladového materiálu, skicování, míchání barev, vyplňování barevných ploch, malování obrysů a závěrečných detailů je prací malířského mistra, částečně i jeho pomocníků. Pro zplnomocnění *thangky* je potřeba provést posvěcovací obřad, na který se přivolává učený lama. To představuje náboženský a společenský aspekt. *Thangky* poté slouží k buddhistické praxi, vizualizaci zobrazených postav, hrozivých a laskavých božstev. Ocítají se v chrámech, klášterních i soukromých svatyních nebo nad domácím oltáříky. Jsou také součástí buddhistických obřadů a svátků. Svými živými tématy a barvami promlouvají nejen k zasvěcencům, ale i laikům. Umělecký výraz se liší podle lokálních škol, které se v Tibetu rozvíjely pod vlivem umělců kašmířského, bengálského, nepálského a čínského původu. Vlastní tibetský styl vznikl v polovině 15. století a dějiny tibetského malířství zahrnují mnoho vynikajících malířských osobností, které určovaly umělecké a estetické principy. Některé ze škol se zachovaly dodnes, jiné zanikly nebo splynuly s těmi více prosazovanými nebo podporovanými. Právě patronace významných duchovních osobností dodávala jednotlivým malířům na prestiži a pomáhala k šíření daného stylu. Malbě se věnovali nejen mniši, ale i zbožní laici a pomocníci, kteří si účastí na vzniku náboženského obrazu vytvářeli zásluhy pro své další zrození.

Na *thangky* se můžeme dívat také z pohledu muzejního nebo galerijního pracovníka, který řeší jejich správné ukládání, uchovávání a vystavování i případné zadávání maleb na restaurování. Připojila jsem i malý exkurz do restaurátorského ateliéru a chemické laboratoře. Může se zdát, že české prostředí je Tibetu velmi kulturně vzdálené, ale již od počátku 20. století se sbírání umění tibetského buddhismu věnovaly významné osobnosti českého společenského života. Podnět k této zálibě jim daly především výstavy, které pořádaly ve 20. a 30. letech V. Chytil a J. Martínek. Díla tibetské malby a sochařství si tedy našla cestu nejen do soukromých sbírek, ale i do státních galerií a institucí. Nejbohatší sbírky u nás se nacházejí v Náprstkově muzeu asijských, amerických a afrických kultur Národního muzea a Národní galerii v Praze. Právě z nich jsem vybrala *thangky* pro malý závěrečný katalog, který se snaží

o vyprávění příběhu důležitých postav a schémat tibetského buddhismu. Na dílech tibetského a mongolského původu z dílny různých škol tibetského buddhismu se představily koncepty našeho i imaginárního světa, božstva hrozivá i laskavá a významné osobnosti indického i tibetského původu.

Thangky nabízejí tedy mnoho možných zpracování a rozvinutí příběhů. Tato práce si kladla za cíl alespoň rámcově přiblížit toto rozsáhlé téma. Jednotlivé kapitoly by si jistě zasloužily další rozpracování a doplnění, ale to by již bylo zadání pro práci většího rozsahu. Zde by se spíše hodilo vyhraněnější a specifikovanější téma, ale připadalo mi zajímavé sepsat monografii představující různé aspekty *thangk*, neboť v našem prostředí existují jen kratší studie na téma sběratelství nebo vybraných děl. Tato práce si neklade za cíl být všeobjímající, ale má sloužit jako úvod do světa *thangk*. Chtěla bych se v budoucnu tomuto tématu nadále a podrobněji věnovat a více se zaměřit na české kulturní prostředí a místo *thangk* v něm.

12. Použitá literatura

14. dalajlama: O Tibetu a tibetském buddhismu, Panorama, Praha 1992.
14. dalajlama: Úvod do buddhismu, DharmaGaia, Praha 1999.
- Atwood, Ch. P.: Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire, Facts on File, New York 2004.
- Bacot, J.: Kunstgewerbe in Tibet, E. Wasmuth, Berlin 1924.
- Buddhovy rozpravy, DharmaGaia, Praha 1994.
- Beer, R.: The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols, Shambhala Publications, Boston 2003.
- Beer, R.: Symboly tibetského buddhismu, BB/art, Praha 2005.
- Beer, R.: The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs, Shambhala Publications, Boston 1999.
- Bell, Ch.: The Religion of Tibet, Clarendon Press, Oxford 1931.
- Blau, T., Blau, M.: Buddhistische Symbole, Schirner, Darmstadt 1999.
- Bleichsteiner, R.: Die Gelbe Kirche. Mysterien der buddhistischen Klöster in Indien, Tibet, Mongolei und China, Josef Belf, Wien 1937.
- Buddha's Lions. The Lives of the Eighty-Four Siddhas, Dharma, Berkeley 1979.
- Buddhistische Kunst aus dem Himalaya. Sammlung Werner Schulemann, Bonn, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, Köln 1974.
- Bunce, F. W.: An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Godlings, Saints and Demons, vol. 1, D. K. Printworld (P) Ltd., New Delhi, 1994.
- Chonjore, T., Abinanti, A.: Colloquial Tibetan. A Textbook of the Lhasa Dialect, Library of Tibetan Works & Archives, Dharamsala 2003.
- Cybikov, G. C.: Cesta k posvátným místům Tibetu, Nakladatelství Vyšehrad, Praha 1987.
- Dagyab Rinpoche: Buddhist Symbols in Tibetan Culture, Wisdom Publications, Somerville 1995.
- David- Neelová, A.: Mystikové a mágové Tibetu, Elfa, Praha 1998.
- Desideri, I.: Cesta do Tibetu, Odeon, Praha 1976.

- Dudka, N., Luetjohann, S.: Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit. Windpferd, Aitrang 2005.
- Duffy, K. I., Elgar, J. A.: An Investigation of Palette and Color Notation Used to Create a Set of Tibetan Thangkas, in: Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice. Preprint of a Symposium, University of Leiden, The Netherlands, 26-29 June 1995, Los Angeles 1995, s. 78-84.
- Duncan, M. H.: Customs and Superstitions of Tibetans, Book Faith India, Delhi 1998.
- Ekvall, R. B.: Fields on the Hoof. Nexus of Tibetan Nomadic Pastoralism, Holt, Rinehart and Winston, New York, Chicago, San Francisco 1968.
- Fairbank, J. K.: Dějiny Číny, Lidové noviny, Praha 1998.
- Gabet, J., Huc, E.-R.: Putování Tibetem I. p. 1845-1846, Argo, Praha 2002.
- Getty, A.: The Gods of Northern Buddhism, Clarendon Press, Oxford 1914.
- Gordon, A. K.: Tibetan Religious Art, Columbia University, New York 1952.
- Grollová, I., Zikmundová, V.: Mongolové. Pravnuci Čingischána, Triton, Praha 2001.
- Gruschke, A.: Tibetské mýty a legendy, Volvox Globator, Praha 2001.
- Grünwedel, A.: Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei, F. A. Brockhaus, Leipzig 1900.
- Gyaltso, L.: Tibetské oděvní doplňky - pokrývky hlavy, in: Textil v muzeu, Brno 2010, s. 60-66.
- Ham van, P., Stirn, A.: The Forgotten Gods of Tibet. Early Buddhist Art in the Western Himalayas, Menges, Paris 1997.
- Hedin, S.: Tibet, Orbis, Praha 1943.
- Heller, A.: Tibetan Art. Tracing the Development of Spiritual Ideals and Art in Tibet 600-2000, Jaca Book, Milano 1999.
- Hummel, S.: Die lamaistische Kunst in der Umwelt von Tibet, Otto Harrassowitz, Leipzig 1955.
- Hummel, S.: Elemente der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1949.
- Hummel, S.: Geheimnisse tibetischer Malerei, Otto Harrassowitz, Leipzig 1950.
- Hummel, S.: Geschichte der tibetischen Kunst, Otto Harrassowitz, Leipzig 1953.
- Hummel, S.: Lamaistische Studien, Otto Harrassowitz, Leipzig 1950.

