Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav jižní a centrální Asie

Bakalářská práce

Helena Heroldová

Text a obraz:
Ikonografie Zelené Táry

Text and Picture:
Iconography of Green Tara

Praha 2013

vedoucí práce: PhDr. Daniel Berounský, Ph.D.

Vyjadřuji poděkování vedoucímu bakalářské práce, PhDr. Danieli Berounskému, Ph.D., a to zejména za uvedení do problematiky studia tibetských textů. Dále děkuji vedení Národního muzea-Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur za poskytnutí práv k publikaci sbírkových předmětů.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. května 2013 Helena Heroldová

Klíčová slova Tibetský buddhismus, rituální texty, náboženská malba tibetského buddhismu, bohyně *Tārā/Sgrol ma*, tibetská a mongolská sbírka Národního muzea-Náprstkova muzea

Abstrakt

Bohyně *Tára* (tibetsky *Sgrol ma*) patří pro svoji úlohu ochránkyně a pomocnice k nejoblíbenějším božstvům tibetského buddhismu. Tára byla uctívána zprvu v Indii v 8. Století. Později se její kult rozšířil do Tibetu a Mongolska, ale i Číny a Japonska. V současnosti je známá a oblíbená též v moderním západním buddhismu. Tato práce shrnuje základní informace týkající se vývoje ikonografie bohyně Táry. První část podává přehled základních primárních pramenů k tomuto studiu, zejména texty tibetských autorů od 12. do 17. století. Uveden je komentovaný překlad jednoho ze základních textů, *Chvály jednadvaceti Tár*. Druhá část se věnuje bohyně Táře v tradiční náboženské malbě. Shrnuty jsou ikonografická pravidla pro její zobrazení. Katalog třiceti maleb Táry pocházejících z 20. století z oblasti dnešního Mongolska, které jsou uchovány ve sbírce Národního muzea-Náprstkova muzea v Praze, ukazuje proměny, kterou tradiční ikonografie prošla. Závěr se zamýšlí nad úlohou bohyně Táry v moderním západním buddhismu a nad proměnami její ikonografie.

Keywords Tibetan Buddhism, rituals texts, Tibetan Buddhism religion paintings, goddess *Tārā/Sgrol ma*, Tibetan and Mongolian collection in the National Museum-Náprstek Museum

Abstract

Goddess *Tārā* (*Sgrol ma* in Tibetan) belongs among the most popular protective deities of Tibetan Buddhism. She appeared in India in about the 8th century, and later her worship spread to Tibet and Mongolia, and eventually to China and Japan. At present, she becomes a well-known deity even in modern Western Buddhism. This work summarizes the basic information concerning the development of the iconography of the goddess Tārā. The first part provides an overview of primary sources, in particular texts written by Tibetan authors from the 12th to the 17th centuries. This part also includes an annotated translation of one of the fundamental texts of Tārā worship, *The Praise of Twenty-one Tārās*. The second part is devoted to the goddess Tārā in traditional religious painting. Especially, the iconographical rules for Tārā paintings are described. This part contains the Catalogue of thirty paintings of Tārā dated to the 20th century from the area of modern-day Mongolia that are kept in the collection of the National Museum-Náprstek Museum in Prague. The paintings show the transformation of the traditional iconography. A Conclusion reflects on the role of the goddess Tārā in modern Western Buddhism, as well as development and changes in her iconography.

OBSAH

1 PŘEDMLUVA 8

1.1. Poznámky k přepisům 10

2 ÚVOD: Původ Táry, její charakteristika a současné interpretace 11

I. TÁRA JAKO TEXT 17

I.1. Původní texty v sanskrtu a *Základní učení Táry* 17

I.2. První texty v tibetštině a Atíša 18

I.3. Cyklus *Ošálení smrti* 19

I.4. Táranátha a *Zlatá girlanda* 20

I.5. *Chvála jednadvaceti Tár* 22

I.5.1. Text v tibetštině 24

I.5.2. Transliterace 27

I.5.3. Překlad 31

I.5.4. Komentář 35

I.5.5. Analýza 40

II. TÁRA JAKO OBRAZ 43

II.1. Modrá paní a *Mahávairočanasútra* : rané popisy zobrazení Táry 43

II.2. Modrá, zelená a tmavá: pojmenování barvy 44

II.3. Malachit a měděnka: výroba pigmentů k malbě 46

II.4. Malba: zobrazení bohyně 48

II.5. Jednadvacet Tár: typy zobrazení 51

II.6. Sbírka maleb Zelené Táry v Národním muzeu-Náprstkově muzeu 52

II.6.1. Původ sbírky 52

II.6.2. Charakter sbírky 53

II.6.3. Kompozice 55

II.6.4. Pozadí 55
II.6.5. Trůn 55
II.6.6. Usazení, tělo a hlava 56
II.6.7. Aureola 56
II.6.8. Oděv, šperky a účes 57
II.6.9. Lotos 57
II.6.10. Barevnost 59
II.6.10.1. Tabulka barevnosti 60
II.6.11. Technika kresby a malby 61
II.6.12. Autorský zdroj 61
II.6.13. Katalog 62

3. ZÁVĚR: Proměny textu a obrazu 84

4. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 88

5. SEZNAM VYOBRAZENÍ 92

PŘÍLOHA 1. Soupis původních textů

PŘÍLOHA 2. Popis souboru Zelených Tár ve sbírce Národního muzea-Náprstkova muzea

1. PŘEDMLUVA

Bohyně *Sgrol ma* སྒྲོལ་མ (v počeštělé formě sanskrtu je známa jako *Tára*) patří k nejoblíbenějším božstvům tibetského buddhismu. Její obliba spočívá v její jedinečné úloze ochránkyně a pomocnice. Pomáhá všem bez rozdílu, nejen těm, kteří v ní věří a modlí se k ní. Na rozdíl od ostatních božstev, na která se lze obrátit jen prostřednictvím náboženských autorit, Tára je zde stále a pro každého. Stačí na ni jen pomyslit. Ani to však mnohdy není nutné, protože Tára prý ustavičně sleduje lidské konání a je připravena kdykoli zasáhnout a pomoci.

Kult bohyně Táry se objevil na konci prvního tisíciletí n. l. v Indii, později se rozšířil do Tibetu a následně do Mongolska. Známa a uctívána byla však též v Indonésii, Číně a Japonsku. V současnosti se spolu se šířením buddhismu stala oblíbenou i v západním světě, a pomalu se tak stává moderním synkretickým božstvem s řadou charakteristik, které vyhovují dnešním zájemcům o různé duchovní směry.

Hlavní úlohou, pro kterou Tára byla a stále je uctívána, je pomoc. Tára pomáhá, zachraňuje, odstraňuje překážky. Takto ji věřící vždy chápali, a pro toto se na ni dodnes obracejí. Tára je však přes tuto jednoduchou průzračnost poměrně nejednoznačným fenoménem. Pro věřící její mnohotvárnost nepředstavovala žádnou překážku při jejím uctívání. K původním charakteristikám Táry připojovali nové, a takto se její význam zároveň rozšiřoval i konkretizoval.

Tento vývoj významu Táry však dnes představuje pro badatele určitý problém. Tradiční písemné prameny, které se k Táře vztahovaly, a jejichž autory byly náboženské autority, zaznamenávaly, komentovaly a dále předávaly mnohdy ne zcela jasné a určité výklady. Ty se však dochovaly a s nimi dnes moderní bádání pracuje. To na jednu stranu přináší zajímavé odborné debaty, na druhou stranu se však ukazuje, že bádání založené na racionálním přístupu mnohdy zamlžuje a znesnadňuje chápání jevů, které překračují hranice lingvisticko-literárního nebo historického výzkumu a dotýkají se našich emocí v oblasti náboženství a umění.

Nejasné hranice a obsahy významu Táry však právě proto nesou různé metodologické možnosti z hlediska moderního bádání. Na Táru můžeme nahlížet z pohledu textologického, literárního, historického, etnografického, religionistického, archeologického či uměnovědného. Badatel může v tomto rámci použít řadu metodologických postupů, pracovat v rámci prvotního výzkumu, jeho výsledky následně interpretovat, a dále je teoreticky využívat.

V této bakalářské práci si kladu za cíl podat stručný, avšak pokud možno celkový obraz bohyně Táry v tradičních textech a ikonografii. Přistupuji k ní jako ke *kulturnímu konstruktu*, tedy k jevu, jehož význam je vytvářen v myslích tradičních věřících i moderního publika. Nechápu Táru jako jednolitý celek zahrnující tradiční pohledy a moderní interpretace, ale jako fluidní fenomén proměňující se v historickém čase a prostoru, v němž jednotlivé přístupy k Táře docházejí proměny, mizí a utvářejí se nové. Toto pozadí mé práce ovlivnilo i její strukturu a zvolenou metodologii. Jako celek je tato práce syntetická, avšak její jednotlivé části jsou postaveny na analytickém zpracování tématu. Je strukturována do dvou velkých částí. První se věnuje tradičním textům a je více faktografická, zatímco druhá, týkající se vizuálního zobrazení Táry, je v mnohém založena na emotivním, estetickém zhodnocení tématu. V úvodu k celé bakalářské práci shrnuji historii bádání a dále podávám stručný popis charakteristik, původu a působení bohyně Táry. Následuje část nazvaná „Tára jako text“, která se věnuje tradičním textům, které byly o Táře napsány. V této části se pokusím ukázat, jak se pohledy na tuto bohyni vyvíjely a jak vytvářely její význam. Zde uvádím překlad *Chvály jednadvaceti Tár*, který je nejrozšířenější a nejoblíbenější modlitbou k bohyni Táře. Na ikonografický aspekt *Chvály* navazuje druhá část práce nazvaná „Tára jako obraz“. Podobně jako se první část věnuje textům, tato se věnuje zobrazení bohyně Táry, přičemž vycházím ze souboru Zelených Tár ze sbírky Národního muzea-Náprstkova muzea v Praze. Tato zobrazení sice představují pouze určité typy zpracování Zelené Táry, které pocházejí ze současného Mongolska, přesto však lze na tomto základě podat ikonografii bohyně i proměny ikonografie v současném výtvarném projevu. „Závěr“ práce nese

zamyšlení nad změnou ikonografie a významů bohyně Táry v moderním západním buddhismu. Obě části doplňuje „Příloha 1.“ a „Příloha 2.“. V první příloze podávám přehled tibetsky psaných tradičních děl věnovaných Táře sestavený na základě sekundární literatury, v druhé detailní seznam a popis soubory zobrazení Zelené Táry ze sbírek Národního muzea-Náprstkova muzea.

1.1. Poznámky k přepisům

Přepisy v češtině ustálených jmen a termínů ze sanskrtu (Tára, Táranátha, Avalókitéšvara) a tibetštiny (Gelugpa) jsou v textu uvedeny v obecně užívaném českém přepisu. Pro přepis sanskrtu je zvolena transliterace IAST (International Alphabet of Sanskrit Transliteration). Tibetská jména a termíny jsou přepsána pomocí Wylieho transliterace tibetštiny (Wylie, 1959) a jsou uváděna bez pomlčky oddělující jednotlivé slabiky a s velkým písmenem na začátku vlastního jména nebo názvu. U čínštiny je uveden přepis do české transkripce a v závorce oficiální transkripce *pinyin*, ojediněle je u citovaného staršího díla ponechán původní přepis do latinky. Pro přepis sanskrtských jmen a termínů v seznamu původních pramenů („Příloha 1.“) byla s ohledem na technická omezení práce s tabulkou aplikace Excel 2010 použita transliterace Harvard-Kyoto.

Jméno bohyně užívám v její počeštělé sanskrtské podobě „*Tára*“, zejména kvůli snadnému skloňování tohoto jména v českém jazyce. Jednoduchá orientace čtenáře v cizích jménech a názvech byla hlavním kritériem pro výběr jejich přepisu.

Pokud jde o názvy literárních děl, uvádím z tohoto důvodu při první zmínce díla jeho transliterovaný název a český překlad, a při dalším použití uvádím již jen český název. Podobně postupuji u termínů, pokud není při dalším užití opět nutné uvést všechny relevantní údaje.

Termíny, jména a názvy děl uvádím zvýrazněné *kurzívou*. Objevují-li se v textu častěji, používám kurzívu jen při jejich prvním výskytu. Je-li to však nutné např. z hlediska důležitosti, používám kurzívu i u dalších výskytů.

2. ÚVOD: Původ Táry, její charakteristika a současné interpretace

Kult bohyně Táry má svůj původ v Indii (Arènes 22). Doklady o této tradici se objevují v 8. století, v době, kdy se původně okrajová ženská božstva začala objevovat na pozicích vyšších božstev, jimiž byli do té doby jen mužští bohové. Tára v tomto období splývala zřejmě s řadou jiných bohyně, které zastávaly role stvořitelek, čili „velkých matek“ (Shaw 313). Podle písemných a ikonografických pramenů Tára nyní začala vystupovat samostatně, a přestávala být doprovodnou bohyní mužského božstva soucitu *Avalókitéšvary* (*Avalokiteśvara* अवलोकितेश्वर).

Podle pozdějších, avšak jak v odborných, tak v populárních pracích stále uváděných tibetských legend se Tára (*Sgrol ma* སྒྲོལ་མ) objevila v Tibetu již v 7. století. Táru měly uctívat dvě netibetské manželky tibetského vládce Jarlungské dynastie Songcän Gampa (*Srong btsan sgam po* སྲོང་བཙན་སྒམ་པོ, asi 605-650), které měly do Tibetu přinést buddhistické učení. Nepálská princezna *Bhrkutí* (*Bhṛkūṭī* भृकूटी) byla považována za inkarnaci Zelené Táry a čínská princezna *Wen-čcheng* (*Wencheng* 文成, † 680) za převtělení Bílé Táry (Beyer 9). Podle jiné legendy, zaznamenané v díle zvaném *Červené záznamy* (*Deb thar mar po* དེབ་ཐར་མར་པོ), tibetské historické kronice z první poloviny 14. století, vznikli Tibeťané z milostného spojení opičáka a démonky, která byla ve skutečnosti inkarnací bohyně Táry (Beyer 4).

Texty věnované Táře, původně napsané v sanskrtu a přeložené do tibetštiny, se objevují v 8. století a jsou uchovány v kolekci komentářů k buddhistické literatuře zvané *Tandžur* (*Bstan ´gyur* བསྟན་འགྱུར), která vznikala v této době. Ačkoli se objevily ve sbírce, která měla významný vliv na formování tibetské náboženské literatury, není jasné, nakolik byly texty věnované Táře známé a rozšířené, a nakolik v tibetském prostředí zapustily kořeny (Beyer 11). Texty o Táře byly zahrnuty též do katalogu písemností z královských knihoven *Ldan dkar ma* ལྡན་དཀར་མ, který byl dokončen roku 812 nebo 824 (Arènes 17). Po období politické roztříštěnosti v období

mezi polovinou 9. století a koncem 10. století hrála Tára významnou roli při druhém příchodu buddhismu do Tibetu. *Atíša Dípankara Šrídžňána* (*Atiśa Dīpaṃkara Śrījñāna* अतिश दीपंकर श्रीज्ञान, asi 982-1055), učenec pocházející z Bengálska, odešel na sklonku svého života do Tibetu, aby zde šířil buddhistické učení. Pro tuto cestu se prý rozhodl poté, co jej k tomu v jeho viděních vyzvala sama bohyně Tára, která s ním byla spjata po celý jeho život a radila mu v duchovních záležitostech. Atíša napsal čtyři díla věnovaná Táře, která se stala základem jejího kultu v Tibetu (Beyer 11; Landesman 59). Uctívání Táry se dále rozšířilo ve 14. století a kulminovalo v 17. století, kdy je spojeno s dílem tibetského učence *Kun dga' snying po* ཀུན་དགའ་སྙིང་པོ, který přijal sanskrtské jméno *Táranátha* (*Tāranātha* तारनाथ, 1575-po 1614, asi 1634), který roku 1604 napsal historii a skutky bohyně Táry v díle zvaném *Zlatá girlanda* (*Sgrol ma'i rgyud kyi byung khungs gsal bar byed pa'i lo rgyus gser gyi phreng ba* སྒྲོལ་མའི་རྒྱུད་ཀྱི་བྱུང་ཁུངས་གསལ་བར་བྱེད་པའི་ལོ་རྒྱུས་གསེར་གྱི་ཕྲེང་བ), ke kterému se dále vrátíme.

Moderní západní badatelé se začali zabývat studiem Táry již na konci 19. století. Godefroy de Blonay (1869-1937), švýcarský egyptolog a orientalista, a též prezident International Olympic Committee v letech 1916-1919, uveřejnil roku 1895 v Paříži studii *Matériaux pour servir a histoire de la déesse buddhique Tárá*. Stejného roku vydal v Londýně cestovatel, archeolog, filolog, právník a profesor chemie a patologie Laurence Austine Waddell (1854-1938) práci *The Buddhism of Tibet and Lamaism*. Na obě díla se dodnes obracejí současní badatelé.

Stephan Beyer se v díle *The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet* (1978) zabývá rituálem bohyně Táry v tibetských klášterech. Z odlišného pohledu k Táře přistupuje Martin Willson. Jako věřící praktik tibetského buddhismu ji chápe jako skutečnou bytost, a jako na takovou se k ní obrací. Jeho práce *In Praise of Tārā: Songs to the Saviouress: Source Texts from India and Tibet on Buddhism's Great Goddess* (1986) obsahuje souhrn sanskrtských a tibetských tradičních zdrojů včetně překladů řady z nich, a představuje tak cenný zdroj primárních pramenů v sanskrtu a tibetštině, a to v transliteraci a v překladech. Z pohledu praktikujícího buddhisty

doporučuje Táru jako vhodný „*role model*“ pro duchovně založené ženy (Willson 22). Se staršími díly včetně Beyera a Willsona polemizuje disertační práce Pierra Arènese *La déesse sGrol-ma (Tārā): recherches sur la nature et le statut d'une divinité du Bouddhisme tibétain* (1996). Zabývá se hlavně otázkou, nakolik je možné Táru interpretovat jako bódhisattvu, „matku buddhů“, a „ženského buddhu“, a jak tato pojetí vznikala, včetně pojetí Táry jako vtělení určitých kvalit bódhisattvy soucitu Avalókitéšvary a Avalókitéšvarova ženského protějšku či dvojníka („double“, Arènes 13). Analyzuje též různé ikonografické typy bohyně Táry a jejich charakteristiky. Pracuje s řadou sanskrtských a tibetských primárních pramenů, a mnohé z nich uvádí v transliteraci a překladu. V závěru práce se věnuje zejména analýze *Chvály jednadvaceti Tár* a problematice jejího překladu, po čemž následují přetisky tradičních tibetských vydání komentáře *Chvály* sepsaných 1. dalajlamou Gendündubem (*Dge 'dun grub* དགེ་འདུན་གྲུབ, 1391-1474) a Táranáthou. Autorka Miranda Shaw věnovala Táře jednu kapitolu v knize *Buddhist Goddesses of India* (2006). Táru chápe jako souhrn různých ženských božstev s podobnými charakteristikami, které byly uctívány pod jménem jedné bohyně (Shaw 321). Vyzdvihuje její úlohu jako „matky bohyně“, která představuje jeden z archetypů ženství, „matku“, i když se jedná o symbolické mateřství, neboť podobně jako se matka stará o své skutečné děti, Tára pečuje o všechny bez rozdílu (Shaw 316). Z tohoto důvodu Shaw též doporučuje Táru jako vhodnou nápodobu pro ženy na duchovní cestě. Původem představ o ženské podobě Táry se věnuje Susan Landesman ve článku „Goddess Tārā: Silence and Secrecy on the Path to Enlightenment“ (2008). Také pro tuto autorku Tára představuje výrazný model pro ženy-vyznavačky, a to již od doby tradiční společnosti. Ačkoli v tradičním buddhismu může jedinec získat osvícení bez ohledu na pohlaví fyzického těla, duchovně založené ženy a mnišky nebyly mužskou společností brány ve svém snažení vážně. Landesman proto zdůrazňuje, že Tára představuje „first female Buddha within tantric literature“ (Landesman 45). Práce dalších autorů se pohybují na pomezí odborné a popularizační literatury, která však má svoji významnou roli v šíření buddhismu

v západní společnosti. Bohyni Táře je věnována řada popularizačních příruček, za které jmenuji *Skillful Grace: Tara Practice for Our Times* autorů Tulku Urgyen Rinpoche a Trulshik Adeu Rinpoche (2011).

