

Schumann, Hans Wolfgang: Svět buddhistických obrazů. *Ikonografická příručka buddhismu mahájány a tantrajány* (z německého originálu přeložil Jan Filipický), Academia, Praha 2008, 338 stran, doporučená cena včetně DPH 495,- Kč, ISBN 978-80-200-1674-4.

Buddhistická ikonografie a symbolika rozhodně není oproti jiným oblastem buddhismu v češtině zastoupena přemírou knižních titulů. Pokud si odmyslíme kompilaci pochybné kvality (jako i překladu) autorek Mirabai a Tatjany Blau s názvem *Buddhistické symboly* (Olomouc 2003) a populárně laděnou, byť pro svou názornost velmi užitečnou obrazovou publikaci *Buddha* Michaela Jordana (Praha 2005), jsou to zejména dvě knihy, jejichž kvalita je nesporná a jež patří k tomu nejpozoruhodnějšímu, co bylo z pera západních autorů na toto téma napsáno – publikace *Mandala: posvátný kruh tibetského buddhismu* Martina Brauena (Praha 1998), která se věnuje celostní a kontextuální analýze kálašakrových mandal a esoterických rituálů s nimi spojených, a *Symboly tibetského buddhismu* Roberta Beera (Praha 2005), ta zobrazuje a velmi podrobně interpretuje symbolické a ikonografické motivy s výjimkou lidských, buddhovských, bódhisattvovských a božských bytostí. A právě tuto mezeru se rozhodlo zaplnit nakladatelství Academia a vydalo práci známého ně-

meckého indologa starší generace Hanse Wolfganga Schumanna (*1928) *Svět buddhistických obrazů: ikonografická příručka buddhismu mahájány a tantrajány* v přehledné grafické úpravě a ve čtivém a spolehlivém překladu Jana Filipického. Lze předpokládat, že šlo o nakladatelský záměr vydat dílo, které bude ve svém zaměření na figurální část buddhistické symboliky vhodným doplňkem k Beerovým *Symbolům tibetského buddhismu*, jež tuto oblast do značné míry opomíjí ve prospěch artefaktů, znaků, obětín a symbolických gest a postojů (těm se naopak Schumannova práce věnuje spíše okrajově). Hned úvodem lze předeslat, že i tato starší monografie je v kontextu podobných děl významná zejména svým úsilím systematizovat a klasifikovat spleť a pro západního čtenáře nepřehledný svět bytostí mahájánového a vadžrajánového buddhismu, ale upoutá také pozoruhodnou obrazovou přílohou, která (díky autorově zjevné sběratelské vášni) do jisté míry zachraňuje mnohé poklady tibetského a nepálského dřevotisku. Hans Wolfgang Schumann se tématu zhostil s příslovečnou německou systematičností a výsledkem je po všech stránkách pečlivá, detailní a poctivá příručka, jež přinejmenším pomůže západnímu čtenáři se zorientovat v komplexní a v rámci jedné příručky jen stěží uchopitelné symbolice buddhistického vesmíru. Po vydání Schumannova *Světa buddhistických obrazů* má tedy český čtenář k dispozici již tři špičkové publikace, ty se ve svém záběru jen minimálně překrývají a vzájemně se doplňují jako tři úhly odlišného záměru, záběru a zaostření.

Schumannův styl lze charakterizovat jako velmi hutný, a přitom čtivý i přesný. Určitá terminologická nejasnost plyne z jeho vyjádření, že *knihou podává systematicky utříděný rozbor panteonu severního, tedy mahájánového a tantrajánového buddhismu, jak zdomácněl v severní části Indie, v Nepálu, Bhútánu, Tibetu a Mongolsku, vyznávajících lamaismus*. Kromě používání zastaralého pojmu lamaismus je poněkud nejasný autorem vymezený vztah mezi tantrickým (tantrajánovým) a vadžrajánovým buddhismem. Schumann pokládá vadžrajánu za jednu ze škol tantrického buddhismu, která vznikala již od 3. století a odvozuje svůj původ od ádibuddhy (prvotního prabuddhy absolutna) Vadžradhary (srov. s. 6, 29). To je však nepravděpodobné už jen proto, že představa ádibuddhů vzniká v buddhismu o několik set let později a často se klade do souvislosti s pronikáním islámského monoteismu do Indie. Současný odborník na indický tantrický buddhismus Anthony Tribe vymezuje v knize *Buddhist Thought: A Complete Introduction to the Indian Tradition* (srov. s. 196) vztah těchto dvou nejasně chápaných pojmů značně odlišně, ale především přesněji – pojem vadžrajána (diamantové vozidlo) se objevuje až závěrem 7. století jako termín, který se následně stal standardním sebeoznačením celého tantrického buddhismu (byť z historického hlediska došlo v tomto směru to-



hoto náboženství k vývoji, díky němuž mladší pojem vadžrajána nelze automaticky zpětně používat na veškerý tantrický buddhismus od jeho samotných počátků). Tyto terminologické slabiny a nejasnosti lze patrně přičíst na vrub jistému stáří knihy, její první vydání vyšlo v polovině 80. let.