- Huntington, J.: The Technique of Tibetan Paintings, in: *Studies in Conservation*, vol. 15, nr. 2, London 1970, s. 122-133.
- Jackson, D.: *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1996.
- Jackson, D.: *Patron and Painter: Situ Panchen and the Revival of the Encampment Style*, Rubin Museum of Art, New York 2009.
- Jackson, D.: *The Nepalese Legacy in Tibetan Painting*, Rubin Museum of Art, New York 2010.
- Jackson, D., Jackson, J.: *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, Serindia Publications, London 1984.
- Jambian Gyamco, Zhou Aiming: *Thangka Paintings: An Illustrated Manual of the Tibetan Epic Gesar*, China Pictorial Publishing House, Beijing 2003.
- Jelínková, N.: *Ztracený obzor. Z pokladů tibetského buddhistického umění*, Národní galerie v Praze, Praha 2001.
- Jelínková, N.: *Tibetan Thangkas in the National Gallery*, in: *Orientations*, Hongkong, August 1991, s. 50-56.
- Jelínková, N.: *Tibetské umění a čeští sběratelé*, in: *Revolver Revue*, č. 17, Praha 1991, s. 355-363.
- Jisl, L.: *The Tibetan Collection in the Silesian Museum at Opava*. in: *Acta Musei Silesiae III*, Opava 1953, s. 25-31, 38-59.
- Jisl, L.: *Tibetan Art*, Spring Books, London 1961.
- Jisl, L.: *Umění starého Mongolska*, SNKLAVU, Praha 1961.
- Kelényi, B., ed.: *Demons and Protectors. Folk Religion in Tibetan and Mongolian Buddhism*, Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Art, Budapest 2003.
- Kesner, L., ed.: *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Národní galerie v Praze, Praha 1998.
- kol. autorů: *Mongolsko, Tibet a země vnitřní Asie*, in: *Asijské kultury ve sbírkách Náprstkovy muzea*, Národní muzeum, Praha 1981.
- Kolmaš, J., Zbavitel, D., Grollová, I.: *Svět tibetského buddhismu*, Brabapress 93, Slovart, Praha 1996.
- Kolmaš, J.: *Buddhistická svatá písma*, Práh, Praha 1995.
- Kolmaš, J.: *Smrt a pohřbívání u Tibetánů*, NAUMA, Brno 2003.

- Kolmaš, J.: Suma tibetského písennictví, Argo, Praha 2004.
- Kolmaš, J.: Tibet: Dějiny a duchovní kultura, Argo, Praha 2004.
- Kolmaš, J.: Tibet and Imperial China – A Survey of Sino-Tibetan Relations up to the End of the Manchu Dynasty in 1912, Occasional paper Nr. 7, The Australian National University, Canberra 1967.
- Kottak, C. P.: Anthropology: The Exploration of Human Diversity, McGraw-Hill, New York 1991.
- Kvaerne, P.: Tibet Bon Religion, E. J. Brill, Leiden 1985.
- Ladrang Kalsang: The Guardian Deities of Tibet, Winsome Books India, Delhi 2003.
- Lesný, V.: Buddhismus, Votobia, Olomouc 1996.
- Liebert, G.: Iconographic Dictionary of the Indian Religions: Hinduism - Buddhism – Jainism, E. J. Brill, Leiden 1976.
- Lindhorst, R.: Darstellungen des Buddha und ihre symbolische Bedeutung im tibetischen Buddhismus, Simon und Leutner, Berlin 1997.
- Linrothe, R., Watt, J., ed.: Demonic Divine: Himalayan Art and Beyond, Rubin Museum of Art, New York 2004.
- Liščák, V.: Čína – Dobrodružství Hedvábné stezky, Set out, Praha 2000.
- Loden Sherab Dagyab: Tibetan Religious Art, Band 52, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1977.
- Maraini, F.: Skrytý Tibet, Paseka, Praha, Litomyšl 2005.
- Mehra, V. R.: Note on the Technique of Tibetan Paintings, in: Studies in Conservations, vol. 15, nr. 3, London 1970, s. 206-214.
- Meurs, W. J. G. van: Tibetan Temple Paintings, Brill, Leiden 1953.
- Miltner, V.: Malá encyklopedie buddhismu, Libri, Praha 2002.
- Náboženské motivy v asijském umění. Soubor studií. Česká orientalistická společnost, Dar Ibn Rushd, Praha 1999.
- Norbu Čhöphel: Tibetské lidové příběhy, Argo, Praha 2001.
- Obuchová, L.: Čínské symboly, Grada, Praha 2004.
- Olschak, B. Ch.: Mystik und Kunst Alt tibets, Hallwag, Bern, Stuttgart 1972.

- Rácz, I.: *Kunst in Tibet*, Parkland, Stuttgart 1978.
- Riceová Talbotová, T.: *Staré umění Střední Asie*, Odeon, Praha 1973.
- Rhie, M. M., Thurman R. A. F.: *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet*, Royal Academy of Arts, London 1992.
- Roerich, G.: *Tibetan Paintings*, P. Geuhtner, Paris 1925.
- Sakja-pandita: *Pokladnice moudrých rčení*, Paseka, Praha 2006.
- Samten G. Karmay, Watt, J., eds.: *Bon – The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet*, Rubin Museum of Art, Philip Wilson Publishers, New York, London, 2007.
- Samten G. Karmay: *The Arrow and the Spindle. Studies in History, Myths, Rituals and Beliefs in Tibet*, Mandala Book Point, Kantipath, Kathmandu 1998.
- Schumann, H. W.: *Svět buddhistických obrazů*, Academia, Praha 2008.
- Sís, V., Vaniš, J.: *Tibet, Naše vojsko*, Praha 1958.
- Sís, V., Vaniš, J.: *Země zastaveného času*, Mladá fronta, Praha 1959.
- Snellgrove, D., Richardson, H.: *A Cultural History of Tibet*, Frederick A. Preager, Publishers, New York, Washington 1968.
- Sönam Gjalchän: *Zrcadlo králů*, Vyšehrad, Praha 1998.
- Stein, R. A.: *Tibetan Civilization*, Stanford University Press, Stanford 1972.
- Tarthang Tulku: *Starověký Tibet*, Vyšehrad, Praha 2006.
- Thubten Jigme Norbu, Turnbull, C. M.: *Tibet*, Simon and Schuster, New York 1968.
- Tournadre, N., Dorje, S.: *Manual of Standard Tibetan. Language and Civilization*, Snow Lion Publications, Ithaca, New York 2003.
- Tucci, G.: *Indo-Tibetica I-IV*, Accademia d'Italia, Roma 1932-1941.
- Tucci, G.: *Tibetan Painted Scrolls*, La Libreria dello Stato, Roma 1949.
- Van Ham, P., Stirn, A.: *The Forgotten Gods of Tibet. Early Buddhist Art in the Western Himalayas*, Menges, Paris 1997.
- Violet, R.: *Einführung in die Kunst Chinas*, E. A. Seemann, Leipzig 1981.
- Waddel, L. A.: *The Buddhism of Tibet or Lamaism*, W. H. Allen & Co., London 1895.