V počátcích bádání odborníci často hledali etymologické výklady jména *Tára* či *Sgrol ma*. Na konci 19. století autoři odvozovali její jméno od sanskrtského slovesa *tarati* तरति, které má řadu významů. Slovník Sanskrit Dictionary for Spoken Sanskrit (http://spokensanskrit.de/) uvádí: *swim, surpass, gain, sail across, complete, get through, accomplish, save, contend, fulfill, live through, acquire, study to the end, escape, overcome, attain an end or aim, subdue, perform, carry through or over, traverse, fill completely, cross, cross over, float, redeem*. Apte Dictionary (http://spokensanskrit.de/) uvádí od kořene *tṝ* तॄ slovesa *tarati* následující významy: *to cross over, to float, to get over, to go to the end, to fulfill (as a promise), to be saved or rescued, to acquire, to move forvard rapidly, to fill completely, to live through, to deliver, to strive together*. Cologne Digital Sanskrit Lexicon (http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/) uvádí k tomuto kořeni významy: *to pass across or over, cross over (a river), sail across, study to the end, to fulfill, accomplish, perform, to surpass, overcome, subdue, escape, to acquire, gain, to contend, complete, to carry through or over, save, rescue, liberace from*. L. A. Waddell její jméno odvozoval od významů „osvobozovat“, zatímco De Blonay zdůrazňoval zejména význam „přecházet“, tedy překonávat, převádět. U tohoto badatele má též původ představa Táry jako symbolu starobylého kultu nebeských hvězd. Podle této hypotézy původně bohyně „převáděla“ v podobě „hvězdy“ poutníky za temné noci, a k této charakteristice se později připojily její další role ochránkyně před nebezpečím (Landesman 46). K výkladu „hvězda“ se též ve dvacátých letech 20. století připojuje výklad „zřítelnice oka“ (Arènes 32). Sanskrit Dictionary for Spoken Sanskrit uvádí u podstatného jména *tārā* तारा tyto významy: *pupil of the eye, star, darling, asterism, kind of meteor, fixed star, kind of perfume*, a pro adjektivum *tāra* významy: *carrying across, shrill a high tone, loud or shrill note, protector, good, clean, saviour, radiant, high, well flavoured, excellent, shining*, a pro podstatné jméno *tāra* तार: *crossing,*

saving, clean pearl, clearness or transparency of a pearl, pupil of eye, shrill sound, silver, descent to a river, star, bank. Slovník Monier Williams (http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/) uvádí u termínu *tāra*: *carrying across, a saviour, protector, high (a note), loud, shining, radiant, clean, clear, good, excellent, crossing, star, pupil of the eye, descent to a river*.

Významy kořene *tṝ* a odvozeného slovesa, podstatného a přídavného jména vyjadřují následující okruhy: přecházet – převádět – břeh řeky – ochraňovat – osvobozovat – jasný – hvězda – vydávající hlasitý zvuk. Nabízejí se tak asociace někoho či něčeho, co dohlíží a převádí přes nebezpečný prostor, ozařuje cestu svým jasem a ovládá prostor výraznými zvuky.

Tibetský překlad jména Táry *Sgrol ma* má obdobné významy. Slovník THL Tibetan to English Translation Tool (http://www.thlib.org/) uvádí k termínu *sgrol* སྒྲོལ་ tyto významy: *liberate, save, free, release, destruction, crossed, passable, destruction, execution, have crossed over, liberation, freedom, release, releasing, disperse, loosen, deliver, deliverance, to be over, to be let out, are released, become liberated in, liberating, one will be liberated, transport, destroy, slaying ritualas, protect*. Slovníková aplikace TibetanDict[1] udává k výrazu *sgrol* tyto významy: *free, deliver, liberace, liberation, save, pass, cross, transport, destroy, protect, slaying rituals*. Gramatická partikule *ma* མ ve jménu bohyně je nominální partikulí vyjadřující ženský tvar podstatného nebo přídavného jména (Hodge 12).

Na rozdíl od významů v sanskrtu v tibetštině přibývá význam „ničit“. Tibetská *Sgrol ma* ovládá démony a zlé síly a je schopná je krutě trestat, chybí zde naopak významy spojené s okruhy „hvězda, zářit“.

---

[1] Aplikace pro iPhone společnosti *Phurba. iOS & Web Design and Development*. Obsahuje moderní slovníky *Tshig mdzod chen mo* ཚིག་མཛོད་ཆེན་མོ, *Dag yig gsar bsgrigs* དག་ཡིག་གསར་བསྒྲིགས, New Tibetan-English-Chinese Vocabulary, New English-Tibetan Dictionary, Rangjung Yeshe Dictionary a historický slovník *Mahāvyutpatti* महाव्युत्पत्ति.

I. TÁRA JAKO TEXT

Tato část předkládá základní texty, které jsou věnovány Táře, a to od prvních děl v sanskrtu, dnes již ztracených a známých jen v překladech, až po tibetské práce, z nichž nejpozdější zde uváděný je ze 17. století. Vybrané texty ukazují, jak se kult Táry šířil, jaké významy Tára získávala a jak v tibetském prostředí nabývala postupně na důležitosti.

I.1. Původní texty v sanskrtu a *Základní učení Táry*

Ve sbírce *Tandžur* je obsažena řada textů věnovaných Táře pocházejících z období mezi 6. a 10. stoletím, které byly ze sanskrtu přeloženy do tibetštiny (Arènes 21). Dochována jsou jména autorů, k nimž patří například *Čandragómin* (*Candragomin* चन्द्रगोमिन्)[2], dále *Súrjagupta* (*Sūryagupta* सूर्यगुप्त) ze 7. století, *Akšóbhjavadžra* (*Akṣobhyavajra* अक्षोभ्यवज्र) a *Sarvadžňamitra* (*Sarvajñamitra* सर्वज्ञा मित्र) z 8. století[3]. O těchto autorech též hovoří Táranátha ve svém díle věnovaném Táře (Templeman 14-15).

Zásadním dílem pro kult Táry je v tomto období text *Tárámúlakalpa* (*Tārāmūlakalpa* तारामूलकल्प, *Základní učení Táry*, podle Landesman *Tāra's Basic Ritual Text*). Tento text byl napsán v 7. století, jeho originál je však ztracen. Do tibetštiny byl přeložen ve 14. století překladatelem jménem Butön (*Bu ston* བུ་སྟོན་, 1290-1364), opatem kláštera *Zhva lu* ཞྭ་ལུ་ školy *Sakjapa* (*Sa skya pa* ས་སྐྱ་པ), a stal se součástí sbírky kanonických textů *Kandžur* (*Bka' 'gyur* བཀའ་འགྱུར་)[4]. Jeho uvedení do Tibetu je však připisováno již Atíšovi (Landesman 59). Text studovala již roku 1936 francouzská tibetanistka Marcelle Lalou (1890-1967) v práci

---

[2] Landesman upozorňuje na to, že existovali zřejmě dva autoři stejného jména, z nich jeden žil v 6. a druhý v 8. století.

[3] Viz Příloha 1.

[4] Viz Příloha 1.

„Mañjuśrīmūlakalpa et Tārāmūlakalpa“ (Harvard Journal of Asiatic Studies, 1936: 327-349). Překlad textu do angličtiny zpracovala Susan S. Landesman v práci *The Great Secret of Tārā and the Rise of Female Buddhas in India according to the Tārā-mūla-kalpa* (Delhi: Motilal Banarsidass, 2008). Základem jejího studia byl text *Ral pa gyen brdzes kyi rtog pa chen po byang chub sems dpa' chen po'i rnam par 'phrul pa le'u rab 'byams las bcom ldan 'das ma 'phags pa sGrol ma'i-rtsa-ba'i-rtog-pa zhes bya ba*[5] རལ་པ་གྱེན་བརྩེས་ཀྱི་རྟོག་པ་ཆེན་པོ་བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོའི་རྣམ་པར་འཕྲུལ་པ་ལེའུ་རབ་འབྱམས་ལས་བཅོམ་ལྡན་འདས་མ་འཕགས་པ་སྒྲོལ་མའི་རྩ་བའི་རྟོག་པ་ཞེས་བྱ་བ , „Základní učení Vznešené Táry, bódhisattvy nekonečného počtu životů, v kapitole ohromného a velkého bódhisattvy s vysoce vyčesanými kadeřemi vlasů“ (The sTog Palace Manuscript of the Tibetan Kanjur, volume 107 (MA), Leh: Smanrtsis Shesrig Dpemzod, 1975-1980). Text, který je zachycen na přibližně čtyřech stech oboustranně popsaných listech, představuje nejrozsáhlejší tantrický manuskript spojený s Tárou, který vznikl v Indii (Landesman 48). Jedná se rituální kompendium, které představuje Tářiny „earliest epithets, iconographic forms, and functions within the rites of the mandala, paintings on cloth (pata), and burnt offerings (homa)“ (Landesman 49). Analýza, kterou Landesman provedla, dokládá, že tento text zásadním způsobem ukazuje „the strategies through which female role models were promoted within early tantric Buddhist rituals, art, and thought“ (Landesman 44).

I.2. První texty v tibetštině a Atíša

Kult Táry byl v Tibetu přítomen již v 8. století, není však jasné, nakolik byl rozšířen (Beyer 11). V 9. a 10. století byly texty věnované Táře poměrně četné (Arènes 21).

Významnou osobností v šíření kultu Táry byl Atíša. Tára byla jeho osobním božstvem. Radil se s ní v duchovních záležitostech, a Tára mu též poradila odejít do

[5] Název v transliteraci cituji v přesném znění, jak uvádí Landesman 45.

Tibetu a tam šířit její učení. Do Tibetu se dostal již v pokročilém věku, roku 1042, přibližně deset let před svojí smrtí. Stal se zde učitelem zakladatele školy *Kadampa* (*Bka' gdams pa* བཀའ་གདམས་པ), která v době druhého příchodu buddhismu v 11. století spatřovala svůj hlavní cíl v šíření správného výkladu buddhistických textů. Jeho hlavní dílo *Bódhipathapradípa* (*Bōdhipathapradīpa* बोधिपथप्रदीप, *Lampa cesty k probuzení*) předkládá přehled učení mahájánového buddhismu (*Lexikon* 27, 213). Je autorem čtyř modliteb k Táře, která tvoří základ jejího kultu (Beyer 11-12)[6]. Patří k nim *'Jigs pa brgyad las skyob pa* འཇིགས་པ་བརྒྱད་ལས་སྐྱོབ་པ (*Ochrana před osmerým nebezpečenstvím*), *'Phags ma sgrol ma la bstod pa* ཕགས་མ་སྒྲོལ་མ་ལ་བསྟོད་པ (*Āryatārāstotra* आर्यतारासाधन, *Chvála Vznešené Táry*), *'Phags ma sgrol ma'i sgrub thabs* འཕགས་མ་སྒྲོལ་མའི་སྒྲུབ་ཐབས (*Āryatārāsādhana*, *Sádhana Vznešené Táry*) a *Rje btsun sgrol ma'i sgrub thabs* རྗེ་བཙུན་སྒྲོལ་མའི་སྒྲུབ་ཐབས (*Tārābhaṭṭārikāsādhana* ताराभट्टारिकासाधन, *Sádhana Vznešené Táry*).

I.3. Cyklus *Ošálení smrti*

Dalším důležitým souborem je cyklus *Ošálení smrti* (Beyer 11-12). Patří k němu čtyři díla, jejichž autorem je Atíša, a dále překlady ze sanskrtu:

1) *'Chi ba slu ba 'i bsdus don* འཆི་བ་སླུ་བའི་བསྡུས་དོན (*Sumář jak ošálit smrt*), autor *Vágíšvarakírti* (*Vāgīśvarakīrti* वागीश्वरकीर्ति),

2) *'Phags ma sgrol ma 'jigs pa brgyad las skyob pa zhes bya ba'i sgrub thabs* འཕགས་མ་སྒྲོལ་མ་འཇིགས་པ་བརྒྱད་ལས་སྐྱོབ་པ་ཞེས་བྱ་བའི་སྒྲུབ་ཐབས (*Āryaṣṭabhyatrātanāmatārāsādhana* आर्यअष्टभयत्रातनामतारासाधन, *Sádhana Vznešené Táry, ochránkyně před osmero nebezpečenstvím*), autor Čandragómin, překlad Atíša,

3) *'Phags ma lha mo sgrol ma la bstod pa mu tig 'phreng ba zhes bya ba* འཕགས་མ་ལྷ་མོ་སྒྲོལ་མ་ལ་བསྟོད་པ་མུ་ཏིག་འཕྲེང་བ་ཞེས་བྱ་བ (*Āryatārādevīstotramuktikāmālānāma*

[6] Viz Příloha 1.

आर्यतारादेवीस्तोत्रमुक्तिकामालानाम, *Šňůra perel Vznešené paní Táry*), autor Čandragómin, překlad Atíša,

4) *Sgrol ma dkon mchog gsum la bstod pa* སྒྲོལ་མ་དཀོན་མཆོག་གསུམ་ལ་བསྟོད་པ (*Triratnatārāstotra* त्रिरत्नतारास्तोत्र, *Chvála Táry a Tří pokladů*), překlad Atíša,

5) *Mṛtyuvañcanopadeśa* मृत्युवञ्चनोपदेश (*Podání k ošizení smrti*), autor Vágíšvarakírti.

Beyer (Beyer: 474, pozn. 42) však neuvádí další díla, zřejmě patřící do tohoto cyklu[7]:

1) *'Chi ba slu ba'i man ngag gi sgrol ma'i sgrub thabs* འཆི་བ་སླུ་བའི་མན་ངག་གི་སྒྲོལ་མའི་སྒྲུབ་ཐབས (*Mṛtyuvañcanopadeśatārāsādhana* मृत्युवञ्चनोपदेशतारासाधन, *Sádhana Táry k ošálení smrti*), autor neznámý,

2) *'Chi ba slu ba'i sgrol ma dkar mo'i sgrub thabs* འཆི་བ་སླུ་བའི་སྒྲོལ་མ་དཀར་མོའི་སྒྲུབ་ཐབས (*Mṛtyuvañcanasitatārāsādhana* मृत्युवञ्चनसिततारासाधन, *Sádhana Bílé Táry k ošálení smrti*), autor Vágíšvarakírti,

3) *'Chi ba slu ba'i sgrol ma'i sgrub thabs* འཆི་བ་སླུ་བའི་སྒྲོལ་མའི་སྒྲུབ་ཐབས (*Mṛtyuvañcanatārāsādhana* मृत्युवञ्चनतारासाधन, *Sádhana Táry k ošálení smrti*), autor neznámý.

I.4. Táranátha a *Zlatá girlanda*

Roku 1604 tibetský učenec Táranátha napsal historické dílo věnované Táře *Sgrol ma'i rgyud kyi byung khungs gsal bar byed pa'i lo rgyus gser gyi phreng ba* སྒྲོལ་མའི་རྒྱུད་ཀྱི་བྱུང་ཁུངས་གསལ་བར་བྱེད་པའི་ལོ་རྒྱུས་གསེར་གྱི་ཕྲེང་བ (*Zlatá girlanda jasného vylíčení původu učení bohyně Táry*). Táranátha patřil ke škole *Jo nang* ཇོ་ནང་, založené ve 12. století, která zanikla během 17. století. Je znám zejména dílem *Rgya gar chos 'byung* རྒྱ་གར་ཆོས་འབྱུང (*Dějiny buddhismu v Indii*) z roku 1608 (Willson 169).

---

[7] Viz Příloha 1.

V úvodní části *Zlaté girlandy* předkládá kvazi-historické líčení původu Táry, která byla zprvu princeznou jménem Měsíční moudrost. Rozhodla se studovat Buddhovo učení. Učení mniši ji nabádali, aby se dostatečně věnovala modlitbám, protože jedině tak se bude moci stát v dalším životě mužem, který nakonec může dojít osvícení. Její ženská podoba v současném životě je následkem neblahých činů z minulých životů. Princezna však odpověděla, že z hlediska Buddhova učení neexistuje jakékoli sebepojetí, a tudíž není možné ani hovořit o rozdílech mezi mužem a ženou. Ukázala tak mnichům, že skutečně chápe podstatu Buddhova učení a rozumí „neexistenci jevů", zatímco oni se nechali ovlivnit běžnou skutečností. Přesto však nakonec, aby ukázala i na nesmyslnost jejich lpění na běžné realitě, rozhodla se dosáhnout osvícení v ženské podobě, a nakonec se stala Zelenou Tárou.

Po výkladu o původu Táry Táranátha předkládá v detailním popisu i se jmény osob a místními názvy příběhy, které dokazují její schopnosti. Nejprve popisuje „osm nebezpečenství", a poté dále líčí, jak Tára ochránila věřící před různými nástrahami a pohromami. Podobnou úlohu Tára zaujímala již v Indii (Shaw 318). Původně se jednalo o zcela konkrétní nebezpečenství, jako byly povodně, požáry, napadení zloději, divými zvířaty či vážná onemocnění. V Tibetu k nim však byla přidána psychická utrpení, která však bylo možné chápat symbolicky, neboť představovala prohřešky proti buddhistické věrouce. Například požár lze brát jako zcela konkrétní živelnou pohromu, ale i jako psychický stav vzteku a nenávisti, jež vede ke špatnému znovuzrození v dalším životě (Shaw 319; Willson 14).

Dále Táranátha podává výčet učenců, kteří věnovali svá díla Táře. V tomto ohledu svoji práci strukturuje velmi logicky. U jednotlivých autorů uvádí jejich původ, jakým studiem prošli, kláštery, kde působili a díla, která napsali.

Anglický překlad *Zlaté girlandy* je uveden v samostatné studii Davida Templemana *The Origin of the Tara Tantra by Jo Nang Tāranātha* z roku 1981, a dále v kapitole *Tāranāthā's Golden Rosary* v práci Martina Willsona (Willson 169-206).

I.5. *Chvála jednadvaceti Tár*

V tibetském prostředí je nejznámější a nejvíce oblíbená modlitba ve zkrácené podobě obvykle nazývaná *Phyag 'tshal nyi shu rtsa gcig* ཕྱག་འཚལ་ཉི་ཤུ་རྩ་གཅིག (*Chvála jednadvaceti Tár,* Willson 107; Arènes 205). Plný název zní *Bcom ldan 'das ma sgrol ma la yang dag par rdzogs pa'i sangs rgyas bstod pa gsungs pa* བཅོམ་ལྡན་འདས་མ་སྒྲོལ་མ་ལ་ཡང་དག་པར་རྫོགས་པའི་སངས་རྒྱས་བསྟོད་པ་གསུངས་པ (*Chvála Vznešené Táry, osvoboditelky, osvícené*, Arènes 205 uvádí *Éloge [de] la bhagavatī Tārā prononcé par le buddha pargaitement accompli*).[8] Prvotní text se objevil již v sanskrtském kompendiu *Základní učení Táry* (Landesman 44; Willson 44-49). Do tibetského prostředí jej přinesl v 11. století překladatel *Darmadra*. Později byla *Chvála* přeložena do mongolštiny a do čínštiny. Mongolským překladem se zabývá studie *Hymns to Tārā* v práci editované Lokeshem Chandrou (*International Academy of Indian Culture v Dillí* , viz Beyer 504). Dva čínské překlady, jeden z doby dynastie Jüan (Yuan 元, 1279-1368) jsou uvedeny v *Taisho collection*, sbírce tradičních buddhistických textů v čínštině z Číny, Japonska a Koreje (http://21dzk.l.u-tokyo.ac.jp/SAT/index_en.html, Beyer: 13). Moderní čínský překlad má být uveden v antologii *Ta-jih ju-lai tsan-t´an erh-shih-i tsun tu-mu ching* (Kaifeng, Pei-hsing Street Niao-chi-wen Publishing Office, 1939) autora Sun Chingfeng (Beyer: 507)[9].

Pozornost *Chvále* věnovali západní badatelé již od konce 19. století. Zabýval se jí Godefroy de Blonay v *Matériaux pour servir à l´histoir de la déesse buddhique Tārā* (Paris, Librairie Émile Bouillon, 1895, str. 58ff), a později Alex Wayman ve studii „The Twenty-one Praises of Tārā, a Syncretism of Saivism and Buddhism“ otištěné v roce 1959 v Journal of the Bihar Research Society (45: 36-43). Překlad a rozbor *Chvály* provedl Martin Willson v díle *In Praise of Tara* (Willson 55-58, 107-166), kde je mu

[8] Viz Tabulka I.

[9] Karlsruhe Virtual Catalog (http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html) toto dílo neuvádí v žádné ze zapojených knihovních databází.

věnována jedna kapitola. V úvodu shrnuje edice původních textů a komentářů v sanskrtu a tibetštině. Vedle překladu sanskrtského textu (Willson 113-116) uvádí jediný dochovaný tibetský překlad původního sanskrtského originálu, který pochází z jedenáctého století (Willson 109). Dále předkládá pět komentářů v sanskrtu, které pocházejí od kašmírského učence Súrjagupty z poloviny 9. století a které byly později přeloženy do tibetštiny v období mezi 12. a 13. století (Willson 117-166). Tyto komentáře obsahují ikonografii a popisy rituálu a návody k vizualizaci (Willson 109-110). Z komentářů v sanskrtu vycházejí tibetské komentáře, z nichž uvádí tři jako ukázky přístupu tradic *Gelugpa* (*Dge lugs pa* དགེ་ལུགས་པ) a Sakjapa (Willson 111). Na závěr uvádí kompilovaný text *Chvály* v tibetštině, který Willson seskládal z různých tibetských verzí a který tak představuje jakousi „ideální“, úplnou verzi (Willson 353-358).