Po úvodním shrnutí základů a historického vývoje náboženství podává Schumann stručný obrazový přehled nejčastějších symbolických a rituálních artefaktů, gest a postojů. Vlastní jádro knihy však spočívá v systematizovaném přehledu jednotlivých postav buddhistického panteonu a v úvodních výkladech ke každé z kategorií těchto bytostí. Přestože se tématicky i metodicky Schumannova práce s Beerovou překrývá jen minimálně, vybízí ke srovnání, které odkryje zásadní odlišnost v samotném přístupu obou autorů. Na první pohled patrný rozdíl spočívá už v samotném členění kapitol. Zatímco Beer svoji publikaci komponuje se zřetelem k vrstevnatosti, nejednoznačnosti a dynamice obrazů a nechává tak jednotlivé symboly před čtenářem vyvstávat velmi organicky, přirozeně a postupným rozvíjením základních skupin ke skupinám dodatečným (často v souladu s příslušnou číselnou symbolikou), Schumann (ač si je vědom, že jde jen o jednu z možností) volí ryze západní metodu desetinného třídění v přesvědčení, že takto lze množství postav *zpřehlednit, ozřejmit jejich vzájemnou příslušnost a souvislosti*. Tak dospívá k pěti základním kategoriím bytostí (buddhové, bódhisattvové, bozi, sádhittové a historické osobnosti) s celkem čtrnácti podskupinami, přičemž každou kategorií i její podskupinu uvádí a charakterizuje formou definice, *kteřá postihuje společné znaky spojující všechny členy*. Obě kompoziční metody mají přirozeně své přednosti a zápory. Beerova kniha do značné míry respektuje specifické principy buddhistické symboliky. Jde však v podstatě o monografii, která plně porozumění nabídne pouze tomu, kdo si ji přečte od začátku do konce, a není příliš přístupná námatkovému vyhledávání. To je dáno (i když kniha zahrnuje vynikající slovníček základních pojmů) už jen citelnou absencí pojmového rejstříku. Schumannova kniha je oproti tomu především přehlednou a systematickou encyklopedií příručního charakteru, k tomu mimo jiné přispívá vynikající a velmi podrobný rejstřík. Odvrácenou stranou mince však může být riziko, že západní autor občas systematizuje a zpřehledňuje i to, co systematické a přehledné pro řadového buddhistu není a být nemusí, pokud má symbolika zůstat živým, inspirativním a dynamickým prostředkem duchovní realizace. Např. dharmapála (ochránce nauky) Mahákála zaujímá v Schumannově systému logicky odlišnou kategorii než bódhisattvové, což zakrývá souvislost (již autor neuvádí), že v někdy bývá toto zkrocené předbuddhistické božstvo vnímáno jako hněvivá manifestace bódhisattvy soucitu Avalókitéšvary. Stejně tak ádibuddha Vadžrasattva je někdy

(zejména v Nepálu) dodáván jako šestý k pěti tathá-gatů (transcendentních buddhů), navzdory tomu, že v Schumannově klasifikaci jde o dvě odlišné podskupiny téže kategorie. Takových příkladů, kdy se západní autor může snažit rýsovat ostré hranice mezi třídami obrazů, jež se pro praktikujícího buddhistu mohou za určitých okolností prolínat, prostupovat a transformovat, by se jistě dala najít celá řada. Beerova kniha naopak velmi často podává v rámci jednotlivých hesel alternativní výklady a různé úrovně interpretace



Ukázka přehledné grafické úpravy knihy.

a mnohé ze symbolů tak v jeho výkladu vyznívají vcelku nejednoznačně a neuchopitelně, protože ...*významová hloubka ukrytá v těchto učeních je nesmírně hluboká a různorodá. Drahokam plnící přání třístí září duhy do myriád pablesků, ale podstata světla zůstává jediná a stále stejná, i když se projevuje v nepřeberné barevné škále*. Beer pojímá symboly jako dynamické prostředky

duchovní proměny a význam veškerých pojmů, které k jejich popisu používá, vnímá jako pouze inspirativní a přibližný, jenž se dále zpřesňuje a prohlubuje podle emocionálních, psychických, duchovních a filozofických schopností praktikujícího člověka. Beerův pohled je v zásadě hermeneutický a interpretativní, zatímco Schumann přistupuje k tématu analyticky a deskriptivně. Beerův výklad zůstává otevřený, občas na úkor jasnosti a přehlednosti, Schumann má spíše sklon k uzavřenému výkladu ve prospěch obecné srozumitelnosti a přístupnosti.