Wangčhug Dedän Žagabpa: Dějiny Tibetu, Lidové noviny, Praha 2001.

Xizang yishu. Gongyi juan 西藏艺术.工艺卷, Shanghai renmin meishu chubanshe 上海人民
术出版社, Shanghai 上海 1991.

Zanghan da cidian 藏汉大词典, Minzu chubanshe 民族出版社, Beijing 北京 1998.

Zbavitel, D., Merhautová, E., Filipský, J., Knížková, H.: Bohové s lotosovými očima.
Hinduistické mýty v indické kultuře tří tisíciletí, Vyšehrad, Praha 1986.

Katalogy

Král, O.: Sbirka Vojtěcha Chytila. Čína, Japonsko, Tibet, Dům umění města Brna,
Brno 1989.

LI. výstava Jednoty umělců výtvarných. Japonské a čínské umění, Obecní dům, Praha 1929.
Orientations, Hongkong, August 1991.

Spolek výtvarných umělců Mánes. Umění Tibetu, Mongolska a současné Číny, Mánes,
Praha 1931.

Výstava starého čínského umění. Kolekce J. Martínka, Veletržní Palác v Praze, Grafia Praha.

Čínské umění a japonský dřevoryt, 20. výstava Sdružení západočeských výtvarných umělců
v Plzni, výstavní sál Obchodní akademie v Plzni, Plzeň 1931.

Výstava starého i moderního čínského umění. Pavilon Jednoty umělců výtvarných v Praze,
Praha 1937.

Časopisecké zdroje

Acta Musei Silesiae III, Opava 1953.

Chöyang, Year of Tibet Edition, Dharamsala 1991.

Chöyang, Nr. 6, Dharamsala 1994.

Chöyang, Nr. 7, Dharamsala 1996.

Revolver Revue, č. 17, Praha 1991.

Studies in Conservations, vol. 15, nr. 3, London 1970.

Internetové zdroje

- A. Staël von Holzstein. [online]. [28.6. 2011]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Sta%C3%ABl-Holstein>.
- A View on Buddhism. General Buddhist Symbols. [online]. [25.7. 2011]. Dostupné z: <http://viewonbuddhism.org/general_symbols_buddhism.html>.
- About ICOM. [online]. [17.11. 2011]. Dostupné z: <<http://www.icom-cc.org/15/about-icom-cc>>.
- B. I. Pankratov. [online]. [28.6. 2011]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/B._I._Pankratov>.
- Cantwell, C.: A Black Hat Ritual Dance, in: Bulletin of Tibetology, s. 12-23, vol. 28, nr. 1, 1992. [online]. [10.5. 2011]. Dostupné z: <http://himalaya.socanth.cam.ac.uk/collections/journals/bot/pdf/bot_1992_01_02.pdf>.
- Chaksamvara. [online]. [25.7. 2011]. Dostupné z: <http://nepalscraft.com/chakrasamvara_thangka.asp>.
- Dalha. [online]. [19.7. 2010]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/image.cfm/65613.html>>.
- Dalha. [online]. [12.6. 2011]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/image.cfm/74265.html>>.
- Dalha. [online]. [12.6. 2011]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/image.cfm/81538.html>>.
- Description of the Kingdom of Shambhala. [online]. [22.7. 2011]. Dostupné z: <<http://www.shambhala.mn/Shambhala-Thangka/shambhala-thangka.html>>.
- Dudka, N.: The Buddhist Art of Thangka. [online]. [1.9. 2011]. Dostupné z: <<http://www.thangka.ru/eng.html>>.
- Guhyasamaja. [online]. [19.7. 2010]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/image.cfm/46.html>>.
- Hans Leder. [online]. [9.7. 2010]. Dostupné z: <<http://kulturnidumjavornik.cz/index.php/osobnosti/71-hansleder>>.
- Hats of Sakya. [online]. [20.5. 2011]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/pages/hatindex/hats_sakya/index.html>.
- Kalachakra. [online]. [17.8. 2011]. Dostupné z: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kalachakra>>.
- Kalachakra. [online]. [19.7. 2011]. Dostupné z: <<http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=1528>>.
- Mahakala. [online]. [20.7. 2011]. Dostupné z: <http://www.khandro.net/deity_mahakala.htm>.

Robert Beer – Biography. Tibetan Buddhist & Newar Tantric Art. [online]. [1.9. 2011].

Dostupné z: <<http://www.tibetanart.com/Biography.asp>>.

Sakja Throne Holders. [online]. [20.8. 2011]. Dostupné z:

<<http://vajrayana.triratna.info/Sakya-Throne-Holders.html>>.

Tangka Production in the 18th-20th Centuries Documenting the Introduction of Non-traditional Materials into Himalayan Painting Practise. [online]. [17.11. 2010].

Dostupné z: <<http://www.icom-cc.org/54/document/tangka-production-in-the-18th-21st-centuries-documenting-the-introduction-of-non-traditional-materials-into-himalayan-painting-practice-by-j-mass-j-f-huang-b-fiske-a-shaftel-x-zhang-r-laursen-c-shimoda-c-matsen-c-bisulca/?id=631>>.

The Shambhala Files. Jesuits Trip, Stumble on Shambhala. [online]. [22.7. 2011]. Dostupné z:

<<http://www.shambhala.mn/Files/jesuits.html>>.

Tucci, G.: Some Glosses upon the Guhyasamaja, in: *Melanges Chinois et Bouddhiques*, s. 339-353, vol. 3, 1934-35, s. 339. [online]. [20.6. 2011]. Dostupné z:

<<http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MEL/tucc1.htm>>.

13. Přílohy

13.1. Rozhovory

Rozhovor s Dugu Čhögjal rinpočem vedla Diane Barker.⁷⁶⁰ Dugu Čhögjal rinpoče je mistrem linie Dugpa Kagjü. Narodil se v Nangčhenu v Khamu v roce 1947 a byl rozpoznán jako 8. převtělení linie Dugu Čhögjal školy Dugpa Kagjü. Ve čtyřech letech byl převezen do Dugu, severozápadně od Čamda. Setkal se tam s uměním, které nashromáždili jeho předchůdci. Nacházely se tam *thangky*, které namalovali 1. a 2. Dugu Čhögjalové v 16. a 17. století, a malby a kresby datované do 10. století. Klášter Dugu měl bohatou uměleckou sbírku i knihovnu. Po Kulturní revoluci (1966-1976) se ale téměř nic nedochovalo. Některé vzácné předměty se však podařilo ukrýt a tím se zachránily.