Pozornost *Chvále* věnoval též Pierre Arènes. Uvádí překlad (Arènes 206-208), a dále se detailně věnuje sémantické a doktrinální analýze textu (Arènes 306-367), přičemž vycházel ze dvou komentářů napsaných 1. dalajlamou a Táranáthou (Arènes 205).

Verze, se kterou jsem pracovala, tvoří kapitolu „Rje btsun ‘phags ma sgrol ma la bstod pa bzhugs so རྗེ་བཙུན་འཕགས་མ་སྒྲོལ་མ་ལ་བསྟོད་པ་བཞུགས་སོ (*Chvála Vznešené Táry*)“ v antologii textů *Dpal mnyam med ri bo dga‘ ldan pa’i lugs kyi zhal ‘don phyogs bsgrigs dgos pa kun tshang bzhugs so* དཔལ་མཉམ་མེད་རི་བོ་དགའ་ལྡན་པའི་ལུགས་ཀྱི་ཞལ་འདོན་ཕྱོགས་བསྒྲིགས་དགོས་པ་ཀུན་ཚང་བཞུགས་སོ (*Shromážděné texty k recitaci tradice Gelugpa*) vydané v roce 2000 v čínském „Tibetském lidovém nakladatelství“ *Xizang renmin chubanshe*.

Nejprve uvádím text v tibetštině, a dále v přepisu do latinky. Následuje překlad, v němž jsem se pokud možno snažila zachovat strukturu čtyřverší tak jako v původním tibetském textu. To znamená, že každý verš překladu odpovídá po obsahové stránce původnímu verši v tibetštině. Po překladu následuje komentář vysvětlující některé pojmy, které se v textu nacházejí, přičemž vycházím z velmi

detailních komentářů uvedených v již zmíněných dílech Willsona a Arènese. Nakonec následuje část analytická, v níž jsem se pokusila o vlastní stylistický rozbor *Chvály*.

I.5.1. Text v tibetštině

རྗེ བཙུན འཕགས མ སྒྲོལ མ ལ བསྟོད པ བཞུགས སོ།

ན མོ ཨཱ་རྱ་ཏཱ་ར་ཡེ།
འཕགས པ སྦྱན རས གཟིགས དབང ཕྱུག ཐུགས རྗེའི གཏེར ལ ཕྱག འཚལ ལོ།
ཨོཾ་རྗེ བཙུན མ འཕགས མ སྒྲོལ མ ལ ཕྱག འཚལ ལོ།
ཕྱག འཚལ སྒྲོལ མ མྱུར མ དཔའ མོ།
སྤྱན ནི སྐད ཅིག གློག དང འདྲ མ།
འཇིག རྟེན གསུམ མགོན ཆུ སྐྱེས ཞལ གྱི།
གེ སར བྱེ བ ལས ནི བྱུང མ།
ཕྱག འཚལ སྟོན ཀའི ཟླ བ ཀུན ཏུ།
གང བ བརྒྱ ནི བརྩེགས པའི ཞལ མ།
སྐར མ སྟོང ཕྲག ཚོགས པ རྣམས ཀྱིས།
རབ ཏུ ཕྱེ བའི འོད རབ འབར མ།
ཕྱག འཚལ སེར སྔོ ཆུ ནས སྐྱེས ཀྱིས།
སྦྱིན པ བརྩོན འགྲུས དཀའ ཐུབ ཞི བ།
བཟོད པ བསམ གཏན སྦྱོད ཡུལ ཉིད མ།
ཕྱག འཚལ དེ བཞིན གཤེགས པའི གཙུག ཏོར།
མཐའ ཡས རྣམ པར རྒྱལ བར སྦྱོད མ།།
མ ལུས ཕ རོལ ཕྱིན པ ཐོབ པའི།
རྒྱལ བའི སྲས ཀྱིས ཤིན ཏུ བསྟེན མ།
ཕྱག འཚལ ཏུ་ཏྲཱ་ར་ཧཱུྃ་ཡེ ཤེས།
འདོད དང ཕྱོགས དང ནམ མཁའ གང མ།

འཇིག རྟེན བདུན པོ ཞབས ཀྱིས མནན ཏེ།
ལུས པ མེད པར འགུགས པར ནུས མ།
ཕྱག འཚལ བརྒྱ བྱིན མེ ལྷ ཚངས པ།
རླུང ལྷ སྣ ཚོགས དབང ཕྱུག མཆོད མ།
འབྱུང པོ རོ ལངས དྲི ཟ རྣམས དང།།
གནོད སྦྱིན ཚོགས ཀྱིས མདུན ནས བསྟོད མ།
ཕྱག འཚལ ཊད ཅེས བྱ དང ཕཊ ཀྱིས།
ཕ རོལ འཁྲུལ འཁོར རབ ཏུ འཇོམས མ།
གཡས བསྐུམས གཡོན བརྒྱངས ཞབས ཀྱིས མནན ཏེ།
མེ འབར འཁྲུག པ ཤིན ཏུ འབར མ།།
ཕྱག འཚལ ཏུ རེ འཇིགས པ ཆེན མོ།
བདུད ཀྱི དཔའ བོ རྣམ པར འཇོམས མ།།
ཆུ སྐྱེས ཞལ ནི ཁྲོ གཉེར ལྡན མཛད།
དགྲ བོ ཐམས ཅ དམ ལུས གསོད མ།
ཕྱག འཚལ དཀོན མཆོག གསུམ མཚོན ཕྱག རྒྱའི།
སོར མོས ཐུགས ཀར རྣམ པར བརྒྱན མ།
མ ལུས ཕྱོགས ཀྱི འཁོར ལོ བརྒྱན པའི།
རང གི འོད ཀྱི ཚོགས རྣམས འཁྲུག མ།
ཕྱག འཚལ རབ ཏུ དགའ བ བརྗིད པའི།
དབུ རྒྱན འོད ཀྱི ཕྲེང བ སྤེལ མ།
བཞད པ རབ བཞད ཏུ་ཏྲཱ་ར་ཡེས།
བདུད དང འཇིག རྟེན དབང དུ མཛད མ།
ཕྱག འཚལ ས གཞི སྐྱོང བའི ཚོགས རྣམས།
ཐམས ཅད འགུགས པར ནུས མ ཉིད མ།
ཁྲོལ གཉེར གཡོ བ ཡི གེ ཧཱུྃ གིས།
ཕོངས པ ཐམས ཅད རྣམ པར སྒྲོལ མ།
ཕྱག འཚལ ཟླ བའི དུམ བུས དབུ བརྒྱན།

བརྒྱན པ ཐམས ཅད ཤིན ཏུ འབར མ།
རལ པའི ཁྲོད ན འོད དཔག མེད ལས།
རྟག པར ཤིན ཏུ འོད རབ མཛད མ།
ཕྱག འཚལ བསྐལ པའི ཐ མའི མེ ལྟར།
འབར བའི ཕྲེང བའི དབུས ན གནས མ།
གཡས བརྒྱངས གཡོན བསྐུམས ཀུན ནས བསྐོར དགའི།
དགྲ ཡི དཔུང ནི རྣམ པར འཇོམས མ།
ཕྱག འཚལ ས གཞིའི ངོས ལ ཕྱག གི།
མཐིལ གྱིས བསྣུན ཅིང ཞབས ཀྱིས བརྡུང མ།།
ཁྲོ གཉེར སྤྱན མཛད ཡི གེ ཧཱུྃ གིས།།།
རིམ པ བདུན པོ རྣམས ནི འགེམས མ།།
ཕྱག འཚལ བདེ མ དགེ མ ཞི མ།།
མྱ ངན འདས ཞི སྤྱོད ཡུལ ཉི མ།།
སྭཧཱ ཨོཾ དང ཡང དག ལྡན པས།།
སྡིག པ ཆེན པོ འཇོམས པ ཉིད མ།།
ཕྱག འཚལ ཀུན ནས བསྐོར རབ དགའ བའི།།
དགྲ ཡི ལུས ནི རྣམ པར འགེམས མ།།
ཡི གེ བཅུ པའི ངག ནི བཀོད པའི།།
རིག པ ཧཱུྃ ལས སྒྲོལ མ ཉིད མ།།
ཕྱག འཚལ ཏུ རེའི ཞབས ནི བརྡབས པས།།
ཧཱུྃ གི རྣམ པའི ས བོན ཉིད མ།།
རི རབ མ ན ད ཧ ར དང འབིགས བྱེད།།།
འཇིག རྟེན གསུམ རྣམས གཡོ བ ཉིད མ།།
ཕྱག འཚལ ལྷ ཡི མཆོ ཡི རྣམ པའི།།
རི དྭགས རྟགས ཅན ཕྱག ན བསྣམས མ།།
ཏཱ ར གཉིས བརྗོད ཕཊ ཀྱི ཡི གེས།།
དུ རྣམས མ ལུས པ ནི སེལ མ།།

ཕྱག འཚལ ལྷ ཡི ཚོགས རྣམ རྒྱལ པོ།།
ལྷ དང མི འམ ཅི ཡིས བསྟེན མ།།
ཀུན ནས གོ ཆ དགའ བའི བརྗིད ཀྱིས།།
རྩོད དང རྨི ལམ ངན པ སེལ མ།།
ཕྱག འཚལ ཉི མ ཟླ བ རྒྱས པའི།།
སྤྱན གཉིས པོ ལ འོད རབ གསལ མ།།
ཧ ར གཉིས བརྗོད ཏུ ཏྲྀ་ར ཡིས།།
ཤིན ཏུ དྲག པོའི རིམས ནད སེལ མ།།
ཕྱག འཚལ དེ ཉིད གསུམ རྣམས བཀོད པས།།
ཞི བའི མཐུ དང ཡང དག ལྡན མ།།
གདོན དང རོ ལངས གནོད སྦྱིན ཚོགས རྣམས།།
འཇོམས པ ཏུ རེ རབ མཆོག ཉིད མ།།
རྩ བའི སྔགས ཀྱིས བསྟོད པ འདི དང།།
ཕྱག འཚལ བ ནི ཉི ཤུ རྩ གཅིག།།།།

I.5.2. Transliterace

rje btsun 'phags ma sgrol ma la bstod pa bzhugs so/

na mo ārya tāra ye/
'phags pa sbyan ras gzigs dbang phyug thugs rje'i gter la phyag 'tshal lo/
ōṃ rje btsun ma 'phags ma sgrol ma la phyag 'tshal lo/

phyag 'tshal sgrol ma myur ma dpa' mo/
spyan ni skad cig glog dang 'dra ma/
'jig rten gsum mgon chu skyes zhal gyi/
ge sar bye ba las ni byung ma/
phyag 'tshal ston ka'i zla ba kun tu/

gang ba brgya ni brtsegs pa'i zhal ma/
skar ma stong phrag tshogs pa rnams kyis/
rab tu phye ba'i 'od rab 'bar ma/

phyag 'tshal ser sngo chu nas skyes kyis/
padmas phyag ni rnam par brgyan ma/
sbyin pa brtson 'grus dka' thub zhi ba/
bzod pa bsam gtan sbyod yul nyid ma/

phyag 'tshal de bzhin gshegs pa'i gtsug tor/
mtha' yas rnam par rgyal bar sbyod ma/
ma lus pha rol phyin pa thob pa'i/
rgyal ba'i sras kyis shin tu bsten ma/

phyag 'tshal tu ttā ra hūṃ ye shes/
'dod dang phyogs dang nam mkha' gang ma/
'jig rten bdun po zhabs kyis mnan te/
lus pa med par 'gugs par nus ma/

phyag 'tshal brgya byin me lha tshangs pa;
rlung lha sna tshogs dbang phyug mchod ma;
'byung po ro langs dri za rnams dang/
gnod sbyin tshogs kyis mdun nas bstod ma/

phyag 'tshal taḍ ces bya dang phaṭ kyis/
pha rol 'khrul 'khor rab tu 'joms ma/
g.yas bskums g.yon brkyangs zhabs kyis mnan te/
me 'bar 'khrug pa shin tu 'bar ma/

phyag 'tshal tu re 'jigs pa chen mo/
bdud kyi dpa' bo rnam par 'joms ma/
chu skyes zhal ni khro gnyer ldan mdzad/
dgra bo thams ca dam lus gsod ma/

phyag 'tshal dkon mchog gsum mtshon phyag rgya'i/
sor mos thugs kar rnam par brgyan ma/
ma lus phyogs kyi 'khor lo brgyan pa'i/
rang gi 'od kyi tshogs rnams 'khrug ma/

phyag 'tshal rab tu dga' ba brjid pa'i/
dbu rgyan 'od kyi phreng ba spel ma/
bzhad pa rab bzhad tu ttā ra yes/
bdud dang 'jig rten dbang du mdzad ma/

phyag 'tshal sa gzhi skyong ba'i tshogs rnams/
thams cad 'gugs par nus ma nyid ma/
khrol gnyer g.yo ba yi ge hūṃ gis/
phongs pa thams cad rnam par sgrol ma/

phyag 'tshal zla ba'i dum bus dbu brgyan/
brgyan pa thams cad shin tu 'bar ma/
ral pa'i khrod na 'od dpag med las/
rtag par shin tu 'od rab mdzad ma/

phyag 'tshal bskal pa'i tha ma'i me ltar/
'bar ba'i phreng ba'i dbus na gnas ma/
g.yas brkyangs g.yon bskums kun nas bskor dga'i/

dgra yi dpung ni rnam par 'joms ma/
phyag 'tshal sa gzhi'i ngos la phyag gi/
mthil gyis bsnun cing zhabs kyis brdung ma/
khro gnyer spyan mdzad yi ge hūṃ gis/
rim pa bdun po rnams ni 'gems ma/

phyag 'tshal bde ma dge ma zhi ma/
mya ngan 'das zhi spyod yul nyi ma/
sva hā ōṃ dang yang dag ldan pas/
sdig pa chen po 'joms pa nyid ma/

phyag 'tshal kun nas bskor rab dga' ba'i/
dgra yi lus ni rnam par 'gems ma/
yi ge bcu pa'i ngag ni bkod pa'i/
rig pa hūṃ las sgrol ma nyid ma/

phyag 'tshal tu re'i zhabs ni brdabs pas/
hūṃ gi rnam pa'i sa bon nyid ma/
ri rab ma na da ha ra dang 'bigs byed/
'jig rten gsum rnams g.yo ba nyid ma/

phyag 'tshal lha yi mtsho yi rnam pa'i/
ri dwags rtags can phyag na bsnams ma/
tā ra gnyis brjod phaṭ kyi yi ges/
du rnams ma lus pa ni sel ma/

phyag 'tshal lha yi tshogs rnam rgyal po/
lha dang mi 'am ci yis bsten ma/
kun nas go cha dga' ba'i brjid kyis/

rtsod dang rmi lam ngan pa sel ma/
phyag 'tshal nyi ma zla ba rgyas pa'i/
spyan gnyis po la 'od rab gsal ma/
ha ra gnyis brjod tu ttā ra yis/
shin tu drag po'i rims nad sel ma/

phyag 'tshal de nyid gsum rnams bkod pas/
zhi ba'i mthu dang yang dag ldan ma/
gdon dang ro langs gnod sbyin tshogs rnams/
'joms pa tu re rab mchog nyid ma/

rtsa ba'i sngags kyis bstod pa 'di dang/
phyag 'tshal ba ni nyi shu rtsa gcig//

I.5.3. Překlad

Chvála Vznešené a Ctihodné Táty

Klaním se Vznešené Táře

Vzdávám úctu pokladu soucitu, Vznešenému Avalókitešvarovi
Óm, ukláním se před Vznešenou a Ctihodnou Tárou

Uctívám Tě, Táro, v okamžiku a s odvahou přicházíš,
Podobná záblesku pohledu,
Jež jsi ze slz na tváři Pána tří světů Avalókitéšvary,
Vyvstalá z lotosu.

Uctívám Tvoji tvář připomínající podzimních měsíců,
Sto v úplňku,
Tisíci hvězdami,
Zářící jedinečným svitem.

Uctívám Tě, zlatým a zelenomodrým lotosem
Zdobené ruce vzpínáš k pozdravu,
Rozdáváš sílu, sebeovládání, klid,
A sama jsi světem trpělivosti a rozjímání.

Uctívám Tě, koruno tathágatů,
Nekonečně vítězící,
Které bezpodmínečně dokonalí
Bódhisattvové s radostí slouží.

Uctívám Tě, slovy *turrára* a *húm*,
Naplňuješ pozemský svět i nebesa,
Pod nohama sedm světů,
Družka, která vše k sobě povolává.

Uctívám Tě, Indrou, Agnim, Brahmou,
Vájou, Íšvarou a dalšími božstvy,
Démony, oživlými mrtvými a gandharvy,
Jakši všemi shromážděnými jsouc uctívána.

Uctívám Tě, slabikami *tad* a *phat*,
Ničíš nepřátelské reje,
Pravou nohou ohnutou, levou nataženou udeříš,
Hořície divokým ohněm boje.

Uctívám Tě, *ture*, velká a strašlivá,
Odrážíš hrozivé nepřátele,
S tváří lotosu staženou hněvem,
Pobíjíš všechny protivníky.

Uctívám Tě, ukazuješ mudru Třech klenotů,
jíž zdobíš prst na svém srdci,
kolem zákona do všech směrů,
dáváš světlu pronikat.

Uctívám Tě, radostnou a zářící,
S korunou propletenou paprsky světla,
Radostně se směješ *tuttára*,
A podrobuješ si démony i pány světa.

Uctívám Tě, které všichni místní vládci,
Uklánějí se její ženské síle,
Hněvivě vrháš slabiku *húm*,
A osvobozuješ od všeho neštěstí.

Uctívám Tě, nosíš na hlavě měsíční srpek,
Jejíž ozdoby září,
A z pletence jejíchž vlasů Amitábha,
Neustále nádherné světlo vydává.

Uctívám Tě, v ohni posledního věku,
Pobýváš vprostřed hořící girlandy,
S pravou nohou nataženou, levou pokrčenou, obkroužena radostí,
Porážíš šiky nepřátel.

Uctívám Tě, žehnáš všem zemským směrům,
Dlaněmi tleskáš a chodidly dupeš,
Hněvivým pohledem vrháš slabiku *húm*,
A ničíš sedm světů.

Uctívám Tě, šťastná a šlechetná,
Ve světě *nirvány*,
Správnými slovy *sváhá óm*,
Přemáháš velké zlo.

Uctívám Tě, obkroužená radostí,
Ničíš těla nepřátel,
Desetičlennou mantrou, jejíž slabiky urovnávají vědomost,
Slabikou *húm*, kterýmiž osvobozuješ.

Uctívám Tě, *ture*, chodidly vydupáváš,
Prvotní slabiku *húm*,
Ústřední horou, Mandaharou a Vindhyou,
Třemi světy otřásáš.

Uctívám Tě, oceánu božstev podobný,
Neseš v rukou nádherný měsíc,
Táro, dvakráte provoláš slabiku *phat*,
A vše kolem očišťuješ.

Uctívám Tě, na vítězných shromážděních božstev,
Bohové i lidé se před tebou sklánějí,
Zářící zbrojí radosti,
Hádky a zlé sny odstraňuješ.

Uctívám Tě, ozdobená slunci a měsíci

Podobnými zraky s paprsky světla,

Dvakráte vyřkneš *hara* a *tuttára*,

A nebezpečné choroby zmizí.

Uctívám Tě, ozdobená tímto trojím,

Klidnou silou a dobrem,

Zlé duchy, oživlé mrtvé a démony,

Kouzelnými slovy, *ture,* ničíš, Ty nejvyšší.

Toto je základní modlitba *Chvály*,

K uctění jednadvaceti.

I.5.4. Komentář

Chvála Vznešené a Ctihodné Táry

Klaním se Vznešené Táře

1)

Vzdávám úctu pokladu soucitu, Vznešenému Avalókitéšvarovi

Óm, ukláním se před Vznešenou a Ctihodnou Tárou

2)

Uctívám Tě, Táro, v okamžiku a s odvahou přicházíš,

Podobná záblesku pohledu,

Jež jsi ze slz na tváři Pána tří světů Avalókitéšvary,

Vyvstalá z lotosu.

Komentář: tvář jako květ lotosu, honorifikum pro božstvo (Willson 123).

Tři světy: svět podsvětní, lidský a božský.