Tento zásadní rozdíl mezi přístupem zevnitř a zveněšku (účastníka a pozorovatele, praktikanta a odborníka) se často projevuje i v charakteru podávaných informací. Schumann se především snaží o velmi detailní vnější popis pomocí atributů a různých forem zobrazení. Ten čtenáři usnadní snadnou a rychlou, spolehlivou identifikaci, zatímco Beer se pokouší dobrat vnitřního obsahu jednotlivých symbolů jako prostředku duchovní realizace. Zvláště patrné je to zejména v těch několika málo tématech, v nichž se obě díla překrývají. Např. v jinak velmi podrobné interpretaci pětice transcendentních buddhů (džinů či tathágatů) Schumann překvapivě nezmiňuje jejich transformační úlohu při vizualizačních technikách proměny pěti základních „jedů“ (zaslepenosti, chtivosti, zášti, žárlivosti či závislosti a pýchy) v pět aspektů moudrosti (všeprůstupující, rozlišující, zrcadlící, všeskutečňující vědomí a vědomí totožnosti), čímž opomíjí to, co je na tomto komplexním symbolickém motivu možná to nejpodstatnější. Stejně tak opomíjí i patero semenných mantrických slabik, které se s pěti buddhy pojí, což čtenáři znemožňuje pochopit, nakolik je tento ikonografický motiv rituálně a meditativně uskutečňován právě v propojení gestické, vizuální a zvukové složky. Podobně např. výklad dharmáčakry (kola nauky či učení) jako ústředního buddhistického symbolu je v Schumannově podání podstatně chudší a povrchnější – zdaleka nepostihuje jeho dynamiku ani jeho kulturně-historické zdroje, jak se to v několika málo odstavcích daří Beerovi.

Další jisté omezení Schumannova díla bezprostředně vyplývá z jeho přednosti, kterou je nejen bohatá, ale také autentická obrazová stránka, která detailně postihuje jednotlivé bytosti v rozmanitých projevech a formách znázornění. Pro snazší identifikaci, v zájmu ikonografické jednoznačnosti a celkového pojetí knihy jako encyklopedické příručky je každá z postav vyjmuta z celku a přetisknuta samostatně a bez kontextu ostatních postav či méně důležitých (většinou ryze ozdobných) motivů. To bezpochyby slouží k rychlé identifikaci jednotlivých bytostí či jejich atributů, na druhou stranu mnoho výtvarných projevů buddhistického umění nelze dešifrovat skrze analýzu detailů, ale je zapotřebí je uchopit v celku a pokusit se o analýzu kontextuální. V mnoha případech jsou postavy identifikovatelné ani ne tak svými atributy (jež se mnohdy

mohou překrývat), jako spíše svým postavením v kontextu celého obrazu. Tento celostní klíč k interpretaci buddhistických obrazů Schumannova kniha nabízet nemůže (částečně ji v tom však může doplňovat již zmiňovaná Brauenova *Mandala: posvátný kruh tibetského buddhismu*). Přesto je třeba zmínit, že Schumann ve své knize přetiskuje a velmi zdařile interpretuje i některé větší vizuální celky (zejména události z Buddhova života, Kolo bytí, Osm léčivých buddhů, ráj Sukhávati) a právě tyto části knihy lze pokládat za nejprínosnější.