V roce 1959 utekl Dugu Čhögjal rinpoče do Indie. Žije v Taši Džongu v Himačalpradéši v severní Indii. Maluje a peníze, které získává ze svých výstav, používá na podporu umění a kultury v Dugu, vzdělávací a svépomocné projekty pro Tibetany. Založil také dílnu na výrobu vysoce kvalitních kobereců.

Dugu Čhögjal rinpoče má sbírku maleb od svých uměleckých počátků. V jeho dílech se spojuje Východ a Západ. Maluje sněžné lvy, jaky, draky, *dákiní*, jogíny rozmlouvající se zvířaty, květiny, scény z nomádského života i ze života slavných lamů. Používá tradiční minerální a hlinkové barvy, akvarelové, syntetické i olejové barvy, pero a tuš na ručně vyráběném papíře (jeho vlastní), kartonu, bavlněném podkladu, papíře a hedvábí.

Úryvek z rozhovoru:

Jak dlouho se věnujete malbě?

*Začal jsem malovat, když jsem byl docela malý. Nejdříve to byl můj koníček. Rád jsem kreslil a maloval. Neustále jsem se nacházel v hromadách papíru a barev. Když jsem byl ve svém klášteře v Tibetu, měl velkou sbírku velmi starých *thangk* a velkou sbírku maleb. Protože jsem měl možnost dívat se na všechny tyto *thangky*, porozuměl jsem všem odlišným obdobím tibetského umění. Bylo to také díky prohlížení všech těch *thangk*, že jsem byl velmi inspirován k malování. Vedle toho bylo kreslení a malování v podstatě mým zájmem.*

Slyšela jsem, že ve Vaší linii byli jogíni a umělci. Je to pravda?

⁷⁶⁰ Chöyang, Nr. 7, Dharamsala, 1996, s. 63-72.

Ano, podle historických knih linie Dugpa Kagjü to byly biografie napsané 4. Khamdul rinpočem, Čhökji Ľimou, a 4. Zigar rinpočem, které se nacházejí v archívech v Dugu. A také podle legend v oblasti Tho Dugu. Někteří z nich hráli důležitou roli v pokračování linie a jejich umělecká díla byla uchovávána jako poklady nejen členy linie Dugpa Kagjü, ale i umělci v Khamu. Poslední Čhögjal, který se oženil s dcerou Togdän Šakja Šrího, byl velkým jogínem. Jeho družka byla také jogínkou a po její kremaci se našly neshořené kousky kostí, které nesly samovzniklé podoby Táry. To je zapsáno v záznamech meditačního centra Šakja Šrí.

Považujete umění za léčící pro toho, kdo se na ně dívá?

Malování může dát hodně pozitivní energie tomu, kdo maluje kreativním způsobem s čistou myslí. Když člověk maluje v pozitivním rozpoložení a s volnou myslí, ostatní to mohou vstřebat, když se na dílo dívají, neboť v malbě se odráží stav mysli. Umělcova mysl, celý jeho nervový systém a systém energie v těle se odrážejí v malbě a za takových okolností je dojem spontánně přenášen na další lidi. Proto meditativní malba lásky, dobrého srdce a klidné mysli může přinést dobré zdraví.

V Tibetu je mnoho posvátných thangk a nástěnných maleb, na které se chodí lidé dívat, aby dostali určité požehnání. Existují dobře známé příběhy o tom, jak prospěšné byly díky tomu, že je namalovala osoba se zvláštní energií nebo projevem.

Považujete malování za meditaci?

Ano, malování je způsob, jak vytvořit soustředění, vizualizaci, jasnost a spontánní vyjádření různých energií. Je to také dobrá meditační praxe. Mnoho meditujících mistrů maluje, čímž dovrší své meditace.

Pro mne je malování velmi přirozeným způsobem k vyjádření toho, co cítím – nekonečno různých rozměrů, které jsou vždy originální. Pro mne je to jazyk, kterým mluvím, a svět, který v sobě objevuji v každé možné spontánní zkušenosti. Je to tedy žijící vesmír všech fantastických divů mysli. Člověk si může vytvořit ohromný prostor jasnosti, lásky a uvědomnění, plný energií, které zakoušíme v každodenních okamžicích na úrovni duševní energie, která nemá počátku ani konce a projevuje se pohybem a tvary.

Učil jste se vůbec malovat? Učil Vás někdo například tradičním způsobům malby?

Když jsem poprvé přišel do Indie, stýskalo se mi po domově. Po řadu let jsem chtěl malovat pouze Tibet a tamní způsob života mým vlastním způsobem.

Za laskavé péče Jeho Eminence předchozího Khamdul rinpočeho, jsme měli s Jeho Eminencí Dorzong rinpočem nádhernou příležitost studovat v Tibetu a později zde v Indii téměř bez přerušení pod vedením velkých učitelů a khänpů dnešní doby. Patřili k nim hlavní žáci Bopa tulkua, khänpové Tubčo, Dazer a Condu, také Sakjapa khänpo rinpoče a jiní. Ale navíc jsme studovali pod vedením Dilgo Khjance rinpočeho a samotného Khamdul rinpočeho. Nyní si čím dál tím více uvědomuji, co skutečně znamená laskavost pravého základního učitele. Uvědomuji si, jakým požehnáním bylo to, že se nám dostalo zdravě duchovního vedení a inspirace hlavních žáků Khamdul rinpočeho, togdänů z Khamu.

Nebyl jsem zvláště nadšený do studia malby tradičních thangk ve svém volném čase. Ale Khamdul rinpoče mě povzbuzoval, abych tužkou kopíroval práce Phurbu Ccheringa, osmé manifestace Padmasambhavovy, což je dnes docela oblíbená série. To, stejně jako sledování rinpočeho při práci na thangkách, bylo mým zdrojem inspirace. Byl nejen jedním z hlavních duchovních učitelů mého dětství, ale byl také jedním z nejslavnějších a nejuznávanějších umělců v Tibetu tohoto století.

Požádal jsem rinpočeho, aby mě naučil tradiční techniky a styly. Později jsem byl schopný podílet se na malbě thangk, z nichž několik příkladů nyní visí zde v klášteře Khampagar. Rinpoče mě učil dělat každý drobný detail s velkou péčí a pozorností.

Díky jeho vedení nyní vytvářím tradiční thangky v souladu s některými dalšími vlivy z dřívějších staletí. Mám v sobě mnoho vzpomínek z prohlížení starých thangk ve svém klášteře v Tibetu a pociťuji velký smutek nad tím, že byly všechny spáleny za Kulturní revoluce. Když se dívám na těch málo zbývajících starodávných uměleckých děl v Alči, Caparangu, Gjance a Tholingu, vyvolává to v mém srdci víze a hluboká přání udělat mnoho nových výtvořů. Samozřejmě nevím, do jaké míry mohou být má přání realizována.