3)

Uctívám Tvoji tvář připomínající podzimních měsíců,

Sto v úplňku,

Tisíci hvězdami,

Zářící jedinečným svitem.

Komentář: podzimní měsíc = měsíc v úplňku (Willson 127). Zářící tvář připomínající měsíc v úplňku, a též světlo vycházející z těla Táry, jsou často zmiňovány v *Chvále* i v komentáři I. dalajlamy a Táranáthy (Arènes 228). Záře odrazuje démony, či rozptyluje utrpení ostatních bytostí (Arènes 229).

4)

Uctívám Tě, zlatým a zelenomodrým lotosem
Zdobené ruce vzpínáš k pozdravu,
Rozdáváš sílu, sebeovládání, klid,
A sama jsi světem trpělivosti a rozjímání.

Tára „… is the Perfection of Wisdom, whose *field* is those of *Giving*, *Joyous Effort*, *Austerities* … or Morality, *Patience* … *Meditation*“ (Willson 129).

5)

Uctívám Tě, koruno tathágatů,
Nekonečně vítězící,
Které bezpodmínečně dokonalí
Bódhisattvové s radostí slouží.

Komentář: „Since She is Mother of all the *Tathāgatas*, they carry Her like a *crowning uṣṇīṣa* on the top of the head“ (Willson 131). *Ušníša (uṣṇīṣa* उष्णीष*)*: výčnělek na vrcholku Buddhovy hlavy.

6)

Uctívám Tě, slovy *turrára* a *húm*,
Naplňuješ pozemský svět i nebesa,
Pod nohama sedm světů,
Družka, která vše k sobě povolává.

Komentář: *‘dod* འདོད, tib. přání, překlad sanskrt āśā „quarters of space“, též znamená „wish, desire“ (Willson 131). Sedm světů: “are those of the three ill destinies in the Desire Realm, human beings and evas of the Desire Realm and the Form and Formless ones”. (Willson 132-133). Slabiky *turrāra* ཏུ་ཪཱ་ར་ a *hūṃ* ཧཱུྃ་symbolizují Prázdnotu a Soucit (Willson 132).

7)

Uctívám Tě, Indrou, Agnim, Brahmou,

Vájou, Íšvarou a dalšími božstvy,

Démony, oživlými mrtvými a gandharvy,

Jakši všemi shromážděnými jsouc uctívána.

Komentář: hinduistická božstva: Indra (bůh hrom), Agni (bůh ohně), Brahma (bůh stvořitel), Vaya (bůh větru), Íšvara (nejvyšší božstvo, Pán světa), gandharva (démon), jakša (démon).Tato božstva mají funkci ochránců (Willson 134).

8)

Uctívám Tě, slabikami *tad* a *phat*,

Ničíš nepřátelské reje,

Pravou nohou ohnutou, levou nataženou udeříš,

Hoříce divokým ohněm boje.

9)

Uctívám Tě, *ture*, velká a strašlivá,

Odrážíš hrozivé nepřátele,

S tváří lotosu staženou hněvem,

Pobíjíš všechny protivníky.

Komentář: ture तारे = Tára (Willson 137; Arènes 317). „Tvář lotosu“ zde představuje obličej stažený „de rides de colère“ a vyjadřující „une expression irritée“ (Arènes 317).

10)

Uctívám Tě, ukazuješ mudru Třech klenotů,

jíž zdobíš prst na svém srdci,

kolem zákona do všech směrů,

dáváš světlu pronikat.

Komentář: kolo zákona = univerzum naplněné paprsky světla z jejího těla (Willson 139).

11)

Uctívám Tě, radostnou a zářící,

S korunou propletenou paprsky světla,

Radostně se směješ *tuttára*,

A podrobuješ si démony i pány světa.

Komentář: mantra smíchu k podrobení mocných božstev i démonů (Arènes 318).

12)

Uctívám Tě, které všichni místní vládci,

Uklánějí se její ženské síle,

Hněvivě vrháš slabiku *húm*,

A osvobozuješ od všeho neštěstí.

13)

Uctívám Tě, nosíš na hlavě měsíční srpek,

Jejíž ozdoby září,

A z pletence jejíchž vlasů Amitábha,

Neustále nádherné světlo vydává.

14)

Uctívám Tě, v ohni posledního věku,

Pobýváš vprostřed hořící girlandy,

S pravou nohou nataženou, levou pokrčenou, obkroužena radostí,

Porážíš šiky nepřátel.

15)

Uctívám Tě, žehnáš všem zemským směrům,

Dlaněmi tleskáš a chodidly dupeš,

Hněvivým pohledem vrháš slabiku *húm*,

A ničíš sedm světů.

16)

Uctívám Tě, šťastná a šlechetná,

Ve světě *nirvány*,

Správnými slovy *sváhá óm*,

Přemáháš velké zlo.

17)

Uctívám Tě, obkroužená radostí,

Ničíš těla nepřátel,

Desetičlennou mantrou, jejíž slabiky urovnávají vědomost,

Slabikou *húm*, kterýmiž osvobozuješ.

Komentář: desetislabičná mantra: *om táre tuttáre ture svahá* (Willson 152), slabika *húm* zastupuje hněvivou „fierce“ mantru *om namas táre namo hare húm hare sváhá* (Willson 153).

18)

Uctívám Tě, *ture*, chodidly vydupáváš,

Prvotní slabiku *húm*,

Ústřední horou, Mandaharou a Vindhyou,

Třemi světy otřásáš.

Komentář: posvátné hory hinduismu a buddhismu Méru = Kailas (Willson 153-154), Mandahara (pohoří Mandara) a pohoří Vindhya leží v Indii. *Ture* = „la Rapide“ (Arènes 324).

19)

Uctívám Tě, oceánu božstev podobný,

Neseš v rukou nádherný měsíc,

Táro, dvakráte provoláš slabiku *phat*,

A vše kolem očišťuješ.

20)

Uctívám Tě, na vítězných shromážděních božstev,

Bohové i lidé se před tebou sklánějí,

Zářící zbrojí radosti,

Hádky a zlé sny odstraňuješ.

21)

Uctívám Tě, ozdobená slunci a měsíci

Podobnými zraky s paprsky světla,

Dvakráte vyřkneš *hara* a *tuttára*,

A nebezpečné choroby zmizí.

22)

Uctívám Tě, ozdobená tímto trojím,

Klidnou silou a dobrem,

Zlé duchy, oživlé mrtvé a démony,

Kouzelnými slovy, *ture,* ničíš, Ty nejvyšší.

Komentář: „trojí“ = tři skutečnosti = tělo, řeč a mysl (Willson 160-161).

23)

Toto je základní modlitba *Chvály*,

K uctění jednadvaceti.

I.5.5. Analýza

Text *Chvály* se skládá z názvu, oslovení vznešené Táry, úvodního dvojverší, v němž je pozdraven Avalókitéšvary, bódhisattva soucitu, a Tára, dvaceti jedna čtyřverší a závěrečného dvojverší. Záverečné dvojverší shrnuje charakter textu (*rtsa ba'i sngags kyis bstod pa* རྩ བའི སྔགས་ཀྱིས བསྟོད པ, základní/původní/kořenná, modlitba/magická formula, chvála) a obsah textu (*phyag 'tshal ba ni nyi shu rtsa gcig* ཕྱག འཚལ བ ནི ཉི ཤུ རྩ གཅིག, úcta/uctění, dvacet jedna = Dvacetjedna Tár).

Stylisticky a gramaticky mají všechna čtyřverší, z nichž každé verš má osm slabik, jednotnou strukturu:

phyag ‘tshal	verš	pa, te, gyi/kyi, nebo jiné gram. a lex. partikule
	verš	ma
	verš	pa, te, gyi/kyi, nebo jiné gram. a lex. partikule
	verš	ma

Začínají úvodním *phyag ‘tshal* ཕྱག འཚལ s významem *vzdávat úctu*. První a třetí verš je ukončen lexikálními a gramatickými partikulemi, zejména genitivním *gyi/kyi* གྱི /ཀྱི nebo semifinálním *te* ཏེ. Ty ukazují, že text v dalším verši rozvíjí již dříve uvedenou myšlenku, a to buď rozvinutím atributů podstatného jména, nebo dalším slovesným

dějem. Druhý a čtvrtý verš končí na lexikální partikuli *ma* མ, která vyjadřuje ženský rod. Větu či frázi, která ji předchází, lze proto přeložit „*ta, která* …“. Každé čtyřverší předkládá určité atributy Táry, které je proto vzdávána úcta.

Tibetština[10] gramaticky nevyjadřuje u sloves osobu a číslo. Při překladu úvodního *phyag ‘tshal* ཕྱག་འཚལ do češtiny jsem se proto musela rozhodnout, jakou osobu a číslo použít. Anglicky píšící překladatelé *Chvály* toto řešit nemusejí. V angličtině, která je na rozdíl od flektivní češtiny analytický jazyk s minimem flexe, lze při překladu napodobit charakter tibetštiny a vyhnout se přesnému vyjádření gramatických vztahů a z toho vyplývajících významových odstínění. Jako příklad si můžeme vzít první verš *Chvály*.

V tibetštině je podán takto: *phyag 'tshal sgrol ma myur ma dpa' mo* ཕྱག་འཚལ་སྒྲོལ་མ་མྱུར་མ་དཔའ་མོ,

v doslovném překladu: *úcta/vzdát úctu, osvoboditela/Tára, rychlá, hrdinka,*

v anglickém překladu (Willson 113): *Homage! Tara, swift, heroic*!

Pro překlad do češtiny jsem pro překlad slovesa *phyag 'tshal* ཕྱག་འཚལ zvolila 1. osobu jednotného čísla, tedy „*uctívám*“. Po něm přidávám zájmeno 2.osoby jednotného čísla ve 4. pádu (*Tě*), které navíc graficky zdůrazňuji užitím velkého písmena na začátku slova. Toto zájmeno v tibetském originále *Chvály* není, avšak v češtině jím mohu ještě více podtrhnout význam čtyřverší: *Uctívám Tě, Táro, která v okamžiku a s odvahou přicházíš*.

Po stránce obsahové lze rozdělit *Chválu* na tři skupiny čtyřverší. Ačkoli všechna čtyřverší popisují atributy Táry a její činy, přesto zde můžeme najít skupiny čtyřverší podobného charakteru. První až sedmé čtyřverší tak popisuje původ, vzhled a chování Táry. Sedmé až čtrnácté se věnuje její hrozivé podobě. Ve čtrnáctém až osmnáctém čtyřverší jsou uvedeny různé posvátné slabiky a jejich účel. Osmnácté až dvacáté čtyřverší konkrétně popisuje, v kterých oblastech Tára pomáhá.

Tibetština je aglutinační jazyk, v němž se gramatické funkce vyjadřují afixy (partikulemi) přidávanými ke kořenovému slovu.

V první skupině je líčen zrod zářivé Táry ze slz na tváři Avalókitéšvary. Tára v klidném a rozjímavém rozpoložení drží v rukou lotos. V pozemském světě, v nebesích a v podsvětí jí slouží bódhisattvové, je uctívána bohy i démony. Toto „sociálně hierarchické“ postavení je v celém textu *Chvály* několikrát zdůrazněno, podobně jako její převaha nad prostorem. Bohyně se jím pohybuje „v okamžení“, ovládá pozemský svět, nebesa i podsvětí. Dupáním nohama a tleskáním otřásá posvátnými horami i celým světem.

V druhé skupině je Tára představena jako hrozivá a vítězná bohyně. Je strašlivá, když pobíjí nepřátele. Její tělo vydává záři do celého prostoru, její nádherná koruna je propletena paprsky světla, zatímco si podrobuje zlé síly.

Nepřátele ničí za pomoci posvátné slabiky *húm* ཧཱུྃ. Její radost zdůrazňuje slabika *sváhá óm* སྭཱཧཱ ཨོཾ. Slabika *phat* ཕཊ očišťuje od zlých sil. Posvátné slabiky mají hrozivý, nebo naopak očišťující a léčivý účinek. „Zvukový projev“ Táry zahrnuje i radostný smích, kterým ničí zlé síly a jímž též ovládá prostor kolem sebe.

V poslední skupině veršů Tára pomáhá před zlými sny, hádkami a nebezpečnými nemocemi.

Téměř každé čtyřverší *Chvály* vyvolává vizuální asociaci. Objevují se v nich slova a fráze, které tyto představy podněcují. Tára je opakovaně popisována jako zářící a nádherná, metaforicky je přirovnávána ke „hvězdě“, „měsíci“, světlu“, „paprskům světla“. Vizuálně působivý je popis její zářivé koruny propletené světlem. Na druhé straně je představována jako bojovná bohyně, pobíjející nepřátele v „ohni boje“ či „ohni posledního věku“. Opakovaně je kladen důraz na postoj jejího těla, zejména na pokrčenou jednu nohu a nataženou druhou. Takto jsou v tibetském malířství zpodobňována božstva v hrozivé podobě.

Tyto popisy vzhledu Táry představují možnosti vizuálního zobrazení, které mělo možnost dále se rozvíjet v náboženském malířství.

II. TÁRA JAKO OBRAZ

Již v nejstarších textech je popsána ikonografická podoba Táry, jak ji známe dodnes. V původní podobě má Tára modré či zelené tělo, objevovala se však i v jiných barvách, které tak zdůrazňovaly její individuální charakteristiky. Tára je hojně zobrazována na náboženských malbách, které se rozšířily po geograficky rozsáhlé oblasti tibetského buddhismu. Malby z 19. a 20. století z dnešního Mongolska, které jsou uchovány ve sbírce Národního muzea-Náprstkova muzea, názorně ukazují, jak se ikonografie Táry vyvíjela.

II.1. Modrá paní a *Mahávairočanasútra* : rané popisy zobrazení Táry

Fresky ze 6. století nalezené v Indii představují Táru s lotosem v ruce jako ženský doprovod Avalókitéšvary (Shaw 313). V manuálu tatrického buddhismu, v *Mahávairočanasútře* (*Mahāvairocanasūtra* महावैरोचनसूत्र) z poloviny 7. století je Tára popsána jako bohyně zelené barvy s modrým lotosem v rukou (Shaw 314). Sanskritský originál tohoto textu je ztracen, dochovány jsou však čínské a tibetské překlady. V anglickém moderním zpracování čínského překladu zvaného *Dapiluzhena chengfo shenpien jiachi ching* 大毗盧遮那成佛神變加持經 (*Sútra Velkého zářivého*), autora *Šubhákarasinhy* (*Śubhākarasiṃha* शुभाकरसिंह, 637-735) a jeho žáka *I Singa* (*Yi Xing*,一行, 683-727), který pochází z roku 725, je Tára popsána „in the form of a midle-aged lady with blue and white colours mingled. She holds a blue lotus in the añjali-mudrā[11] with a circular light pervading all over. She emanates light like pure gold and smiles in a fresh white robe“ (Chikyo Yamamoto 21). V *Základním učení Táry* se objevují různé barevné varianty podoby Táry. Ve zlaté podobě ochraňuje, v bílé odstraňuje nebezpečí a nemoci, v zelené šíří soucit, a černá podoba představuje hrozivého ochránce (Landesman 49-51).

---

[11] Gesto pozdravu, při kterém jsou dlaně s nataženými prsty přitisknuty k sobě před tělem jako při modlitbě.

Brzy se tak objevila ikonografická podoba Táry, jak ji vidíme dodnes. Tára má ženskou podobu, tělo v zelené, bílé či jiné barvě, z něhož vychází záře, a v ruce drží lotos. Ustálila se její vizuální forma se základními charakteristikami: barvou jejího těla, mnohobarevnou září kolem a lotosem, jenž je jejím atributem. V *Mahávairočanasútře* se zmiňuje též barva jejího šatu, avšak jak uvidíme při popisu sbírky Zelených Tár z Národního muzea-Náprstkova muzea v Praze, barva jejího roucha a šálu bývá různá. Texty na jednu stranu popisují její hlavní atributy, řadu detailů, například již zmíněný oděv, však obvykle neuvádějí. Ty byly dostatečně známy, neboť Tára je oděna stejně jako jiní bódhisattvové, nebo nebyly považovány za tolik důležité. Zpracování detailů se zřejmě lišilo podle toho, v jaké době, v kterém regionu a a ve stylu jaké malířské školy konkrétní malba vznikla.

II.2. Modrá, zelená a tmavá: pojmenování barvy

V indické tradici byla Tára původně zobrazována v bílé nebo zelené podobě (Shaw 321). V *Mahávairočanasútře* se objevuje jako „modro-bílá“ (Chikyo Yamamoto 21). Arènes upozorňuje na to, že v sanskrtu existuje sémantická opozice mezi termíny *šjámá* (*śyāmā* श्याम) s významem „černá/modrá, a *gaura* (*gaura* गौर) s významem „jasný¨“ (Arènes 31). Podstatné a přídavné jméno *šjámá* má další významy: *modrá, zelená, černá, šedá, hnědá*, zejména jejich *tmavé* odstíny. Termín *gaura* též významy *světlá, nažloutlá, bílá, zářivá*, ale též *červená* (http://spokensanskrit.de). „Zelená Tára“, tedy Tára v podobě se zeleně zbarveným tělem, má v tibetštině ve svém názvu termín *sngon* སྔོན་ s významem „zelený/modrý“ nebo *ljang khu* ལྗང་ཁུ(„světle zelený“). Podle Waddella lze termín *sngon* chápat též jako „původní“, „starý“. Ve jménu Táry tak naznačuje, že jde o její „původní“ podobu. Tato interpretace však není potvrzena (Arènes 31).

Různé jazyky pojmenovávají barvy různě. Ačkoli jsou barvy nedílnou součástí světa kolem nás, zdá se, jako by v některých jazycích chybělo pojmenování pro určité barvy, nebo jako kdyby mluvčí různých jazyků vnímali barvy odlišně. Zřejmě ve

všech jazycích existuje pojmenování pro „tmavou/černou“ a „světlou/bílou“ barvu, a též pro červenou (Ball 16). Avšak již u pojmenování dvou barev, které jsou spojeny s každodenní realitou, s nebem, vodou, a úrodnou vegetací, modré a zelené, je možné vidět, jak odlišně různé jazyky postupovaly. Ačkoli se zdá, že v některých jazycích chybí odlišení „modré“ a „zelené“, je možné nakonec objevit, že tyto barvy pojmenovány jsou, avšak jsou definovány spíše opozicí tmavé a světlé než dvěma odstíny modrá-zelená (Ball 17). Rozlišována a pojmenovávána je tak tmavá, modro/zeleno/černo/šedá barva, a vedle ní světlá, zeleno/žlutá. Není to až tak nesmyslné. Zadíváme-li se například na listí stromu za letního dne, všimneme si, že v záři slunce má světle zelenou, nažloutlou, skoro až bělavou barvu, zatímco pod mrakem nabude tmavého odstínu mezi zelenou, modrou a černou. V tibetštině existují termíny *sngon* སྔོན་ s významem *modrá*, a dále *ljang khu* ལྗང་ཁུ་ s významem *zelená, světle žlutá*. *Ljang* ལྗང་ má též význam „*first sprouts of wheat and barley*“, což rovněž ukazuje na světle zelenou či zelenožlutou barvu (http://www.thlib.org/).

Barvy vyjadřují různé významy, které jsou dány historickým a kulturním prostředím. Určitou roli však zřejmě hraje i lidská fyziologie, díky níž vnímáme a pociťujeme určité barvy specifickým způsobem (Ball 25-30). Některé barvy zřejmě právě proto nesou podobný význam přes různé historické epochy a kultury, jiné jsou však podmíněny momentálním kontextem. Barvám též můžeme dočasně přiřazovat určité významy, jsou-li v okamžité interakci s jinými barvami nebo objeví-li se v přesně daném kontextu, který platí jen časově omezeně. Na tento jev, který ovlivňuje, jaké významy přisuzujeme barvám, upozornila Patti Bellatoni ve studii *If It´s Purple, Someone´s Gonna Die. The Power of Color in Visual Storytelling* (2005), která zkoumala sémantiku barev v moderní západní kinematografii. Ukázala, nakolik odlišné mohou být významy přisuzované jedné barvě, objeví-li se v různých kontextech, i když se celkově jedná a jasně daný a zřetelně časově i kulturně definovaný systém. Zároveň upozornila, že každá barva pojímaná v moderním západním světě je vnímána s kladným a záporným významem. Pokud jde o pojetí zelené barvy v moderní západní společnosti, vyjadřuje symboliku „of fresh

vegetables and spoiled meat“ (Bellatoni 160). Na jednu stranu je spojována s přírodou, vegetací, vodou, životní energií, mladím a prostředky k obživě, avšak zároveň s nemocí, zlem, nenávistí a smrtí.