Poté, po nějaké době, jsem se začal seznamovat s tvorbou mnoha západních malířů, ale nejdříve jsem nevěděl, že jsou slavní. Dostal jsem několik knih od svých tibetských přátel, kteří byli umělci a kterým je dali přátelé ze Západu. Mí tibetští přátelé nerozuměli jazyku, ve kterém byly knihy psány, nyní vím, že byly ve francouzštině. Prohlédli si je, mysleli si, že jsou velmi pěkné, tak mi je dali. Mým bezprostředním pocitem bylo to, že se mi velmi líbily. V pravý čas jsem poznal, že tyto knihy byly o Renoirovi. Později jsem viděl díla Michelangela, Moneta a Degase a také se mi velmi líbila.

Tibetské umění zahrnuje zdroje a vlivy z mnoha dob a míst. Například, když maluji tradiční thangku, následuji ikonografii, literaturu, zamýšlený smysl a techniku, které se předávaly po generace. Ale musím přiznat, že je tam vždy trochu mého vlastního stylu, čemuž se neubráním. Necítím v tom žádný rozpor, pokud malba následuje tradiční principy.

Vedle těchto děl také rád vytvářím velmi volné a bezprostřední malby, které vyjadřují, jak se právě cítím, přímo ze srdce. Někdy chci malovat v určitým okamžik, abych vyjádřil energii a pocit tohoto okamžiku, než vyprchá. To pak maluji bezprostředně. Všechna energie přichází jako šílená (smích), zcela v nadšení. Pak mám svůj způsob, jak pracuji s barvami, štětci, rukou a linkami. Je to jako směs mnoha věcí, někdy abstraktních, jako vložení mého veškerého bytí, veškeré lásky a života do tohoto okamžiku do barvy a tvaru v působení šíleně energetického vyjádření.

Malby se časem mění – jeden způsob v jiný. Pokaždé jsou trochu jiné, proto neexistuje skutečně žádná tradice pro tento typ obrazů.

S Gonkar Gjamcchem vedla rozhovor Kim Ješe.⁷⁶¹ Gonkar Gjamccho se narodil ve Lhasě v roce 1962. Jeho rodina patřila k tibetským komunistům. Matka pracovala jako státní úřednice a otec jako voják v čínské armádě. Gonkar Gjamccho navštěvoval čínské školy pro děti státních zaměstnanců a jeho rodina nezažila díky svému postavení žádné problémy ani během Kulturní revoluce. Po smrti Mao Ce-tunga (zemřel roku 1976) začal Gonkar Gjamccho více rozumět situaci v Číně a ideologicky zabarvenému výkladu světa, kterého se mu během výchovy a studií dostávalo. V roce 1978 se dostal mezi nomády v okolí Čamda a měl jim vykládat ideologii, poznal v jaké chudobě žijí.

Úryvek z rozhovoru:

Zůstal jsem v Čamdu asi osm měsíců. Na střední škole jsem měl rád kreslení, i když jsme mohli kreslit pouze schválená témata, jako pohled na Velkou síň lidu na Tchien-an-men s Maovou podobiznou v čele. Později, když jsem pracoval v muzeu, dostal jsem se do kontaktu s učiteli kreslení a malby, dvěma Číňany a dvěma Tibeťany. Kdykoliv jsem měl čas, cvičil jsem se s nimi v kreslení. Poslali mě do Čamda s mým učitelem kreslení. Protože jsme měli málo práce, hodně jsem se s ním učil a mé kresby se velmi zlepšily.

Univerzita v Číně

V roce 1979 přijel do Lhasy učitel ze Školy pro národnostní menšity v Pekingu, aby naverboval studenty. Dělal jsem přijímací zkoušky na uměleckou školu a uspěl jsem. Odešel jsem do Číny v roce 1980 a čtyři roky jsem tam studoval kreslení. V Tibetu nebyla žádná možnost učit se tibetské druhy umění a kvůli prostředí, v němž jsem vyrostl, jsem o nich věděl

⁷⁶¹ Chöyang, Nr. 7, Dharamsala 1996, s. 73-85.

velmi málo. Pro mě znamenalo studium umění čínské umění a v Pekingu jsem začal studovat tradiční styly čínské malby a kresby. Učili jsme se dva základní styly. Jeden je bližší tibetskému způsobu malby, skicování a nanášení barev. Druhý styl zahrnoval kapání tuše na papír a rozptylování jí do podoby vzorů.

Jiní studenti ve škole byli všichni příslušníky národnostních menšin, většinou z jihu a západu, jako byl Jün-nan a Sin-ťiang. Muselo tam být zastoupeno čtyřicet až padesát menšin, ale zdálo se, že pouze my Tibeťané jsme byli jediní, kteří stále ještě znali vlastní jazyk a písmo. Ostatní byli k nerozeznání od Chanů, i když všichni prohlašovali, že pocházejí z národnostních menšin.

Gongkar Gjamchovi se nelíbila přísná pravidla ve škole, raději sám chodil po muzeích a galeriích. Seznámil se se západními umělci. V té době si oblíbil hlavně Milleta a měl rád i Van Gogha. Začal se seznamovat se Sartrovými a Nietzscheovými díly, která byla přeložena do čínštiny.

V roce 1983 se vrátil na prázdniny do Lhasy a začal se více zajímat o náboženství, které do té doby bylo tabu. Byl překvapen čilým životem v Džókhangu a dostaly se k němu i kazety s dalajlamovými proslovky. Začal se více věnovat i o tibetské historii a kultuře a chtěl se dozvědět víc. Po dokončení studií v Pekingu se vrátil do Lhasy, aby studoval umění tam a dozvěděl se více o svých kořenech.

Nastoupil jsem na univerzitu ve Lhasě v roce 1984. Na katedře umění učili západní styl olejomalby a tradiční čínské umění. Později zavedli malbu tibetských thanků. Začal jsem hledat v knihovně, ale k mému zklamání tam bylo jen velmi málo knih v tibetštině o tibetské historii. Byly tam knihy v čínštině od čínských autorů, kteří všichni popisovali Tibet jako nedílnou součást Číny tak přesvědčivě, že jsem o tom ani nepochyboval. Tibetské knihy byly všechny z nedávné doby a odrážely stejné názory. Také jsem naslouchal rozpravám a přednáškám tibetských učenců o tibetské kultuře a náboženství. Pokračoval jsem v malbě a nyní jsem chtěl použít své nové nápady, abych vytvořil něco tibetského. Nebyl jsem obeznámený s tibetskými technikami, ale používal jsem metody, které jsem se naučil v Číně, myšlenky, které jsem načerpal ze západního umění, jež jsem viděl v knihách. Pokusil jsem se uchopit nádhernou tibetskou krajinu. Byl jsem inspirován přímo světlou krajinou a tradiční architekturou, kterou jsem pozoroval hodiny. Díla, která jsem vytvářel, byla velmi osobní a odrážela konflikt, kterým jsem procházel.