Zkoumáme-li vizuální projevy jiných kultur, je třeba si uvědomit, nakolik jsou významy přisuzované barvám skutečně univerzálně platné a nakolik jsou ovlivněné historických a kulturním prostředím. Je proto dobré postupovat velmi bedlivě a nenechat se chybně strhnout k interpretacím, v nichž bychom vnášeli vlastní významy do prostředí jiných společností.

II.3. Malachit a měděnka: výroba pigmentů k malbě

Zelená barva je sice „the most ´natural´ color in the world“ (Finlay 265), přesto však malíři měli po staletí problémy vytvořit zelené barvivo[12]. Zelené barvivo lze získat buď zpracováním přírodních materiálů, nebo čistě chemickou cestou. Oběma způsoby bylo možné vytvořit buď přímo zelené barvivo, nebo barvivo modré a žluté, jehož smícháním vznikla zelená barva.

Autorky Kate Duffy a Jacki Edgar analyzovaly barviva na souboru dvacetitří tibetských náboženských maleb, které získalo v roce 1906 Museum of Fine Arts v Bostonu. Při průzkumu zjistily, že pod nánosem barev jsou v tibetském kurzívním písmu poznamenány názvy barev, které má malíř použít (Duffy a Edgar 78). Termínem *sngo* སྔོན byla označená modrá barva, kterou malíři používali pro zdůraznění detailů oděvu, rostlin a krajinných prvků. Tuto barvu identifikovali jako směs azuritu a bílého kaolínu (Duffy a Edgar 80). Jako *spang* སྤང་ byla označená zelená, která byla určená jako malachit (Duffy a Edgar 80). *Ljang* ལྗང་, použitá na

[12] Barvivo, chemická látka vytvořená pro použití např. ve výtvarném umění, organického charakteru (Kubička a Zelinger 30). Pigmenty jsou anorganické či organické sloučeniny tvořící základ pro přípravu barev (Kubička a Zelinger 207). Barva ve výtvarném umění je základním materiálem pro tvorbu (Kubička a Zelinger 23).

vybarvení listů vegetace, která variovala od tmavě modré po světle zelenou, se skládala ze směsi orpimentu a indiga[13] (Duffy a Edgar 80).

Malachit[14] používali tradiční malíři fresek a závěsných náboženských maleb. Je to minerál, uhličitan mědi $Cu_2(OH)_2CO_3$. Nachází se v usazeninách v okolí lokality *Němothang* (*Snye mo thang* སྣེ་མོ་ཐང་) u Lhasy (Boyer 243). Obvykle doprovází spolu s azuritem naleziště mědi. Čínští malíři jej nazývali *š´-lu* (*shilu*, 石綠), „zelený kámen“, či „kamenná zeleň“, a též jej používali. Získávali jej z nalezišť v jihovýchodních a jižních provinciích, nejlepší však prý pocházel z jihočínské provincii Jün-nan (*Yunnan* 云南), která geograficky přiléhá k území historicky pod kulturním vlivem Tibetu. Malachit se též dovážel z Persie a z Barmy (Yü 8-9). Dnes se těží v nalezištích ve střední Asii a západní Číně (http://www.mindat.org/min-2550.html). Pigment se získával rozemletím minerálu. Nejprve se rozbil na hrubo. Poté, co se propral, přidalo se k němu pojivo, následovalo další propírání a mletí na stále jemnější prášek. Příliš jemné mletí se však nedoporučovalo, protože pak pigment ztrácel kvalitu. Jeho užití na freskách v jeskynních chrámech na Hedvábné stezce je datováno již v 9. a 10. století (Boyer 243). Je stálobarevný a odolný na světle. Jako minerální pigment byl užíván též v Evropě až do vzniku moderních barviv. Jeho systetická podoba je známa pod názvem zeleň horská (Kubička a Zelinger 157).

Zelený pigment se tradičně vyráběl také jednoduchým postupem, který využíval přirozené chemické reakce koroze kovů (Finlay 265). Měděnka neboli verdigris je proměnlivá směs chemických látek. Vzniká jako usazenina zelené barvy na povrchu

---

[13] Orpiment, As_2S_3 (sulfid arzenitý) je získáván z minerálu auripigmentu. Modré barvivo indigo se získává z rostlin druhu Indigovník, česky též modřil (*Indigofera*).

[14] Obr. 1. Azurit a malachit se často objevují společně v nalezištích mědi. Zpracovávaly se stejným způsobem. Z azuritu se vyráběl modrý a z malachitu zelený pigment. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Azurite-Malachite_from_Marocco.jpg)

měděných nebo bronzových předmětů následkem působením vzduchu a vlhkosti. Užívala se v malířství, je však nestálá, časem nepěkně mění barvu a lze ji míchat jen s některými pojivy. Pro malířské potřeby se vyráběla různými postupy, které byly založené na působení octa na měď v horkém a vlhkém prostředí. V čínských pramenech jsou tyto postupy zaznamenány již v 16. století (Yü 9). Měděnka se dovážela do Tibetu z Nepálu a z Číny (Jackson 80).

Tibetští malíři používali též čínské pigmenty, a později, v 19. století se seznámili s čistě chemicky vyrobenými pigmenty, které se začaly vyrábět v Evropě. Rozvoj chemického průmyslu vedl k neobyčejným výsledkům v syntetizaci umělých pigmentů a jejich následné průmyslové výrobě, prodeji a využití ve výtvarném umění. Některé se užívaly je krátkodobě, zejména kvůli značné toxicitě. To platilo zejména o celé řadě zelení (Ball 154-155; Finlay 264). Jiné se používaly po celé 19. století až do nástupu moderních pigmentů ve 20. století (Šimůnková a Karhan 52-62). Chemickou cestou vyrobené pigmenty byly velmi oblíbené, zejména proto, že vnášely do malířství nové možnosti. Vyráběla se řada odstínů, které byly stálobarevné, zářivé a ačkoli byly finančně nákladné, bylo již možné je pravidelně kupovat u dodavatele, tedy získávat je snáze než tradiční pigmenty.

Současní malíři z Tibetu a Mongolska používají jak tradiční pigmenty, tak moderní, vyrobené uměle chemickou cestou (Shimoda, Matsen a Bisulca).

II.4. Malba: zobrazení bohyně

Tára patří k oblíbeným božstvům, které jsou zachycovány na řadě rituálních předmětů tibetského buddhismu. Objevuje se na hliněných obětinách, kovových plastikách, a na náboženských malbách *thangka* (*thang ka* ཐང་ཀ).

Thangka je svitkový obraz zobrazující náboženské téma. Užíval se při nejrůznějších obřadech a rituálech v chrámech, v domácnosti, či při osobní meditaci. Pro mladé adepty mnišského života, ale i pro duchovně založené laiky představovaly uvedení do buddhistické nauky. Pro ty, kteří již postoupili ve svém učení, přinášely

přímý kontakt s božstvem. Prostí lidé se k nim obraceli, aby božstvo žádali o odvrácení nemocí a různých obtíží. Thangky byly běžnou součástí interiéru chrámů, venkovských domácností i nomádských stanů. Thangky větších i menších rozměrů se daly snadno svinout a přenést. Drobné malby se vkládaly do ozdobných škapulířových schránek a nosily se s sebou. To vyhovovalo nomádskému stylu života pastevců, ale i mnichům, kteří často putovali z jednoho kláštera do druhého. Thangky zobrazují nejen božstva, ale i významné postavy náboženské tradice – zakladatele náboženských škol, klášterů a význačné učence. Kromě toho jsou takto zobrazovány mandaly, symboly či posvátné slabiky. Nejčastěji jsou thangky malované, mohou však být též vyšívané na textilní podklad. Malé škapulířové obrázky mohou být xylograficky tištěné na papír. Původně se thangky do Tibetu dostaly z Nepálu v 11. století. Nejstarší dochované vykazují vlivy severoindického malířství, zatímco pozdější vývoj od 15. století ukazuje na estetický a technologický vliv čínského výtvarného projevu. Thangky se rozšířily po celé oblasti působení tibetského buddhismu včetně dnešního Mongolska, části Číny a sibiřského Ruska na severu, Nepálu a okolních států na svazích Himálaje na jihu. Dnes thangky v tradiční nebo moderní podobě malují místní umělci, ale úspěšně se jim věnují i výtvarníci z Evropy a Spojených států. Tradiční, avšak dodnes používaný způsob malby thangky sestává z několika kroků. Nejprve je třeba připravit podklad. Tím je bavlněná tkanina, ale též hedvábí či papír. Tkanina se pevně natáhne do rámu a po obou stranách se potře zvířecí želatinou. Obě strany se poté pokryjí směsí pojidla a bílého kaolínu, a opakovaně se kamenem uhlazují, až se vytvoří hladký povrch. Tato příprava podkladu je velmi důležitá. Hotové malby často visely ve vlhkém a chladném prostředí klášterů nebo v nomádských stanech zakouřených kouřem z ohnišť, svinovaly se, přenášely na velké vzdálenosti a opět rozvinovaly. Kvalitně zhotovený

podklad zajistil, aby malba dlouho vydržela, neopadávala a netvořily se na ní praskliny. Poté si malíř pomocí provázku posypaného okrem nebo sazemi vytyčil základní kompozici. Thangka může zobrazovat jediné božstvo, zobrazené samostatně nebo v doprovodu menších božstev, nebo výjev s řadou božstev. U maleb z doby před 15. století bývá pozadí geometricky zpracované, avšak později se pod vlivem čínského malířství začaly na pozadí malovat krajiny. Některé rozměrem velké malby tak nesou detailně podané narativní výjevy s četnými božstvy zobrazenými v hornaté krajině s architektonickými prvky, ozdobené dekorativními květinami nebo dokonce spodobněním každodenního života. Malba figury božstva podléhala přesně daným ikonometrickým předpisům[15]. Malíř podle nich načrtl postavu božstva. Poté začal nanášet barvy. Postupoval od pozadí ke spodnímu okraji malby a nakonec namaloval hlavní postavu. Přesný postup, původně daný vlastnostmi minerálních pigmentů, se dodržoval i poté, co se začala používat moderní barviva. Nejprve se nanášely modré, potom zelené, a nakonec žluté a červené odstíny. Po této první malbě malíř vymaloval detaily a tmavším odstínem dané barvy obtáhl patřičné kontury. Pak následovalo stínování. Nakonec se nanášela zlatá barvy z práškového zlata s pojidlem (Shaftel 99-100). Obraz se nakonec obšil látkou a našil do širokého textilního lemu. Do horního a dolního lemu se všily dřevěné tyčky zakončené ozdobnými kolíky. Díky nim thangka visela rovně a nekrabatila se, dala se dobře stáčet, aniž by se lámala. Důležitou součástí celé thangky, nejen malby, textilní bordury a dlouhých visících textilních stuh po stranách, byla i jemná textilní rouška, která zakrývala malbu a podle potřeby se odhrnovala. Takto připravená thangka byla přichystána k „oživení“.

[15] Obr. 2. Náčrt Táry podle ikonometrických pravidel (Jackson 59)

Ikonografie božstev se objevuje v řadě prací věnovaných tibetskému buddhismu a jeho malířství (Pal; Linrothe; Rhie; Thurman), technologii malby se však soustavně věnují zejména následující dva autoři. David a Janice Jackson napsali práci *Tibetan Thangka Painting*, která od roku 1984 vyšla již v několika reedicích, naposledy v roce 2006. David Jackson je též autorem dalších prací věnovaných historii a stylům tibetské malby: „Painting Styles in the Rubin Collection: Identifications and Clarifications“, *A History of Tibetan Painting* (1996), *Patron and Painter: Situ Panchen and the Revival of the Encampment Style* (2009), a *The Nepalese Legacy in Tibetan Painting* (2010). Kresby v jeho první studii o technice malby zhotovil malíř Robert Beer, který je autorem dvou prací koncipovaných jako encyklopedie vizuální kultury tibetského buddhismu, jež obsahují řadu nákresů motivů z náboženských maleb: *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs* (1999) a *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols* (2003, v českém překladu 2005).

II.5. Jednadvacet Tár: typy zobrazení

Tára se může objevovat v řadě manifestací, kdy na sebe bere různou podobu, které vyjadřují odlišné kvality (Shaw 336). Tyto manifestace mají odlišnou barvu těla a počet rukou, v nichž nesou různé atributy. Známé jsou tři ikonografické tradice jednadvaceti Tár (Willson 118; Shaw 344). Nejstarší je Súrjaguptova. Tára se liší usazením na trůnu či postojem, počtem hlav a rukou, jejich gesty, barvou těla, rituálními nástroji (Willson 118). Podle Atíšovy tradice je Tára zobrazena v pokojné podobě, s lotosem a nádobou v ruce. Jednotlivé manifestace se liší barvou těla. Ze 14. století pochází tradice *Ňingma* (*Rnying ma* རྙིང་མ), jedna ze čtyř základních škol tibetského buddhismu. Podle této tradice jsou Táry zobrazovány sedící na trůně se spuštěnou pravou nohou. V ruce drží lotos. Odlišují se barvou těla a lotosu (Willson 118-119).

Častým zobrazením Táry je *Bílá Tára Sitatárá* (*Sitatārā* सिततारा, *Sgrol ma dkar mo* སྒྲོལ་མ་དཀར་མོ). Je zobrazována jako krásná dívka s tělem bílé barvy sedící na

lotosovém trůně, se šperky a drahým rouchem, s korunou ve vlasech. Má sedm očí: jedno oko mezi obočím a po dvou na dlaních a pažích. V ruce drží trojitý lotos, který má obvykle na jednom stonku poupě, rozvíjející se a plně rozvinutý květ.

Zelená Tára ozdobená šperky a korunou v černých nebo tmavě modrých vlasech je usazena na měsíčním disku na lotosovém trůně. Jednu nohu má spuštěnou, druhou složenou v klíně. Barva jejího těla je zelená. Na sobě má sukni, pod níž někdy nosí pruhované kalhoty. Přes ramena má přehozen vlající šál. V rukou drží dva lotosy, jeden jako poupě, druhý rozkvetlý. Někdy je však zobrazována tak, jako by lotosy vyrůstaly zpoza jejího těla. Lotosy jsou obvykle modré. Kolem ní mohou být další květy lotosů, girlandy květin a ovoce, a klenoty, a její trůn může být zdoben mytickými zvířaty (Shaw 330).

II.6. Sbírka maleb Zelené Táry v Národním muzeu-Náprstkově muzeu

Národní muzeum-Náprstkovo muzeum v Praze uchovává rozsáhlou sbírku přibližně tří tisíc předmětů tibetského buddhismu. Patří sem zejména rituálního náčiní, kovové plastiky, xylografické tisky knih a též sbírka náboženské malby čítající asi šest set položek. Přibližně dvě stě tvoří thangky a zbytek drobné votivní obrázky. Necelých šedesát maleb představuje bohyni Táru v různých manifestacích, především jako Bílou Táru a Zelenou Táru. Zobrazením Zelené Táry se zabývá následující část práce.

II.6.1. Původ sbírky

Akvizicí nejstarší je malba pocházející ze sbírek spisovatele a sběratele Joe Hlouchy (1881-1957). Joe Hloucha sbíral umělecké předměty, a to zejména z Japonska, které osobně navštívil a které popisoval ve svých románech. Jeho sbírka však byla obsáhlejší a sestávala i z předmětů z jiných kulturních oblastí, které

nakupoval na evropském trhu se starožitnostmi. Zajímala ho hlavně neobvyklá nebo esteticky působivá témata.

Nákup ze sítě obchodů Klenoty byl způsob, jakým byly získávány muzejní sbírky v 70. až 90. letech 20. století. Dle charakteru předmětů je zřejmé, že některé byly zhotoveny jako repliky nebo variace na originální předměty, některé však evidentně byly staršího původu. Archiv národního podniku Klenoty, který je uchováván v Národním archivu, však není zpřístupněn pro badatelskou činnost, proto není možné zjistit bližší okolnosti původu předmětů.

Významným rozšířením sbírky Národního muzea-Náprstkova muzea byly soukromé kolekce československých geologů, kteří pracovali v šedesátých až osmdesátých letech v Mongolsku v rámci pomoci Rady vzájemné hospodářské pomoci RVHP. Pro mnohé z nich byla práce v této daleké zemi uskutečněním snů o dobrodružství a exotice. Líbila se jim mongolská krajina a zajímala je kultura Mongolska. Domů si přiváželi geologické, mineralogické a též etnografické sbírky.[16] Řada z těchto kolekcí se dostala do Národního muzea-Náprstkova muzea, a to jako dar samotných sběratelů, nebo jejich dědiců. Z tohoto zdroje pocházejí čtyři malé votivní obrázky a jedna thangka, které byly do muzejní evidence zapsány v roce 1971 (Inv.č. A 8 910, A 8 912, A 8 914, A 8 916 a A 8 917).

II.6.2. Charakter sbírky

Odborné publikace obvykle představují mistrovská díla malířství tibetského buddhismu. Jak však vidíme na příkladu předmětů z Národního muzea-Náprstkova muzea, muzejní sbírky neobsahují jen taková vrcholná díla. Většina zdaleka neodpovídá ani běžným estetickým požadavkům, které obvykle na malířství, ať již jakékoli, klademe. Mnohé malby jsou jen hrubě načrtnuté. Kladení barev je redukováno na barevné skvrny provedené štětcem. Detaily, byť ikonograficky

[16] Podle mých rozhovorů s pamětníky těchto cest do Mongolska. Tyto rozhovory byly vedeny neoficiálně a nebyly nikterak zachyceny a badatelsky zpracovány.

důležité, jsou opomíjeny. Bohužel, tím, že se podobné malby, které lze laicky označit hodnotícím termínem „nepěkné“, obvykle nevyskytují v odborných publikacích, chybí referenční rámec, ke kterému bychom je mohli při studiu vztahovat.

Studium malířství tibetského buddhismu je poměrně mladý obor, jehož vývoj se podobá jiným „orientalistickým“ oborům. Podobně jako například u čínského malířství byli badatelé, kteří svými díly zasáhli do vývoje oboru a jejichž vliv stále přetrvává, často klasičtí filologové. Jejich vzdělání se nevyhnutelně odrazilo v zájmu o „vysoké umění“. Tak zvaně „lidovému“ umění se sice věnují etnografové a v současné době i galeristé, sběratelé nebo samotní umělci, zdá se však, jako kdyby se různé badatelské přístupy sbližovaly jen opatrně a nejistě. S tím též souvisí oddělování „vysokého“ a „lidového“ umění, a též „umění“ a řemesla“ v moderní západní kultuře, které se často přenáší i na umělecký projev mimoevropských kultur. Toto zjednodušující dělení má beze sporu hodnotu didaktickou, odborný přístup však může spíše zkomplikovat. Domnívám se proto, že vhodným kompromisem by byl přístup zaměřený na analýzu role tvůrce v dané společnosti, účelu díla a role iniciátora a příjemce díla.

Náboženská malba tibetského buddhismu byla především užitková. Měla četné funkce rituální a didaktické v prostředí klášterů či mezi laickou veřejností. Bezesporu měla i funkci estetickou, její hlavní rolí však bylo šíření a posilování náboženské nauky. Proto byla svázána řadou ikonografických pravidel a též zvyklostí předávaných z mistra na učně.

Mezi malbami Zelené Táry ze sbírky Národního muzea-Náprstkova muzea najdeme krásně zpracované ukázky náboženského malířství. Většinu maleb však tvoří drobné votivní obrázky, s největší pravděpodobností zhotovené v Mongolsku. Ty, které byly získány od československých expertů pracujících v Mongolské lidové republice, byly zřejmě namalovány za účelem prodeje cizincům. Domnívám se, že mezi malby určené k prodeji lze počítat i ty, které se dostaly do sítě obchodů Klenoty, odkud byly později nakoupeny do muzejních sbírek.

I když se již nejedná o malbu určenou k rituálním účelům, předkládají nám tyto ukázky zajímavou možnost ke studiu ikonografie. Zjednodušené, hrubě podané malby jasně ukazují, která ikonografická pravidla si malíř mohl dovolit opomenout a která nikoli. Domnívám se, že jejich tvůrce, i když již neměl na mysli rituální účel maleb, si byl vědom, co je z hlediska věrouky a ikonografie důležité, a zároveň si uvědomoval, co jeho klient považuje za vizuálně zajímavé.

II.6.3. Kompozice

Kompozice je ikonograficky daná. Jedná-li se o zobrazení Zelené Táry jako samostatného božstva, objevuje se ve středu kompozice na pozadí.

V kompozici zobrazující Zelenou Táru uprostřed jednadvaceti Tár jsou malé postavy položeny v řadách kolem ústřední postavy, ve spodní části dvě řady po pěti, dále po jedné po stranách ústřední postavy a dále v horní části malby.

II.6.4. Pozadí

Většina drobných votivních maleb má velmi jednoduše provedené pozadí. Dolní polovinu obvykle zaujímá „krajina“ v zelené barvě, někdy s naznačenými „horami“. Horní polovina je modrá, s dvojicí slunce a měsíce, obvykle též s mraky.

Na rozdíl od propracovaných a složitě stínovaných mraků, která lze najít na mistrovských malbách, jsou mraky na votivních obrázcích zobrazeny obvykle jen velmi jednoduše jako bílé, bílo-růžové, někdy lehce stínované plochy při horních krajích malby.

II.6.5. Trůn

Tára sedí na měsíčním disku na lotosovém trůně, který má podobu oválu, z jehož spodní strany vycházejí okvětní lístky lotosu. Trůn je obvykle detailně

propracován na větších malbách. Drobné votivní obrázky jej zachycují jen v náčrtu nebo velmi zkratkovitě, někdy jen jako dvě oválné plochy světlé barvy nad sebou spojené zelenou linkou, nebo jako body zelené barvy.

II.6.6. Usazení, tělo a hlava

Tára je zobrazena sedící na trůně. Její tělo je mírně prohnuté v bocích, na hrudi, a v oblasti krku. Levou (z pohledu diváka pravou) nohu má složenou v klíně, pravou má spuštěnou dolů z trůnu, opírajíc ji o květ lotosu.

Ruce vyjadřují gesta ochrany (*mi ´jigs pa´i phyag rgya* མི་འཇིགས་པའི་ཕྱག་རྒྱ) a poskytování útočiště (*skyabs sbyin gyi phyag rgya* སྐྱབས་སྦྱིན་གྱི་ཕྱག་རྒྱ, Beer 2005: 231). Levou rukou drží před hrudí, pravou má spuštěnou přes pravé koleno na trůn. Dlaně obou rukou jsou otočeny k divákovi.

Tělo Táry je v horní polovině odkryté. Její pas je štíhlý, hrudní koš je výrazný a nese ňadra, která jsou jasně patrná.

Na jejím krku jsou tři „vrásky“, jeden je znaků krásné ženy (Beer 2005: 162). Obličej je klidný, někdy s usměvavými rty. Oči jsou výrazné a hledí na diváka. Černé vlasy má spletené do vysokého drdolu, část však splývá po ramenou.

Thangky i malé votivní obrázky ze sbírky Národního muzea-Náprstkova muzea ukazují velké rozdíly ve zpracování obličeje hlavy Táry. Časté jsou oči s výrazným bělmem, které vystupují ze zeleného podkladu. I když malíř malovat drobnou malbu, snažil se obvykle červenou barvou zachytit usmívající se rty.

II.6.7. Aureola

Aureola kolem těla a nimbus obklopující hlavu se objevuje v antickém, křesťanském, gandharském, hinduistickém a perském umění u postav, které mají náboženský nebo mocenský význam.

U zobrazení Zelené Táry je za její postavou zobrazena kruhová aureola a za její hlavou kruhový nimbus.

Aureoly jsou zobrazeny v různé barevnosti. Někdy jsou představeny jen jako ploché disky vyplněné jednou barvou, jindy jsou stínované. Někdy je okraj aureoly zdůrazněn tmavou barvou nebo je lemován několika linkami různé barevnosti. Téměř vždy jsou vyplněny drobnými zlatými linkami, rovnými či lehce zvlněnými, které vycházejí z těla Táry. Paprsky, které vyzařují z těla Táry, představují ochranné kolo *srung ´khor* སྲུང་འཁོར་ z barevného světla (Shaw 335).

II.6.8. Oděv, šperky a účes

Oděv a šperky Táry jsou obdobné jako u jiných bódhisattvů. Na hlavě má zlatou korunu s pěti špicemi s drahokamy, která je v některých případech posazena na hedvábném šátku. Horní část koruny objímá uzel vlasů na temeni hlavy. V uších má náušnice s drahokamy, kolem krku náhrdelníky, na pažích náramky a na nohou nákotníky.

Někdy je zobrazena v úzkých kalhotách, které jsou obvykle bílé, s barevnými proužky. Vždy však má červenou sukni se zlatým vzorem. Kolem těla mívá stuhu a dlouhý šál, který jí ovíjí ramena a spadá podél těla dolů kolem trůnu.

Sukně Táry je červená, avšak dlouhý šál bývá v různé barevnosti. Někteří malíři s oblibou vykreslovali záhyby oděvu nebo detaily zlatého dekoru. K účesu a koruně však v mnoha případech již tak nepřistupovali. Ten je někdy redukován jen na naznačený drdol a koruna na zlatou linkou.

II.6.9. Lotos

Lotos (*Nelumbo*) je vodní rostlina původem z tropických a subtropických oblastí Asie. Vyrůstá z oddenků rostliny v bahně vodních toků. Na silném stonku nese doširoka otevírající se listy a výrazné květy, které se po odkvetení mění v dřevité

palice se semínky. Oddenky, semínka, dokonce i mladé lístky a poupata lze pojídat. Oddenky a semínka jsou užívána v lidové medicíně. Lotos se objevuje jako ikonografický prvek v zobrazení božstev v hinduismu a buddhismu. V náboženské literatuře má řadu konotací. Obvykle je spojován s duchovní čistotou a krásou.

Tára je spojována s modrým (*utpala* उत्पल) nebo růžovým (*padma* पद्म) lotosem (Beer 41). Malby z Národního muzea-Náprstkova muzea zobrazují většinou bílé nebo růžové lotosy, můžeme se však setkat i s červenou, zlatou nebo fialovou barvou.

Tára drží obvykle dva lotosy v pravé i levé ruce. Někdy jsou však lotosy zobrazeny tak, jako kdyby vyrůstaly z jejího těla. Ačkoli jde ikonograficky o lotosy, zobrazené květy většinou nepřipomínají botanický lotos. Mají dlouhý stonek s menšími listy a bohatý květ připomínající spíše pivoňku. Některé votivní obrázky malého formátu květ lotosu zestruční jen na linku zelených a bílých teček, avšak větší malby vykreslují detailně listy, květ i poupata.

Obr. 3. Tři typy lotosů a listoví podle maleb z Národního muzea-Náprstkova muzea (kresba autorka)

II.6.10. Barevnost

Z příkladů sbírky Národního muzea-Náprstkova muzea je zřejmé, že malíři dodržovali určitá pravidla pro užití barev. Sukně Zelené Táry je téměř vždy červená se zlatou, objevují se však i jiné barvy, například modrá či zelená. Šál, který ovíjí její tělo, však může být zbarven různě. Nacházíme barvy žluté, modré, červené, oranžové, hnědé.

Též barva lotosů se liší. Květy jsou zobrazeny v odstínech modré, růžové, zlaté, bílé či v míchaných a odstínovaných valérech.

V případě aureol se setkáváme s různými kombinacemi barev.

II.6.10.1. Tabulka barevnosti maleb Táry z Národního muzea-Náprstkova muzea

	bílá, další světlé barvy, jejich kombinace, růžová (spíše bílá)	**zlatá**	**oranžová**	**hnědá, fialová**	**červená, růžová (spíše červená)**	**modrá**	**zelená**
aureola a nimbus	A 08 932, A 16 410, A 17 238, A 17 240, A 21 589, A 23 953, A 26 170, A 21 589	A 17 078, 33 413, A 08 912	A 17 078, A 17 226, A 17 238, A 17 444		A 17 078, A 08 912, A 08 914, A 08 916, A 08 917, A 08 951, A 16 492, A 17 230, A 17 240, A 17 405, A 17 444, A 17 455, A 21 590, A 26 170, A 29 161	A 08 914, A 08 916, A 16 404, A 16 410, A 16 492, A 21 589, A 21 590, A 23 953, A 29 161, A 17 405, A 21 590	A 17 230
roucho	33 413	A 08 912		A 08 910, A 17 405	A 08 903, A 17 078, 33 413, A 08 912, A 08 914, A 08 916, A 08 917, A 08 932, A 08 951, A 16 404, A 16 410, A 16 492, A 17 226, A 17 230, A 17 238, A 17 405, A 17 444, A 17 455, A 21 589, A 21 590, A 23 953, A 26 170, A 29 161	A 16 492, A 17 230, A 29 161	A 23 953
šál (hlavní barva)	A 17 455		33 413, A 17 230	A 08 951, A 16 404, A 17 230	A 17 405, A 17 444, A 21 590, A 29 161	A 17 078, A 08 912, A 26 170	
Lotos	A 08 914, A 16 410, A 16 492, A 17 226, A 17 230, A 17 238, A 17 240, A 17 405, A 17 444, A 26 170, A 29 161, A 08 951	A 08 910, A 17 405, A 17 455		A 21 589 (fialová)	A 17 226	A 08 914, A 08 932, A 23 953	

II.6.11. Technika kresby a malby[17]

Zejména u drobných votivních maleb se malíř soustředil na to, co považoval za důležité z hlediska ikonografie nebo snad z pohledu diváka. Mnohé prvky kompozice, například trůn nebo oblaka jsou zachyceny jen velmi hrubě či v náčrtu, zatímco jiné jsou vykresleny, pokud to formát dovoluje, velmi detailně, i když je někdy též patrná rychlá nebo neumělá kresba. Zejména obličej, ruce a detaily oděvu bývají takto zdůrazněny. Zajímavé je, že malíř často detailně zobrazil výrazné oči a ústa, zatímco detaily hlavy včetně účesu a koruny jen načrtl. Jako by chtěl zvýraznit to, na co divák nejdříve pohlédne, když se na malbu podívá, zejména pak upřený pohled Táry, soucitně se usmívající ústa a gesto rukou vyjadřující soucit charakterizující Táru a její konání, pro které se na ni věřící obracejí.

II.6.12. Autorský zdroj

Podle toho, jak malíři přistupovali ke kresbě a malbě, je možné usuzovat, že některé malby pocházejí z jedné autorské dílny nebo z okruhu tvůrců. Tomu napovídá i to, že některé malby byly zakoupeny jedním sběratelem v krátkém časovém období na stejném místě. Příkladem je drobná votivní malba inv.č. A 8 912 a thangka A 8 914. Obě byly přivezeny sběratelem z Mongolska. Ačkoli se liší velikostí i tématem, shodují se ve zpracování detailů trůnu, rukou, květu lotosu a těla Táry. I v případě, že malby nepocházejí z jednoho sběratelského zdroje, může stejné stylistické zpracování pomoci v určení geografického původu.

[17] Technicky rozeznávám „kresbu“ jako vytvoření obrazu pomocí čar obvykle jedné barvy, a „malbu“, jíž je nanášení barev v souvislé vrstvě na podklad.

II.6.13. Katalog

Obr. 4. Inv.č. 33 413

Sbírka Joe Hlouchy
18,5 cm x 16,5 cm
Malba barvami na šepsované plátno
Před rokem 1957
Čína (?)

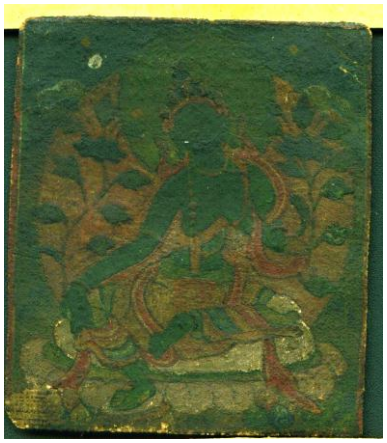
Na pozadí stylizované krajiny a horami v dálce, s horami a vodami se třemi hořícími klenoty (*dkon mchog gsum* དཀོན་མཆོག་གསུམ, Beer 212), které symbolizují Buddhu, dharmu a sangh, v dolní části kompozice, a růžovobílými oblaky na světle modrém nebi je Zelená Tára zobrazena sedící na lotosovém trůnu. Z jejího těla vychází šedavě zbarvená aureola se širokým žlutým lemem se zlatými linkami a zeleno-žluto-červeným okrajem. Kolem hlavy má šedavý, stínovaný nimbus.

Tára s trojitě prohnutým tělem je usazena na trůně, pravou nohu spuštěnou a opírající ji o květ lotosu, levou složenou v klíně. Ruce vyjadřují gesta ochrany a poskytnutí útočiště. Levá je složena před hrudí, pravá se opírá o koleno a její dlaň je obrácena k divákovi. Tára je zobrazena jako krásná žena se štíhlým pasem a kulatými ňadry. Pozorně hledí na diváka, avšak bez úsměvu. Černé vlasy má svázané do vysokého drdolu, část splývá po ramenou. Účes přidržuje koruna s pěti drahokamy sedící na červeném šátku. Koruna je podobně jako bohaté šperky patřící bódhisattvům nakreslena zlatou barvou. Tára má na nohou úzké kalhoty. Jsou namalovány bíle s barevnými proužky a zřejmě mají zobrazovat oděv zhotovený z lehké textilie. Kolem pasu však má červenou sukni se zlatě zbarveným dekorem. Kolem těla má bílou stuhu a ramena jí ovíjí dlouhý červeno-oranžový šál, který v záhybech splývá po stranách trůnu.

V rukou drží dva stonky s listovím, které nesou dva modré květy lotosu a několik růžových poupat. Další lotosové květy v modré a růžové barvě se vinou nahoru zpoza trůnu na pozadí žluté aureoly.

Celek působí příjemným dojmem. Malba musela bezesporu uchvátit sběratele Joe Hlouchu, neboť odpovídala jeho zálibě v „orientálních“ a esteticky působivých artefaktech. Bližší pohled však odhalí mnohé nedostatky v kresbě a malbě. Například krajina s horami a vodami v dolní části obrazu je pouze načrtnuta. Malba byla zřejmě zhotovena k účelu prodeje na západní trh než jako skutečný votivní předmět.

Obr. 5. Inv.č. A 8 903



Koupě Klenoty, 1972
5,2 cm x 4,5 cm
Malba barvami na šepsované plátno
Datace nejasná
Provenience nejasná

Drobná votivní malba je velmi poškozená. Koroze způsobila, že barvy, zejména zelená a modrá, ztmavly a vystoupily nad povrch. Celek je velmi tmavý, pod nasvícením je však možné vidět siluetu postavy, červenou barvu roucha a šálu, a bílou barvu měsíčního disku.

Patrné je výrazné trojí prohnutí těla Táry a dlouhé paže a nohy. Červeně též vystupuje aureola kolem jejího těla, na jejímž pozadí jsou zřetelné dva velké lotosové květy na stoncích s listovím. Nimbus kolem hlavy byl zřejmě modrý. Vystupuje z něj obrys koruny s pěti drahokamy.

Obr. 6. Inv.č. A 8 910

Soukromá osoba
3,3 cm x 2,7 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Drobná votivní malba je velmi hrubě provedená. Postava Táry je zvýrazněna černou

linkou, barvy jsou však naneseny hrubě, a připomínají barevné skvrny.

Zdůrazněny jsou ruce a prsty, zejména pravá ruka (z pohledu diváka levá). Lotos je proveden zlatou barvou.

Obr. 7. Inv.č. A 8 912

Soukromá osoba

6,8 cm x 5,9 cm

Malba barvami na šepsované plátno

20. století

Mongolsko

Drobná votivní malba, mírně poškozená. Kresba a malba má prostý charakter, avšak s jemně vykreslenými detaily linek aureoly a dekoru suknice.

Barvy jsou výrazné, bez stínování. Nebe a šál Táry jsou tmavě modré, stylizovaná krajina zelená. Roucho, oděv a aureola jsou sytě červené. Ruce a prsty Táry jsou detailně vykresleny. Lotos je zobrazen jen jeden. Okvětní lístky jsou růžové, listoví je stylizováno do dvou řad zelených teček.

Obr. 8. Inv.č. A 8 914

Soukromá osoba

20 cm x 15 cm

Malba barvami na šepsované plátno

20. století

Mongolsko

Thangka zobrazuje jednadvacet Tár. Uprostřed kompozice sedí Zelená Tára, nad jejíž hlavou je zobrazen Buddha na pozadí stínovaných

růžovočervených oblaků. Kolem Táry je v šesti řadách spodobněno dvacet Tár. Všechny jsou usazeny ve stejné pozici na lotosovém trůnu a se dvěma modrými lotosy, liší se však barvou těl, která jsou v bílé, červené, modré, hnědé a růžové barvě. Též barva aureol se liší.

Pozadí je jednoduše zpracováno. Nebe je tmavě modré, krajinu zastupuje zelená plocha, na níž jsou patrné skvrny provedené údery štětce napuštěného tuší, které mají zastupovat krajinné prvky jako hory nebo skály. Na tmavé ploše nebe vystupují zpoza aureoly centrální postavy dva stylizované květy růžovočervených lotosů.

Použití výrazných barev a též techniky kresby a malby ukazují, že tato thangka vznikla zřejmě ve stejné dílně jako drobná votivní malba A 8 912. Podobným způsobem jsou u obou maleb zobrazeny trůn, ruce bohyně, detaily těla a dva bělorůžové lotosy s listovím.

Obr. 9. Inv.č. A 8 916

Soukromá osoba
4,8 cm x 3,9 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Drobná votivní malba je velmi poškozená. Barvy jsou degradované. Obrysy i detaily jsou obtížně viditelné.

Tára sedí na lotosovém trůně na pozadí stylizované hornaté krajiny. Hory jsou stínované. Je to jeden z mála příkladů, kdy je u rozměrů malé malby takto detailně provedené pozadí.

Tělo Táry je velmi štíhlé, s anatomicky nepřesným zobrazením těla a přehnaně velkými chodidly a dlouhými, protaženými pažemi.

Zajímavě podaná je kresba. Podobné zpracování nevidíme u jiných ukázek ze sbírky Národního muzea-Náprstkova muzea. Malíř si pohrával s tenkou linkou

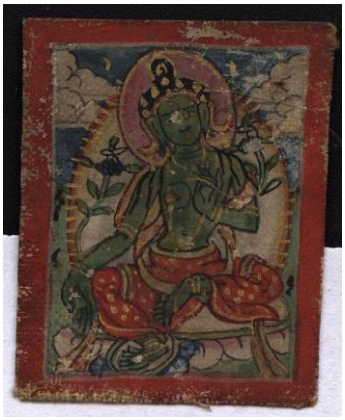
vykreslenou štětcem a dekorativně, téměř hravě, vykresloval ve spirálách detaily trůnu a roucha. Podobně přistupoval ke kresbě dvou lotosů, které jsou zpracovány zlatou barvou. Spirálové linie stonků, stylizovaného listoví a květů téměř přecházejí v abstraktní vzor.

Obr. 10. Inv.č. A 8 917
Soukromá osoba
6 cm x 5,2 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Tato malá votivní malba má zřejmě stejný autorský či dílenský původ jako malby Inv. č. A 8 912 a A 8 914, jak by tomu napovídalo zpracování detailů těla a pozadí. Přesto se však od těchto dvou liší. Ačkoli se jedná o malý rozměr, zobrazení bohyně je poměrně detailní a celkem kvalitně provedené.

Tára je usazena na lotosovém trůně na pozadí stylizované krajiny a nebe se stínovanými oblaky. Kresba je přesnější a kvalitnější než u již zmíněných příkladů. Její tvář působí živě a realisticky a stejně tak je podáno její tělo. Výrazně je provedena červená suknice s bohatým zlatým dekorem.

Dva modrobílé květy s poupaty, které drží v rukou, sotva připomínají botanický lotos, jsou však zobrazeny poměrně realisticky jako typ květiny s bohatým květem a hojností listoví.



Obr. 11. Inv.č. A 8 932
Klenoty, 1972
3,7 cm x 3 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Votivní malba malých rozměrů. Výrazná kresba pevnou linkou.

Tára sedící na lotosovém trůně s okvětními lístky lotosu má jednu nohu spuštěnou na modrém lotosu. Ruce jsou výrazné. Obličej je naznačen a koruna je podána jen zlatými body.

Lotosy vyrůstající z Tářina těla mají modrou barvu, silné stonky a hrubě podané listy.

Obr. 12. Inv.č. A 8 951
Klenoty, 1972
8,3 cm x 6 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Drobná votivní malba je mírně poškozená. Většinu pozadí tvoří světle zelená krajina. Kresba a malba má jednoduchý, prostý charakter. Barvy jsou jasné. Aureola a sukně jsou červené, aureola je však směrem ven stínovaná do světlejšího odstínu.

Tára má přes ramena přehozena namísto obvyklého šálu větší přehoz hnědé a zlaté barvy, který jí kryje část paží. Obličej je jednoduše pojatý, s výraznýma očima a rudými rty. Účes tvoří splývající vlasy. Koruna je stejně jako šperky malována zlatou

barvou na červené podmalbě. Takto podaná koruna však splývá s nimbem kolem Tářiny hlavy.

V levé ruce (v pravé z pohledu diváka) Tára drží lotos růžové barvy.