Seznámení se s jinými názory

Mám pocit, že dnešní výtvarné umění má souviset s tím, co se dnes děje. Malba tradičních thangk má stále své místo, protože tibetský buddhismus je stále živý a praktikující si objednávají a používají thangky pro účel, k němuž byly původně míněny. Ale v tibetském prostředí se dějí i jiné věci, které také potřebují být vyjádřeny a způsob vyjádření je skutečně na umělcích. Čerpali jsme inspiraci z tvarů, prvků a událostí z našeho vlastního prostředí, já a skupina studentů umění na mé škole jsme se snažili vytvořit podobu specificky tibetského moderního umění.

První výstavy

V roce 1985 jsem dokončil studia na univerzitě. Se všemi těmito myšlenkami o novém umění v hlavě jsme si byli jisti, že máme pevnou kontrolu nad politickou, kulturní a náboženskou situací v Tibetu, a proto jsme se s přáteli rozhodli, že se pokusíme vystavit svá díla na Festivalu ke dni světové mládeže ve Lhase. Chtěli jsme ukázat své schopnosti a vyzkoušet reakci na naše nové myšlenky. Doufali jsme, že získáme podporu své univerzity, která se také podílela na výstavě, ale oni měli na mysli jiné, neškodnější a přizpůsobivější umělce. Chtěli vystavovat umění, jehož sociální konotace odpovídaly vládnímu výkladu. Chtěli jsme ukazovat umění pro umění. Kvůli této neshodě názorů nám nepomohli. Neměli jsme potřebné náležitosti, abychom mohli vystavovat svá díla. V té době byly v Tibetu pouze dvě galerie a všichni umělci, kteří tam vystavovali, měli styky s vládou. Vystavily by naše díla, ale účtovaly by si vysoké poplatky, my jsme však neměli peníze.

Obrátili jsme se poté na čajovny. Chtěli jsme oslovit intelektuály a měli jsme pocit, že toho můžeme dosáhnout, když budeme vystavovat svá díla v čajovnách, které často navštěvovali.

Vybrali jsme si čajovnu, která přitahovala mladé, vzdělané lidi, kteří rádi diskutovali o umění a kultuře. Byla docela malá, v jednom starém tibetském domě. Podařilo se nám zajistit dost peněz, abychom opravili osvětlení a nabilili stěny. Mnozí ze studentů, kteří navštěvovali čajovnu, nebyli sami umělci, ale oceňovali naše díla a vyjadřovali nám podporu.

V roce 1985 mělo pět z nás svou první výstavu. V roce 1986 se naše skupina rozrostla o další umělce a v roce 1987 nás bylo dohromady deset. Mezi návštěvníky čajovny v roce 1986 patřili novináři a fotografové a ti nám dávali rady. Někteří přátelé nám navrhovali, abychom zahrnuli do skupiny i čínské umělce, abychom potěšili úřady. Odmítli jsme, abychom nenarušili tibetskou povahu skupiny.

Do té doby se vláda trochu zajímala o naše aktivity, ale, když naše skupina začala být známější, začali si být více vědomi naší práce. V roce 1987 navštívili místní úředníci výstavu ve společnosti novinářů. Dostalo se nám docela velké publicity v televizi a ve zprávách. Místní

média hlásala víru v náš úspěch. To vymezilo naši poslední úspěšnou výstavu. Následující, která se konala téhož roku, byla narušena rozepří mezi umělci ohledně stylu a celistvosti. Náš nedávný úspěch přinesl jistý zájem veřejnosti, ale veřejnost na nás bohužel nebyla připravena. Příležitosti k rychlému získání peněz a úpadková kultura přicházející z Číny zasahovaly veřejnost se stále narůstající silou a diverzitou. Chtěli jsme vytvořit současné tibetské umění, v typicky tibetském stylu.

Někteří umělci z naší skupiny začali malovat v čínském stylu, aby vyhověli požadavkům trhu. To nevyžadovalo příliš imaginace nebo inspirace a většina byla zkopírována z nástěnných maleb. Chtěli mít rychlý výsledek a byli schopni prodat svá díla. Vytvoření autentického současného stylu, který kombinoval prvky našeho starobylého dědictví se schopnostmi moderních malířů, vyžadovalo mnohem více úsilí. Ale naše malby se neprodávaly, protože byly příliš nepodobné tomu, na co byli lidé zvyklí. To vedlo k neshodám mezi umělci a naše skupina se rozpadla. Někteří z těchto umělců nyní založili malé galerie v okolí Lhasy, kde prodávají svá díla turistům, lidem, kteří vědí málo o tibetské kultuře, ale chtějí si domů přivést nějaký suvenýr. Umění se proměnilo v obchod.

V roce 1989 mě jedna z mnoha malých skupin malířů v Číně, stejně jako naše skupina „Sladká čajovna“, pozvala do Pekingu. Slyšeli o mé práci díky dřívějším výstavám a pozvali mě, abych přijel a osobně vystavoval. Byl jsem jediným Tibetanem, který dostal takové pozvání, a třebaže jsem nemohl jet, poslal jsem některé své malby. Tato skupina nesouhlasila s vládní politikou a vyjadřovala svůj nesouhlas malbou.

Roku 1991 se Gongkar Gjamcchovi podařilo získat pas a mohl odejít do Indie. V roce 1994 se vrátil do Lhasy a byl nemile překvapen její proměnou, výstavbou budov v čínském stylu, četnými nočními bary a diskotékami. Proto Gongkar Gjamccho již nepovažuje Lhasu za místo, kde by mohl tvořivě žít a vzdělávat se.

V Indii cítím víc prostoru k dýchání. Učím se tradiční malbu thankg, s požadovanými skicami a sítí linek, a chodím na hodiny filozofie. Cítím, že, pokud budu moct prohloubit své znalosti ze všech oblastí tibetské kultury a uměleckých technik, budu mít potřebnou základnu pro vytvoření moderního tibetského umění, pokud bych se případně vrátil do Tibetu.

Rozhovor s Dr. Dawou vznikl ve spolupráci s Päma Lhündubem, Johnny Whitwrightem, Ruth Sönám a Jeremy Rusellem.⁷⁶² Dr. Dawa nyní pracuje v Institutu tibetské medicíny a astrologie v Dharamsale. Podařilo se mu spojit tradiční tibetskou kulturu s moderními vědeckými a uměleckými metodami.

Dr. Dawa se narodil v roce 1958 ve Lhase. Rodiče byli nevzdělaní a živilí se manuální prací. Dawa nastoupil ve třinácti letech na Lhaský lékařský institut. Dawa se zajímal především o byliny a léčivé rostliny. Po čtyřech letech studia a roku praxe nastoupil do výzkumného oddělení Lhaského lékařského institutu

Zamyšlení nad stavem lékařské výuky v Tibetu

S ohlédnutím za svými vlastními zkušenostmi má Dr. Dawa dojem, že lékařská výuka v Tibetu se po čínské okupaci hodně změnila. Od té doby byla výuka jaksi neúplná. Například studenti Lhaského lékařského institutu neměli šanci studovat knihy pojednávající o vztahu lékařství a náboženství. Ani neměli možnost náboženství praktikovat, což mělo tradičně velkou roli v tradici tibetské medicíny. Místo toho se učili, že věřit v náboženství znamená být hloupý.