Obr. 13. Inv.č. A 16 148

Klenoty, 1984
9,2 cm x 7,5 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Tato malba je malá rozměrem, přesto však nese složitý obsah. Na pozadí stylizované hornaté krajiny je v horní části umístěna Zelená Tára se dvěma růžovými lotosy. Pod ní po stranách ji doprovázejí dvě bohyně. Mírná *Maríčí* (*Marīcī* मरीची, *'Od zer chen ma* འོད་ཟེར་ཆེན་མ), bohyně červánků, žluté barvy, a hrozivá *Ekajatí* „Jednocopá“ (*Ekayatī* एकयती , *Ral gcig ma* རལ་གཅིག་མ) s tmavě modrým tělem, třetím okem na čele, korunou z lebek, oděná v tygří kůži a nesoucí v rukou nádobu z lebky.

Tyto dvě bohyně doprovázejí *Khadiravaní Táru* (*Khadiravanī Tārā* खदिरवनी तारा), „Paní z akáciového houští“. Některé druhy akácie, zejména *Acacia catechu* či *Mimosa catechu* (http://www.biolib.cz/cz/taxon/id192554/), v sanskrtu *khadira* खदिर , obsahují látky, které byly v tradiční medicíně využívány pro své fungicidní, antibakteriální a protizánětlivé účinky. Chvalozpěv na Khadiravaní Táru napsal 1. dalajlama a kromě něho jí věnovala modlitby řada dalších autorů[18]. Ikonograficky je spojována s bohatou vegetací. Proto je v současné době v populárních pracích interpretována jako „Paní rostlin“ a jsou jí přisuzovány různé ochranné aktivity, což

[18] Viz Příloha 1.

vyhovovuje moderním ekologicky smýšlejícím konzumentům různých náboženských směrů.

Khadiravaní Tára je tradičně spojena s ochranou před nebezpečím (Shaw 321). Na této malbě jsou zobrazeny scény, které ilustrují příběhy, v nichž ochraňuje před „osmero nebezpečím“. Konkrétní výčet případů nebezpečí se v různých podáních mírně lišilo, obvykle však vždy čítalo nemoce, záplavy, požáry, přepadení lupiči, duchy a démony, nespravedlivé obvinění, a napadení nebezpečnými tvory jako hady, lvy a slony.

Příklady zázračné záchrany popsal Táranátha v díle *Zlatá girlanda* (Shaw 311; Tāranātha passim). Táranáthovo podání předkládá řadu detailních vylíčení pomoci Táry nešťastníkům v nouzi. Malba zobrazuje tyto příklady[19]:

1) Ochrana před lvem. Muž šel do lesa nasekat dříví. Objevila se lvice a chystala se ho sežrat. Modlil se k Táře, a náhle se před ním objevila žena oděná do listoví, která ho vytáhla z tlamy lvice (Tāranātha 5).

2) Ochrana před slony. Dívka šla natrhat květiny do lesa. Náhle se objevil slon, chytil ji do chobotu a chtěl ji roztrhat. Dívka se modlila k Táře. Slon se okamžitě poklonil dívce, posadil si ji na záda a odnesl ji do města, do panovníkova paláce.

[19] Obr. 14. Inv.č. A 16 148, „Osm nebezpečí“

Panovníka udivila moc, kterou dívka vládla, a rozhodl si ji vzít za manželku (Tāranātha 5-6).

3) Ochrana před ohněm. Soused zapálil dům jistého muže. Ten se snažil utéci, ale nedařilo se mu to. Zavolal o pomoc Táru. Okamžitě se objevil mrak, z něhož padající déšť uhasil požár (Tāranātha 6).
4) Ochrana před jedovatými hady. Kurtizána se v noci vydala do domu bohatého obchodníka, aby mu předvedla náhrdelník s pěti sty perlami. Cestou v lese se náhodně otřela o akáciový strom, kde číhal had. Had se obtočil kolem jejího těla a chtěl ji zardousit. Jakmile však pomyslela na ochranu bohyně Táry, had se změnil v girlandu květin, která zdobila její tělo po dalších sedm dní (Tāranātha 6).
5) Ochrana před zbojníky. V Gudžarátu žil bohatý obchodník. Vydal se s karavanou velbloudů a dobytka za obchodem. Došel až na osamělé místo, kde viděl jen mrtvá, rozsekaná lidská těla. Byli to nešťastníci, kteří padli za oběť zbojníkům, kteří se živili lidským masem. Nyní se vrhli i na něho. Obchodník se začal hlasitě modlit k Táře. Náhle se objevilo vojsko a zbojníky zahnalo. Nikdo z nich nebyl zabit, ale v té oblasti se již nikdy neobjevili (Tāranātha 6-7).
6) Ochrana před uvězněním. Jeden muž se vloupal do panovníkovy pokladnice. Našel tam džbán s vínem, opil se a usnul. Tak ho našla stráž. Spoutala ho, vystavila všemožnému mučení a nakonec zavřela do žaláře. Muž neměl, na koho se obrátit, a tak se začal modlit k Táře. Náhle se z nebe snesl pták s pětibarevným peřím. Z muže spadla pouta a dveře žaláře se otevřely. Muž utekl a vrátil se domů (Tāranātha 7).
7) Ochrana před kanibalskými démony. V chrámku žili asketové. Když někdo z nich vyšel v noci ven, už se nevrátil. Tak postupně všichni zmizeli, až na posledního. Ten také jedné noci vyšel ven. Náhle ho uchvátil černě zbarvený démon a chystal se ho zabít. Asketa zavolal Táru. Náhle se objevila tmavě zbarvená bohyně s mečem a démona porazila. Ten začal prosit o milost, ze země vyndal železnou nádobu s perlami a obětoval ji asketovi (Tāranātha 7-8).
8) Ochrana před leprou. Učený brahman byl stižen leprou. Navíc nakazil každého, kdo se s ním setkal. Nikdo z lékařů nemohl najít lék. Jednou uviděl u cesty sochu zobrazující Táru. Začal se k ní modlit, a z jejích rukou se začaly hrnout léky, které vyléčily muže i všechny, které nakazil (Tāranātha 8).

9) Ochrana před chudobou. Jeden chudák se modlil k Táře. V noci se mu zdál sen, v němž ho navštívila žena v sukni z listoví. Poradila mu, kde kopat a najít poklad. Muž se na to místo skutečně vydal, prokopal se do podzemního království, kde našel neskutečné poklady a žil v radovánkách (Tāranātha 9).

Zobrazení ochrany před nebezpečím je předloženo divákovi tak, aby se s těmito situacemi mohl snadno ztotožnit. Ochranná role Táry v obdobných případech představovala bezesporu útěchu, kterou věřící potřebovali. Vidíme zde napadení karavan, oheň, který zachvátil obydlí, nemocného ležícího na lůžku, hrozivá zvířata a démony, kteří ohrožují nevinné. Zejména přepadení karavany zaujímá prostorově význačné místo ve spodní kompozici obrazu pod ústředním zobrazením Táry, čímž se mu dostalo významově výrazné role.

Bohyně Tára je připravena vždy zakročit a pomoci obětem, avšak i když k tomu používá hrozivé prostředky jako meč či silné vojsko, nikdy pachatele zlých skutků nezničí. Stačí, jsou-li zahnáni, nebo si uvědomí své špatné činy a hodlají je napravit.

Scény jsou provedeny živě a realisticky, byť je kresba i malba poněkud hrubá.

Obr. 15. Inv.č. A 16 281
Soukromá osoba, 1985
80 cm x 44 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Thangka zobrazuje jednadvacet Tár. Uprostřed kompozice sedí Zelená Tára na trůně s jemně vykreslenými okvětními lístky. Trůn spočívá na vodní hladině, v níž jsou po stranách „tři klenoty“. Nebe zahrnuje asi čtvrtinu malby v horní části. Zde vidíme růžová oblaka. Stejná růžová oblaka se nacházejí v dolní části kompozice, kde

spolu se zeleným podkladem tvoří jakousi „horu“.

Tára je velmi jemně vykreslena. Elegantně sedí oděna ve dvojitou suknici červené a modré barvy. Ramena ji pokrývá červený šál. V rukou drží výrazné, tmavě modré lotosy. Aureola kolem bohyně je v sytě červené a modré barvě. Nad aureolou je zobrazen Buddha v mnišském rouchu s červenou a zelenou aureolou.

Plochu pokrývá jednadvacet Tár v řadách nad sebou. Všechny jsou zobrazeny ve stejné pozici, s jedním modrým lotosem v ruce. Liší se však barvou těl a aureol.

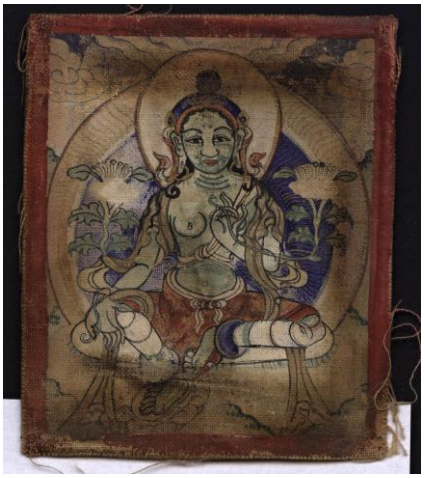
Malé modré lotosy jsou vykresleny pomocí zelených teček. Technicky jde o podobný způsob zobrazení listoví lotosu jako u jiných maleb mongolské provenience.

Obr. 16. Inv.č. A 16 404

Klenoty, 1985
4,2 cm x 3,5 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Drobná, mírně poškozená votivní malba. Kresba i malba je jednoduchá. Na pozadí stylizované hornaté krajiny je zobrazena sytými barvami Tára se základními atributy, avšak bez nadbytečných příkras. I lotos je redukován na linii dvou stonků s listovím zobrazeným jednoduchými body.

Obr. 17. Inv.č. A 16 410



Klenoty, 1985
8,6 cm x 7,1 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
?

Votivní malba má značně vybledlé barvy. Z původní barevnosti zůstala jen modrá v aureole kolem těla Táry, částečně zelená na jejím těle a červená, nyní nahnědlá, na sukni.

Kresba postavy je jistá, avšak jednoduchá. Tára má výrazný obličej s nosem, očima s klenutým obočím a červenými rty. Koruna je však výrazně zjednodušena.

Trůn Táry je zjednodušen tak, že představuje pouhý disk.

Tára drží v rukou dva bílé rozkvetlé lotosy, které však připomínají spíše jiné druhy květin. Stonky s listovím připomínají pivoňky a květy mají výrazné pestíky. Barva květů je setřelá, zřejmě však byla původně bílá.

Obr. 18. Inv.č. A 16 492

Klenoty, 1982
16,6 cm x 12,2 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Thangka s ústřední postavou Táry působí výrazným dojmem díky použití silné černé obrysové linky a sytým barvám, zelené, červené a modré, které tvoří kontrast vůči bílo-růžové barvě pěti lotosů. Při bližším pohledu je však zřejmé, že tvůrce zpracoval detaily (zejména účes, koruna, trůn) velmi hrubě.

Trůn je zachycen jen jako dva bílé disky se zelenou linkou symbolizující listoví lotosů. Stejně tak je zpracován malý lotos, na němž spočívá noha Táry. Zdá se, že malba v těchto místech zůstala nedokončená.

Obr. 19. Inv.č. A 17 078
Soukromá osoba, 1980
7,4 cm x 5,8 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Malba menší velikosti zachycuje Táru velmi jednoduše. Postava je načrtnuta silnou černou linkou, pozadí, aureola a částečně i oděv jsou tvořeny velkými plochami syté barvy. Zdá se, že zlatou barvou byly načrtnuty šperky a koruna, barva však zřejmě již zkorodovala.

Lotosy jsou podány velmi zjednodušeně jako dva bílé terče s černým obrysem. Listy jsou zobrazeny zelenými body.

Obr. 20. Inv.č. A 17 226
Soukromá osoba, 1983
7,2 cm x 6,2 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Drobná malba je provedena poměrně jemně. Silná černá linka zvýrazňuje tvar těla Táry a lotosový trůn. Barvy jsou střídmé, hojně

je používano stínování, a to jak na oblacích, listech lotosového trůnu a na aureole. Lotos, který drží v levé (z pohledu diváka v pravé) ruce je výrazný, s velkým stínovaným červeným, růžovým a bílým květem s velkými, žlutými pestíky.

Na této malbě jako na jediné ukázce ze sbírky Zelených Tár drží postava ve spuštěné pravé ruce rituální číši s víčkem. Tára držící nádobu (avšak v pravé ruce) patří k ikonografické tradici podle Atíši, jedné ze tří tradic (Willson 118).

Obr. 21. Inv.č. A 17 230
Soukromá osoba, 1982
8 cm x 7 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Votivní malba je malého rozměru, avšak s jemně a kvalitně provedenou kresbou s řadou detailů. Malíř vykresloval detailně tvar a záhyby roucha, stejně tak korunu a šátek pod korunou.

Tára je podána přesně včetně svých atributů. Malíř nevynechal ani nezjednodušil žádný z ikonografických prvků Táry.

Celek je laděn do odstínů zelené a modré, avšak s výrazným kontrapunktem červených, růžových a světle oranžových odstínů a hojným užitím zlaté.

Obr. 22. Inv.č. A 17 238
Soukromá osoba, 1982
8 cm x 6,4 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Pozadí je podáno velmi jednoduše. Lotosový trůn je zjednodušen na dva disky, z nichž spodní, který má zpodobňovat okvětní plátky lotosů, je podán jako řada bílých trojúhelníků položených vrcholem dolů a lemovaných růžovou linkou.

Postava Táry je však vykreslena s řadou detailů, například koruny, šperků a zlatého vzoru na sukni. Oba lotosy jsou naopak velmi zjednodušené. Květy z pěti okvětních lístků jsou poměrně realistické, avšak listy a stonky chybí.

Obr. 23. Inv.č. A 17 240
Klenoty, 1979
15 cm x 13,5 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Většinu plochy malby zaujímá postava Táry na pozadí aureoly, a se dvěma výraznými lotosy. Stylizovaná hornatá krajina a symetricky položená oblaka se zdají být jen doplňkem, stejně jako lotosový trůn, který je podán velmi zkratkovitě.

Postava Táry je vykreslena silnou černou linkou s řadou detailů koruny, účesu a šátku. Výrazně podané jsou obě ruce. Anatomicky nepřesně velké dlaně a prsty však zvýrazňují gesto laskavosti a poskytování útočiště a vizuálně vyvažují dva lotosy po

stranách těla Táry. Oba lotosy jsou mohutné, s vykreslenými listy a velkými květy s pestíky stylizovanými do bílých terčů s oranžovým okrajem.

Výrazně je podána tvář Táry s velkýma očima a červenými rty bez úsměvu, který je na jiných zobrazeních Táry obvyklý.

Obr. 24. Inv.č. A 17 405
Soukromá osoba, 1986
43,5 cm x 31,5 cm
Malba barvami na šepsované plátno
19./20. století
Mongolsko

Velmi kvalitní malba představuje Zelenou Táru uprostřed seskupení jednadvaceti Tár. Pozadí představuje hornatá krajina s vodami v dolní části. Nebe je tmavě modré, s růžovými a zlatými oblaky. Nahoře v oblacích sedí dva buddhové: Amitábha a Amitájus, a bódhisattva Avalókitéšvara, pod nimi v řadě je pět malých Tár. Táry obklopují ústřední postavu po stranách, dále jsou usazeny ve dvou řadách v dolní části kompozice. Všechny sedí ve stejné pozici. Liší se barvou těla, aureoly a šálu kolem ramen. Všechny drží v ruce jeden zlatý lotos.

Ústřední postava Táry sedí před řadou šesti klenotů na propracovaném lotosovém trůně s okvětními lístky v zelené, fialové a hnědorůžové barvě. Je oděna do bohaté dvojité sukně s jemným zlatým vzorem. Červený šál přes ramena je též zdoben zlatým dekorem. Na těle, na rukou a nohou má červené a zlaté šperky. Účes je téměř prostý, avšak je pokryt detailně zpracovanou korunou.

V rukou drží dva růžovobílé lotosy s listy. Další tři velké květy lotosů, které však jak květem, tak listovím připomínají pivoňky, vyrůstají za její aureolou.

Celkové barevné ladění malby je v tmavé modré a zelené, s hojným užitím červené. Značně je užívána též zlatá, zejména v detailech, ale též v lince zvýrazňující obrysy. Celek je působivým kontrapunktem tmavých barev a zlaté.

Obr. 25. Inv.č. A 17 444
Klenoty, 1987
22,6 cm x 16,5 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Zde můžeme jasně vidět rozdíly v kvalitě zpracování stejného námětu, porovnáme-li tuto malbu a předchozím inv.č. A 17 405.

Tato malba též zobrazuje jednadvacet Tár kolem ústřední Zelené Táry, avšak zpracování je velmi jednoduché, pokud jde o kresbu a malbu. Přesto jsou však některé detaily, například květy lotosů, podány jistější rukou a působí, jako kdyby je maloval jiný malíř.

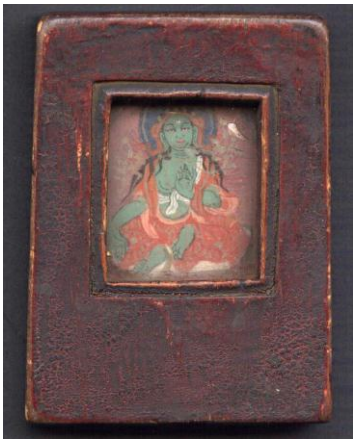
Ústřední Zelená Tára sedí na zjednodušeném lotosovém trůnu na pozadí hornaté krajiny. Malé postavy Tár jsou umístěny ve dvou řadách v dolní části malby, v jedné horní řadě a kolem ústřední postavy. Všechny jsou stejně usazené, mají zelené tělo, červenou sukni a modrý šál. Liší se barvou aureol. Všechny drží v ruce jeden lotos, ten je však dnes patrný jen pouze při velkém zesvětlení reprodukce malby. Původně byl snad nakreslen tenkou černou nebo zlatou linkou. Pod

lotosovým trůnem je v tmavých plamenech zobrazeno hrozivé ochranné božstvo víry Palden Lhamo[20] (*dpal ldan lha mo* དཔལ་ལྡན་ལྷ་མོ་) modré barvy se třema očima jedoucí na oslu. Kresba je poměrně hrubá. Ochránkyně sedící na běžící mule, která má další oko na zadku, je oděna do tygří kůže kolem pasu. U sedla visí tři useknuté hlavy, lebka a dvě hrací kostky, které jsou jejím atributem[21]. Ve zdvižené ruce drží hůl. Další atributy – vadžra na konci hole, vak s nemocemi visící ze sedla a lebka držená v ruce před hrudí – lze z hrubé kresby jen tušit.[22]

Nad aureolou ústřední postavy sedí na lotosovém trůně Buddha červené barvy.[23]

Zelená Tára drží v rukou dva stonky s rozkvetlými lotosy doplněnými po dvojici poupat. Za aureolou leží dva velké květy lotosu s poupaty a hojnými listy, připomínající pivoňky.

Obr. 28. Inv.č. A 17 455
Soukromá osoba, 1987
Malba 3 cm x 3,5 cm, celek 7,8 cm x 6,7 cm
Dřevo, lak
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko



Drobná votivní malba je uložena v dřevěném, červeně lakovaném škapulíři. Pozadí malby je tvořeno aureolou v červené barvě, lotosový trůn je jen naznačen. Na

[20] Obr. 26. Inv.č. A 17 444, detail

[21] Beer 306.

[22] Palden Lhamo, viz http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=164

[23] Obr. 27. Inv.č. A 17 444, detail

malém prostoru tvůrce zobrazil to, co považoval za podstatné. Výrazně vykreslené jsou dlaně a prsty Táry v gestech laskavosti a poskytnutí útočiště. Detailně je zachycena usmívající se tvář a bohaté rudé, zlatem zdobené roucho. Lotosy jsou nakresleny zlatou barvou, ta však již vybledla, a jednoduše podané listy a květy jsou téměř nezřetelné.

Obr. 29. Inv.č. A 21 589
Starožitnosti, 1991
24,6 cm x17,5 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Malba nese ve spodní části tři vodní plochy s ohnivým klenotem, rohy nosorožce a dvě trojice nádob z lebek.

Obr. 30. Inv.č. A 21 590
Starožitnosti, 1991
31 cm x 14 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Malba jednadvaceti Tár je bohužel poškozena. Povrch je na některých místech oprýskán. Barvy jsou setřelé a ztmavlé.

Pozadí je velmi jednoduché. Na něm je posazena ústřední postava Táry na lotosovém trůně. Kresba je velmi kvalitní. V detailu je jemnými tahy zachycena bohatá koruna, šperky a záhyby roucha. Oba lotosy, které Tára drží v rukou, jsou však podány schematicky. Jejich barvy jsou nyní

velmi tmavé, avšak zdá se, že byly původně tmavě modré se zlatou obvodovou linkou.

Aureola se dvěma květy lotosů stejně jako postava Buddhy nad ní jako by byla namalována jiným tvůrcem. Podobně tak jsou jednoduše a schematicky provedeny postavy jednadvaceti Tár. Po úpravě barev, jasu a kontrastu fotografie je možné vidět, že jednotlivé postavy se liší barvou těla, roucha a aureoly. Náznakově jsou též patrné dva bílé lotosy, které drží v rukou.

Obr. 31. Inv.č. A 23 953

Antikva René, 1991
8,5 cm x 6,8 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Drobná malba zaujme současného diváka hravým a veselým dojmem, jehož je dosaženo užitím světlých barev, barevných kombinací růžové, modré a žluté, a též oblými linkami vykreslujícími roucho Táry, lotosový trůn a květy lotosů.

Tára je usazena na trůně s řadou růžovobílých okvětních lístků lotosu na pozadí světle modré stínované aureoly. Její postava je vykreslena poměrně silnou linkou, která si pohrává s řadou detailů roucha. Hojně je užita zlatá barva na šperících a koruně.

Oba lotosy mají modré okvětní plátky a červenožluté pestíky, každý nese tři růžovobílá poupata.

Obr. 32. Inv.č. A 26 170

Klenoty, 1989
6 cm x 5,3 cm
Malba barvami na šepsované plátno
20. století
Mongolsko

Tato malba je další z ukázek, které zachycují Táru velmi jednoduše, avšak některé detaily jsou podány s péčí. Postava je hrubě nakreslena silnou černou linkou a vyplněna sytou zelenou barvou. Pozadí je jednoduše zpracované, obdobně jako lotosový trůn. Aureola je však pečlivě stínovaná se zlatými linkami. Červené roucho představuje plochu červené barvy, avšak s jemně vykresleným dekorem závitnic. Stejně tak je pečlivě vykreslena koruna, avšak účes je jen hrubě proveden.

Květy lotosu jsou jednoduše a realistiky zachyceny, avšak listoví je stylizované jen do větších terčů a dvou řad menších bodů zelené barvy.

Obr. 33. Inv.č. A 29 161

Klenoty, 1976
Malba 36 cm x 32 cm, celek 86 cm x 55 cm
Malba barvami na šepsované plátno, textil, dřevo
20. století
Mongolsko

Thangka představuje ukázku celku, tedy malby všité do textilní bordury a zakryté ochrannou rouškou. Bordura je zhotovena z tmavě hnědého hedvábí atlasové vazby s monochromním tkaným vzorem květinových medailonů. Zadní stranu montáže

pokrývá žluté hedvábí atlasové vazby s monochromním vzorem velkých květinových medailonů, mincí a věčného uzlu. Rouška z nebarveného hedvábí je tkána s drobným monochromním vzorem.

Kresba a malba ústřední postavy stojí kvalitou zpracování v kontrastu k jednoduše podané krajině.

Tára je usazena na propracovaném, avšak stylizovaném lotosovém trůnu na pozadí výrazné, modré a červené aureoly s jemně vykreslenými zlatými paprsky.

Postava Táry je vykreslena jemnou obrysovou linkou. K modelaci těla je použito stínování v oblasti paží a rukou. Tára je oděna do červené a modré sukně s několika druhy zlatého dekoru. Detailně zpracované jsou její šperky a koruna. V ruce drží růžovobílý lotos s květem a poupětem. Jeho listoví je stejně jako Tářiny kadeře zdůrazněno zlatými linkami.

3. ZÁVĚR: Proměny textu a obrazu

Rozvoj moderních technologií, zejména internetu, umožňuje širokému publiku snadno čerpat z nejrůznějších ideologií a zároveň se podílet na jejich dalším šíření. Tradiční přístup k náboženským směrům, který předpokládá, že jeho vyznavači vykonávají určitou tradicí vyžadovanou rutinu, dodržují stanovený řád a setkávají se s náboženskými autoritami, což zaručuje, že se jim dostává tradicí osvědčené a autoritami potvrzené nauky, je nahrazen flexibilním systémem, v němž si vyznavači vybírají jen to, co jim dlouhodobě, nebo jen momentálně vyhovuje. Snadno se tak objevují nové duchovní a náboženské směry, tu založené více na tradičních přístupech, tu kombinující prvky z často odlišných směrů. Platí to i pro tibetský buddhismus, jehož moderní, západní podoba k základu tradičního buddhismu vstřebává prvky z hnutí new age, feminismu, ekologických a psychoterapeutických směrů. Přístupnost informací na internetu navíc umožňuje, aby se tato nová podoba buddhismu snadno šířila a dostala se tak i k publiku, které by za tradičního přístupu nemělo o duchovní život zájem nebo by k němu nemělo z různých důvodů přístup.

Internet proto představuje nové pole působnosti pro antropologa a kulturního historika. Není již jen pouhým informačním zdrojem, ale stává se, díky množství nejrůznějších informací, které nese, novým prostorem, jenž lze zkoumat. Bezbřehý charakter tohoto prostoru, který zdánlivě nepotřebuje ke svému fungování žádné autority, které by usměrňovaly proud a povahu jeho informací, s sebou nese řadu nevýhod, ale též výhod. Snadná publikace materiálů jakéhokoli druhu vede k opakování a nadprodukci, v níž se zájemce o získání určitého typu materiálu může jen těžko orientovat. Zároveň však umožňuje, aby se rozšířily i ty materiály, které by jinak bylo možné získat jen obtížně. Budeme-li nahlížet na internet jako badatelský zdroj pro studium ikonografie Zelené Táry, můžeme se setkat jak s amatérsky podanými informacemi, tak s vysoce odbornými, avšak obojí se někdy mohou mísit i v rámci jednoho internetového zdroje. Zdá se, jakoby tímto promícháváním laického nadšení, více či méně vážného zájmu o různé duchovní směry, intelektuální zvídavosti a komerční podnikavosti vznikalo nové pojetí bohyně Táry, která již překračuje hranice tradičního přístupu a dostává novou podobu[24]. Tára se tak stává

[24] Ukázka tohoto přístupu viz http://www.khandro.net/deities_tara1.htm

vskutku kulturním konstruktem, jehož chápání a interpretace jsou do velké míry ovlivňovány vysoce flexibilním a těžko uchopitelným prostředím internetu.

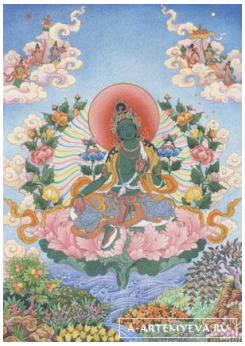
Prostředí internetu můžeme přirovnat ke krajině. Starší studie Arturo Escobara (1994) již ve svém názvu hovoří o „Cyberia“ („Welcome to Cyberia. Notes on the Antropology of Cyberculture“). Jako kdyby tato kybernetická (*cyber*) země nesla znaky nehostinné, nebezpečné a ohromné plochy Sibiře (Siberia), kde na badatele čeká cokoli. Escobarův článek spadá do doby, kdy se internet teprve začínal šířit mezi běžné uživatele, ale stále byl hlavně doménou počítačových nadšenců a jejich subkultury. Přesto však jsou některé jeho poznámky inspirativní. Badatel se již nemusí pouštět na cesty do vzdálených krajin, stačí, aby usedl k počítači a otevřel si jakýkoli internetový prohlížeč, a mohl se vydat na dobrodružnou cestu objevování.

Na rozdíl od reálných zemí, které bylo možné zmapovat, a v nichž žijí reální lidé, jejichž kultury ohraničené v čase a prostoru bylo možné zkoumat, je však země internetu jen obtížně zmapovatelná a uchopitelná. Badatel se tedy musí uchýlit k tomu, aby se snažil podchytit, popsat a analyzovat menší celky.

Viděli jsme v této práci, jak se během více jak jedno tisíciletí pojetí Táry vyvíjelo a jak bylo zachyceno v textech, nejprve v sanskrtu a potom v tibetštině, a jak se proměňovala ikonografie božstva. Ač můžeme detailně zkoumat díla tradičních učenců a náboženských autorit, těžko můžeme nahlédnout do myslí původních věřících a zkoumat, jak na svoji bohyni nahlíželi. V současnosti však máme výhodu internetu a nespočetného množství textů a obrazů, které pocházejí z prostředí více či méně laických zájemců o duchovní směry, kteří mají, naštěstí pro badatele, intelektuální kapacitu, chuť a čas sdílet svůj zájem s jinými. Můžeme tak zkoumat nová pojetí Táry a proměny jejích charakteristik. Materiály věnované Táře ukazují, jak jsou jí přikládány nové významy. Tára se stává novým archetypem ženství, průvodkyní na cestě psychologického sebeuvědomění. Texty ukazují tyto změny na úrovni slova, a současné obrazy Táry představují změny a vývoj její ikonografie. Mnohé prvky její ikonografie stále zůstávají přítomny, jiné se přestávají objevovat. Zůstávají znaky, které stále umožňují rozeznat Zelenou Táru v rámci ostatních božstev, avšak jiné, které hrály

roli v tradičním tibetském buddhismu, již přestávají být v jeho západní formě podstatné, a tudíž je lze zcela vynechat nebo nahradit jinými, které lépe odpovídají potřebě moderních zájemců u duchovní směry.

Malbě náboženských obrazů s motivem Zelené Táry se věnuje řada malířů nejen z původních tradičních regionů Tibetu, Mongolska a Nepálu, ale i z Ruska, západní Evropy a Spojených států. Z řady tvůrců jsem vybrala šest příkladů, které dobře ilustrují různé přístupy k tématu, ale i změny ikonografie.



Tradiční malbu udržuje a oživuje škola Thangde Gatsal Art Studio nedaleko indické Dharamsaly, sídla exilové tibetské vlády[25].

Ruský malíř Nick Dudka též vychází z tradiční malby a ikonografie[26].

Na příkladu Zelené Táry ruské malířky Anny Artemjevy (http://www.a-artemyeva.ru) je patrný vliv tradiční ikonografie, avšak s volněji zpracovaným pozadím a detaily[27].

Malířka Marianna Rydvald užívá tradiční ikonografii, avšak božstva, která maluje, zasazuje do různého kulturního a přírodního prostředí, například na pozadí africké savany nebo havajských ostrovů, kde autorka působí[28].

Anya Langmead již do značné míry opouští tradiční zpracování. Postava této Zelené Táry je zpracována v souladu s tradiční ikonografií, není však zasazena do krajiny, byť z jiného kulturního prostředí jako v předchozím případě, avšak do zcela fantazijního, „vesmírného“ světa[29].

Rachel King maluje mystické postavy, které se objevují v různých tradičních a moderních duchovních směrech. Zelená Tára, kterou zde představuji, je zobrazena

---

[25] Obr. 34. Zelená Tára, http://www.tibetanpaintings.com/

[26] Obr. 35. Zelená Tára, http://www.thangka.ru/gallery_e.html

[27] Obr. 36. Zelená Tára, http://www.a-artemyeva.ru

[28] Obr. 37. Zelená Tára, http://dakiniart.com/

[29] Obr. 38. Zelená Tára, http://www.buddhist-images.co.uk/

jako meditující dívka sedící v „akáciovém houští“ u jezírka s modrými lotosy[30]. Přestože se toto zobrazení nejvíce z uvedených příkladů odklání od tradičního vizuálního zpracování, pro moderního poučeného diváka stále naplňuje představu o bohyni Táře. I přes výraznou změnu ikonografie stále představuje Zelenou Táru s jejími atributy. Zároveň však vyjadřuje změny, kterými prošla v moderním západním buddhismu. Již není oděná do bohatého roucha bódhisattvů a není zobrazená na pozadí stylizované krajiny. Tato Tára je velmi konkrétním a civilním zobrazením, vhodným k následování.

Základní prvky ikonografie Zelené Táry zůstávají, ač se její konkrétní vizuální zpracování liší. Díky tomu se myšlenkový obraz Zelené Táry stále udržuje i přes více jak tisíc let, po které byla uctívána, od Indie konce prvního tisíciletí až po moderní západní buddhismus.

[30] Obr. 39. Zelená Tára, http://www.elfwood.com/~butterflymaiden

4. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Arènes, Pierre. *La déesse sGrol-ma (Tārā): recherches sur la nature et le statut d'une divinité du Bouddhisme tibétain*. Leuven: Uitgeverij Peeters en Departement Oriëntalistiek, 1996.

Ball, Philip. *Bright Earth. Art and the Invention of Color*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Shambhala, 1999.

Beer, Robert. *Symboly tibetského buddhismu*. Překlad Petra Andělová. Praha: BB art, 2005. *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Shambhala, 2003.

Bellatoni, Patti. *If It´s Purple, Someone´s Gonna Die. The Power of Color in Visual Storytelling*. Elsevier, 2005.

Beyer, Stephan. *The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet*. University of California Press, 1978.

Boyer, Marion. *La peinture bouddhiste tibétaine: découvrir, comprendre et conserver les thangkas*. Paris: Eyrolles, 2010.

Duffy, Kate I. a Jacki A. Edgar. „An Investigation of Palette and Color Notations used to Create a Set of Tibetan Thangkas“. In *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*. The J. Paul Getty Trust, 1995. 78-84.

Escobar, Arturo. „Welcome to Cyberia. Notes on the Antropology of Cyberculture“. Current Antropology, Vol. 35, No. 3 (1994): 211-223.

Finlay, Victoria. *Color: A Natural History of the Palette*. New York: Random House, 2002.

Hodge, Stephen. 1990. *An Introduction to Classical Tibetan*. Bangkok: Orchid Press, 2009.

Jackson, David a Janice Jackson. 1984. *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*. London: Snow Lion Publications, 2006.

Jackson, David. *A History of Tibetan Painting*. Austrian Academy of Science, 1996.

Jackson, David. *Patron and Painter: Situ Panchen and the Revival of the Encampment Style*. Rubin Museum of Art, 2009.

Jackson, David. *The Nepalese Legacy in Tibetan Painting*. University of Washington Press, 2010.

Jackson, David. „Painting Styles in the Rubin Collection: Identifications and Clarifications“. Online 1.9.2010. URL: http://www.himalayanart.org/exhibits/david/davidj.html

Kubička, Roman a Jiří Zelinger. *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurování*. Praha: Grada, 2004.

Lalou, Marcelle. „Mañjuśrīmūlakalpa et Tārāmūlakalpa“. Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 1, No 3/4 (1936): 327-349. Online. 1.3.2013. URL: http://www.jstor.org/stable/2717788

Landesman, Susan S. „Goddess Tārā: Silence and Secrecy on the Path to Enlightenment“. Journal of Feminist Studies in Religion, Vol. 24, No. 1 (2008): 44-59. Online. 28.6.2012. URL: http://www.jstor.org/stable/20487912

Lexikon východní moudrosti: buddhismus, hinduismus, taoismus, zen. Překlad Jan Filipský et al. Olomouc: Votobia, 1996.

Linrothe, Rob. *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*. Art Media Resources, 1999.

Mahāvairosana-sūtra. Překlad Chikyo Yamamoto. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, b.d.

Pal, Pratapaditya. *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Thankas, Eleventh to Nineteenth Centurie*. Ravi Kumar, 1984.

Rhie M, Marilyn a Robert Thurman. *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*. Harry N. Abrams, 2000.

„Rje btsun ‘phags ma sgrol ma la bstod pa bzhugs so“. In Nor brang o rgyan, ed. *Dpal mnyam med ri bo dga‘ ldan pa’i lugs kyi zhal ‘don phyogs bsgrigs dgos pa kun tshang bzhugs so* (Gelupai niansong ji yigui jing ji). Xizang renmin chubanshe chuban faxing, 2000. 286-291.

Shaftel, Ann. „Notes on the Technique of Tibetan Thangkas“. Journal of the American Institute for Conservation, Vol. 25, No. 2 (1986): 97-103. Online. 28.6.2010. URL: http://www.jstor.org/stable/3179630

Shaftel, Ann. (1991) „Conservation Treatment of Tibetan Thangkas“. Online. 1.9.2010. URL: http://annshaftel.com/

Shaftel, Ann. (1996) „Intent, In Tents and Intense“. Online. 1.9.2010. URL: http://annshaftel.com/

Shaw, Miranda. *Buddhist Goddesses of India*. Princeton University Press, 2006.

Shimoda, Courtney, Catherine Matsen a Christina Bisulca. „Thangka Production in the 18th – 21st Centuries: Documenting the Introduction of Non-Traditional Materials into Himalayan Painting Practice“. In *Proceedings of the Forum on the Conservation*

of Thangkas. Special Session of the ICOM-CC 15th Triennial Conference, New Delhi, India, September 26, 2008. 108-117.

Šimůnková, Eva a Jiří Krhan. *Pigmenty, barviva a metody jejich identifikace*. Praha: VŠCHT, 1993.

Templeman, David, ed. a překl. 1981. *The Origin of the Tara Tantra by Jo Nang Tāranātha*. Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives, 1995.

Tulku Urgyen Rinpoche a Trulshik Adeu Rinpoche. *Skillful Grace: Tara Practice for Our Times.* Překlad Marcia Binder Schmidt a Erik Pema Kunsang. Rangjung Yeshe Publications. North Atlantic Books, 2011. Kindle Edition.

Wylie, Turrell. „A Standard System of Tibetan Transcription". Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 22, (1959): 261-267. Online 7.1.2013. URL: http://www.jstor.org/stable/2718544

Willson Martin. *In Praise of Tārā: Songs to the Saviouress: Source Texts from India and Tibet on Buddhism's Great Goddess*. Wisdom Publications, 1986.

Yü Fei-An. *Chinese painting colors: Studies of their preparation and application in traditional and modern times*. Překlad Jerome Silbergeld a Amy McNair. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1988.

Internetové zdroje

http://21dzk.l.u-tokyo.ac.jp/SAT/index_en.html

http://www.a-artemyeva.ru

http://www.biolib.cz/

http://www.buddhist-images.co.uk/

http://commons.wikimedia.org

http://dakiniart.com/

http://www.elfwood.com/~butterflymaiden

http://www.himalayanart.org

http://www.khandro.net

http://www.mindat.org/

http://spokensanskrit.de

http://www.thlib.org/

http://www.thangka.ru/gallery_e.html

http://www.tibetanpaintings.com/

http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html

5. SEZNAM VYOBRAZENÍ

Obr. 1. Azurit a malachit (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Azurite-Malachite_from_Marocco.jpg) 47

Obr. 2. Náčrt Táry podle ikonometrických pravidel (Jackson: 59) 50

Obr. 3. Tři typy lotosů a listoví (kresba autorka) 58

Obr. 4. Inv.č. 33 413 62

(Národní muzeum-Náprstkovo muzeum, foto autorka, Obr. 4. až Obr. 33)

Obr. 5. Inv.č. A 8 903 63

Obr. 6. Inv.č. A 8 910 63

Obr. 7. Inv.č. A 8 912 64

Obr. 8. Inv.č. A 8 914 64

Obr. 9. Inv.č. A 8 916 65

Obr. 10. Inv.č. A 8 917 66

Obr. 11. Inv.č. A 8 932 67

Obr. 12. Inv.č. A 8 951 67

Obr. 13. Inv.č. A 16 148 68

Obr. 14. Inv.č. A 16 148, „Osm nebezpečí“ 69

Obr. 15. Inv.č. A 16 281 71

Obr, 16. Inv.č. A 16 404 72

Obr. 17. Inv.č. A 16 410 73

Obr. 18. Inv.č. A 16 492 73
Obr. 19. Inv.č. A 17 078 74
Obr. 20. Inv.č. A 17 226 74
Obr. 21. Inv.č. A 17 230 75
Obr. 22. Inv.č. A 17 238 76
Obr. 23. Inv.č. A 17 240 76
Obr. 24. Inv.č. A 17 405 77
Obr. 25. Inv.č. A 17 444 78
Obr. 26. Inv.č. A 17 444, detail 79
Obr. 27. Inv.č. A 17 444, detail 79
Obr. 28. Inv.č. A 17 455 79
Obr. 29. Inv.č. A 21 589 80
Obr. 30. Inv.č. A 21 590 80
Obr. 31. Inv.č. A 23 953 81
Obr. 32. Inv.č. A 26 170 82
Obr. 33. Inv.č. A 29 161 82
Obr. 34. Zelená Tára, http://www.tibetanpaintings.com/ 85
Obr. 35. Zelená Tára, http://www.thangka.ru/gallery_e.html 86
Obr. 36. Zelená Tára, http://www.a-artemyeva.ru 86
Obr. 37. Zelená Tára, http://dakiniart.com/ 86
Obr. 38. Zelená Tára, http://www.buddhist-images.co.uk/ 86
Obr. 39. Zelená Tára, http://www.elfwood.com/~butterflymaiden 87