S čínskou okupací země upadala kultura a tradice všude v Tibetu. Lékařství dostalo zvláště tvrdý zásah, neboť bylo spáleno mnoho textů a thangk zásadních pro tradici. Dnes zůstala jen jména mnoha posvátných knih. Zvláště během Kulturní revoluce uvalovali Číňané mnohá omezení na knihy ve Lhaském lékařském institutu, a to nepříznivě ovlivňovalo systém výuky studentů. Číňané nebyli spokojeni s kulturním ničením, ale drancovali také tibetské přírodní zdroje. Mnoho léčivých rostlin vymizelo úplně.

Před kulturní revolucí si Číňané sotva všímali tibetské medicíny a podmínky na Lhaském lékařském institutu zůstaly špatné. Později jedna Američanka (Terry Clifford?) přijela do Tibetu a zachránila nějaké staré thangky a jiné důležité materiály spojené s tibetskou medicínou. Kvůli pozornosti věnované tibetské medicíně v jiných částech světa se o ni začala více zajímat také čínská vláda. Navíc Číňané začali používat tibetskou medicínu a měli z ní užitek.

Na druhou stranu studenti na Institutu tibetské medicíny a astrologie v Dharamsale měli veškeré možnosti studovat vše spojené s lékařstvím i náboženstvím. Studenti měli všechno potřebné vybavení. Navíc všechny požadované knihy o lékařství a náboženství jsou dostupné, kdyby je studenti chtěli číst. Studenti se mohou volně obracet s dotazy na své učitele, zatím co učitelé podávají výklad otevřeně s čistou motivací.

⁷⁶² Chöyang, Nr. 7, Dharamsala 1996, s. 86-92.

První kroky jako malíř

Dr. Dawa se od dětství zajímal o malířství a sám se hodně naučil. Poté, co v roce 1971 nastoupil na Lhaský lékařský institut, pokračoval v malování, kdykoliv měl příležitost. V roce 1978 začal studovat tradiční tibetskou malbu thangk. Jeho učitelem byl mistr Čherce Kjab, který nebyl jen malířem, ale i učencem s hlubokými znalostmi o tibetské kultuře. Čherce Kjab mu poskytl úvod do fotografie, po němž (Dawa) navštěvoval kurzy fotografie, které nabízely různé organizace.

V roce 1980 odešel do Pekingu, aby se účastnil devítiměsíčního kurzu botanického umění. Ačkoliv všichni učitelé na Lhaském lékařském institutu byli Tibeťané, v Pekingu jej učili pouze čínští učitelé. Kurz navštěvovali vždy dva studenti z každé z dvanácti čínských provincií, ale Dr. Dawa byl jediným z Tibetu. Hlavním tématem výuky byly vědecké metody pozorování a ilustrace léčivých rostlin. Všichni umělci byli podněcováni ke kreslení rostlin a jejich charakteristik s velkou péčí. Na konci kurzu získal Dr. Dawa první místo.

Od té doby se pro něj malování stalo něčím trochu více než koníčkem a zábavou. Ale nyní si Dr. Dawa vytvořil silný zájem o vytváření ilustrovaných knih o tibetských léčivých rostlinách. S tímto projektem v mysli začal řídit vlastní výzkum.

V devadesátých letech odešel Dr. Dawa do Indie.

Knihy o tibetských léčivých rostlinách

Od příchodu do Indie dokončil Dr. Dawa první svazek knih o lékařských rostlinách. Nad touto první knihou strávil čtyři roky. Malování trvalo tři roky, během nichž chodil pravidelně na výpravy do hor, aby tam skicoval a maloval. Následně strávil jeden rok psaním propracovaného popisu každé rostliny. Tento první svazek obsahuje ilustrace a popis sto padesáti jedné rostliny. Dr. Dawa má v plánu napsat dalších pět podobných svazků. Pořadí maleb rostlin nechává stejné, jako se objevuje v knihách o tibetské medicíně, které byly sepsány velkými učiteli v minulosti.

Tradice botanické malby, kterou Dr. Dawa studoval, pochází ze Západu. V poslední době se seznámil se starými botanickými malbami v Univerzitním botanickém muzeu ve Vídni. Je typické, že jsou dnes tyto vědecké ilustrace nahrazeny fotografií. Ačkoliv je přijetí fotografií pohodlné a jednoduché, domnívá se, že botanická malba je při identifikaci rostlin a vzorků užitečnější. Hlavním důvodem je to, že je možno docílit plnějšího obrazu rostliny. Rostliny a květiny jsou analyzovány, zkoumá se každý drobný detail a může být namalován. Kdežto, jak se zdá, fotografie může vytvořit dvojdimenzionální obraz, ale nezachytí drobné detaily, jako

chloupky, žilky, kořeny atd. Hlavním důvodem k namalování rostliny nebo květiny je pro botanika identifikace. Aby tak mohl učinit, musí znát rostlinu dokonale. Proto, když přijde na jejich popis, je velmi užitečná osobní zkušenost a důvěrná znalost získaná ze zkoumání jejich detailů.

Zeptali jsme se Dr. Dawy, jak by postupoval při identifikaci rostlin a shromažďování poznatků, kdyby ještě neexistoval herbář. Vysvětlil nám, že, když začal studoval lékařství, učitel vzal třídu do hor jako součást výuky, aby určovali rostliny. Učitel jim ukázal různé rostliny, určil je v jejich přírodním prostředí a nalezišti. Vedle toho se učili zpaměti popis rostlin, jejich účinky a možnosti pro léčení určitých nemocí, jak bylo popsáno v lékařských textech.

Nikdo předtím neudělal tak velký kus práce v malování tibetských léčivých rostlin. Některé malby léčivých rostlin, které se dnes nacházejí na thangkách, byly provedeny za doby desi Sanggjä Gjamccha. Ale umělci, kteří malby prováděli, nebyli doktory, ale malíři thangk. Jejich malby dosáhly obecného dojmu z rostliny, kterou chtěli znázornit, ale jejich hlavním cílem bylo udělat je krásné. Dr. Dawa vytvořil myšlenku zobrazování těchto rostlin, protože cítil, že jsou cenné a vzácné.

Když začal s touto prací v Číně, většinou používal akvarelové a plakátové barvy. Když přijel do Indie, z nedostatku zkušeností s jinými, pokračoval v jejich používání. Ale poté začal používat akrylové barvy. Důvodem pro změnu bylo to, že všechny jeho původní malby byly provedeny na plátně. Aby zajistil, že barva nevybledne, nalakoval je. Malby provedené v akvarelových a plakátových barvách již začaly blednout a rozkládat se. Zjistil, že akrylové barvy vydrží mnohem déle. Navzdory ochotě používat dovážené barvy vždy cítil, že jsou nad jeho potřeby.

V současné době je kniha Dr. Dawy dostupná pouze v tibetštině, ale skupina čtyř doktorů pracuje na anglickém překladu. Dokončili počáteční koncept, ale těžko nacházejí čas k dokončení práce.

13.2. Malba thangk

I. Skicování



Malířská škola, Dharamsala, Indie, archiv autorky

II. Malířský postup



Malířská škola, Dharamsala, Indie, archiv autorky

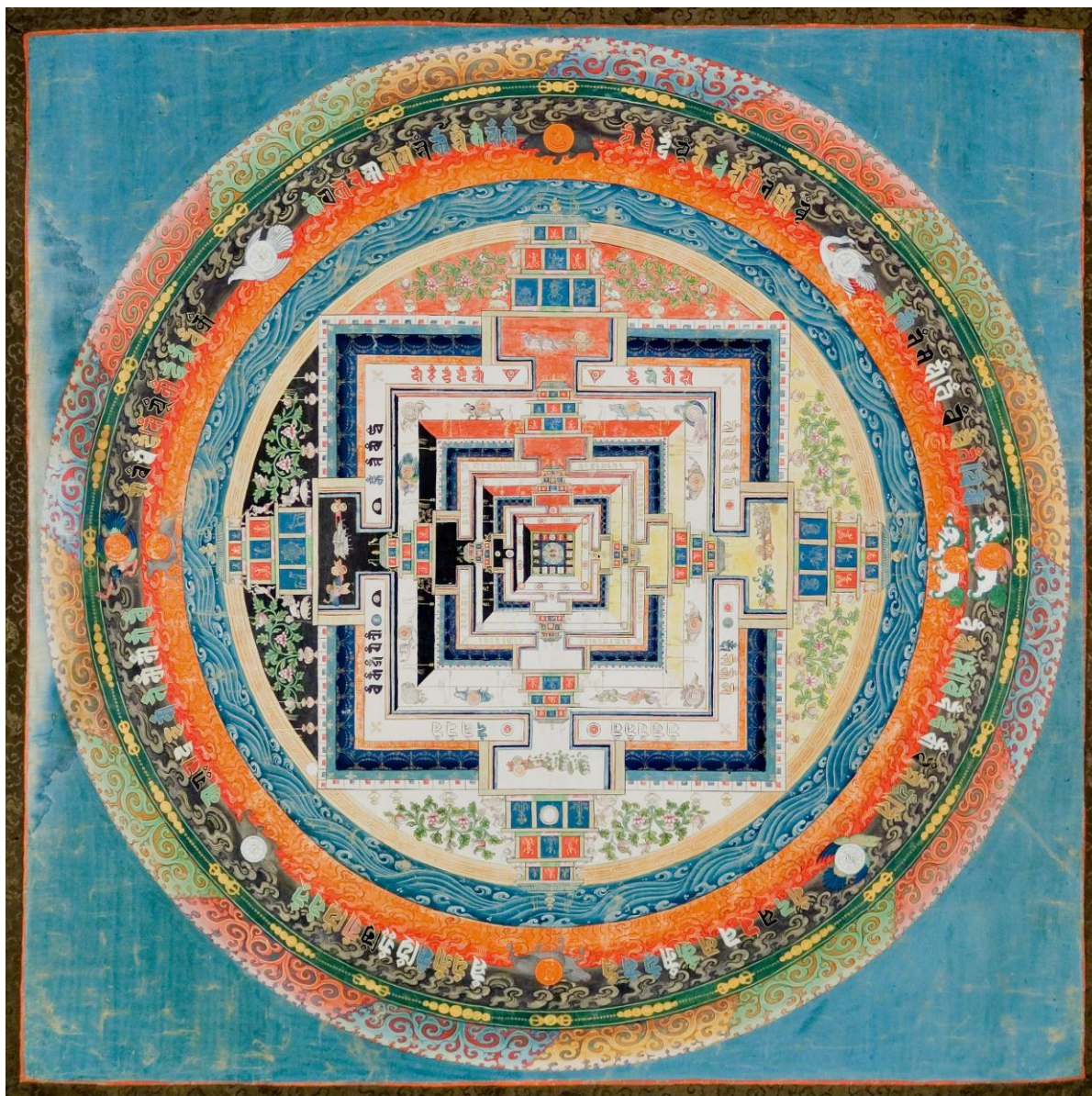
14. Obrázkové přílohy

14.1. Bhavačakra



fotoarchiv NG

14.2. Kálačakra mandala



fotoarchiv NG

14.3. Tisíc buddhů



fotoarchiv NG

14.4. Guhjasamádža



fotoarchiv NpM

14.5. Amitájus



fotoarchiv NG

14.6. Avalókitéšvara



fotoarchiv NG

14.7. Zelená Tára



fotoarchiv NpM

14.8. Mahákála



fotoarchiv NG

14.9. Paldän Lhamo



fotoarchiv NpM

14.10. Dalha



fotoarchiv NG

14.11. Padmasambhava



fotoarchiv NpM

14.12. Tři mahásiddhové



fotoarchiv NG

14.13. Sakjapovský lama



fotoarchiv NG

14.14. Šambhala



fotoarchiv NG

Summary

Thangkas are Tibetan paintings which can be explained in many different points of view. Their meaning is different for Buddhist practitioners, painters, collectors, arts historians or researchers. This thesis should introduce the variety of perspectives. The composition of the painting is given by the patron, artist or follows the Buddhist sacred scripts. Preparing the base, drawing, using colour pigments, outlining and doing final details belong to the process done by the master himself or partially by his students or monk or layman helpers. For empowering the *thangka* for the Buddhist praxis is necessary to do a sacrification ceremony by an educated monk. It is a religious and also social event connected with the painting. *Thangkas* are then used for the visualisation of figures of the Tibetan pantheon, mostly peaceful and wrathful deities. They are used in the monasteries, temples, home shrines or altars, are part of Buddhist ceremonies and festivals shown to the audience hung on the terraces or carried by the monks. Their vivid topics and colours encharme not only monks and lamas but also laymen. The expression differs according to local schools influenced by artists of Kashmiri, Bengali, Nepalese or Chinese origin. Tibetan painting style was probably created in the second half of 15th century and the history of Tibetan painting includes many excellent painters. Some of the local schools exist till nowadays, some of them disappeared or joined with more powerful or more supported ones. Patrons of the clergy were helpful for the fame and distribution of some particular artists and styles. Taking part of sacred paintings was a good way how to work on a better next rebirth so not only lamas and monks participated on that, also layman painters or ordinary laymen did.

An other point of view is a museum perspective, it means how to store, preserve, restore and exhibit Tibetan paintings. There is just a short introduction to a restorer's or chemistry laborarian's work in this thesis.

Czech culture could seem to be very distant from Tibetan but already in the beginning of the 20th century Czech collectors and artists paid attention to the Tibetan art. The inspiration came mostly from the 1920s and 1930s exhibitions organized by V. Chytil and J. Martínek. Tibetan paintings and sculptures were first owned by private collectors and later acquired by state museums and galleries. The richest collection is located in the Náprstek Museum of Asian, American and African cultures of the National Museum and in the National Gallery in Prague. Paintings in the added catalog are chosen from these collections and represent important topics and figures who help us to tell the story of Tibetan Buddhism. The main idea of this thesis is to show the extended topic of *thangkas* in its variety and give a brief

introduction to a large topic. The monography should be also a schematic suggestion for a more detailed thesis.