Za nejzávažnější omezení Schumannovy publikace však považují autorovo nijak zřetelně nezformulované ani blíže nezdůvodněné opomenutí (a do jisté míry i přehlížení) buddhismu čínského, korejského, japonského, ale i vietnamského. Zatímco Beerova publikace už jen svým názvem přiznává omezení na tibetský buddhismus, Schumannova se snaží budít zdání, že představuje kompletní přehled ikonografie a symboliky mahájánového a tantrického buddhismu, nicméně s dodatkem ...*tak jak zdomácněl v severní Indii, Tibetu, Nepálu, Bhútánu a Mongolsku*. Také už samotný název jedné z úvodních výkladových kapitol *Jak Buddhovo učení ovládlo Asii – především Tibet* poměrně nezakrytě vyjadřuje jakýsi specificky evropský předsudek, že právě v tibetské oblasti se indický mahájánový i vadžrajánový buddhismus dochoval ve své nejryzejší či alespoň nejzajímavější podobě a jejich formy v jiných oblastech Asie lze z těch tibetských snadno odvodit. Autor na několika místech krátce zmiňuje určité varianty přítomné v čínském či japonském buddhismu, ale tyto zmínky jsou ve své stručnosti a zjednodušení mnohdy až zavádějící. Když např. píše, že většina obrazů ubírá bódhisattvovi soucitu Avalókitéšvarovi na mužnosti, který se tak mnohdy projevuje s téměř ženskými rysy, a doplňuje, že ...*to mělo za následek, že v umění Číny a Japonska je často pojat jako jakási madona pod jmény Kuan-jin a Kannon*, nejenže nebere v úvahu taoistické a především tantrické zdroje, z nichž tato feminizace hlavního bódhisattvy mohla vyplynout, ale především zanedbává a zjednodušuje významné kulturně specifické varianty funkcí a forem zobrazení, které tento bódhisattva v Číně, Koreji a Japonsku nabyl. Tímto Schumann svou orientací na tibetskou formou buddhismu (jež má patrně svoji praktickou příčinu v dostupnosti výtvarných materiálů, na něž se rozhodl soustředit) ztrácí ze zřetele mnoho symbolických a ikonografických specifik celé jedné poloviny buddhistické Asie. Proto mu může uniknout např. bódhisattva Mahásthámaprápta, který je ve východním buddhismu jedním ze čtyř nejdůležitějších bódhisattvů a často se zobrazuje v trojici s Avalókitéšvarou a Buddhou Šákjamunim (či Amitábhou) jako ten, jenž v lidech nechává dozrát vědomí nutnosti probuzení a jehož atributem je bílá barva, nerozvinuté lotosové poupě a šperk v podobě malé pagody ve vlasech. V Schumannově *Světě buddhistických obrazů* o něm nenalezneme ani zmínku.

Přes všechna omezení a nedostatky (ale zdaleka nejen pro výše zmíněné kvality) je *Svět buddhistických obrazů* velmi dobrá a mimořádně důležitá příručka, která významně zpřesňuje a zaostruje západní pohled do hlubin, vrstev a nezměrností buddhistického symbolického vesmíru. Jako všechny ostatní vesmíry v buddhistickém pojetí je však i tento vesmír obrazů ve své podstatě zcela průzračný a čirý. Prázdnota je zdrojem i cílem jeho obrazotvornosti. Proto je Schumannova příručka dobrým kompasem zejména pro ty čtenáře (odborníky, dobrodruhy i zájemce), kteří se v tomto symbolickém vesmíru rádi ztrácejí – bádají, hledají a bloudí. Naopak ti ze čtenářů, kteří směřují k prohlédnutí prázdnoty vlastní mysli, budou muset dříve či později i tento kompas odložit a dál se už nechat vést jen obrazy samotnými.

Vít Erban

Sunil Gangopádjháj, *Ohromný svět*. Z bengálských originálů přeložila a doslov napsala Hana Preinhaelterová. Ex Oriente, Praha 2008, 227 stran. ISBN 978-80-904245-16, cena neuvedena.

Jak je zmíněno v úvodu i v doslovu (*Povídky ironie a lftosti*), bengálský spisovatel Sunil Gangopádjháj, velmi plodný autor, napsal téměř půltřetího sta knih všech žánrů. Jeho dílo jinak neznám, ani znát nemohu, ale i bez toho je zřejmé, že vybrat z takového množství próz 21 povídek, obsažených ve sborníku, muselo stát velikou prací, přemýšlení a mnohdy jistě obtížné rozhodování. Výsledek se však podařil. Kniha obsahuje povídky z prostředí hinduistického i muslimského, intelektuálního či zločineckého, městského i vesnického. Jak cituje překladatelka na s. 218, Gangopádjháj sám o sobě uvedl, že není schopný „...psát o závažných společenských proměnách či odhalovat podstatu třídních rozporů,“ ale píše „pouze o jednotlivém člověku – o jeho touhách, vlastnostech, choutkách a pokusech o osvobození.“

Je to tak, ale za tím jednotlivým člověkem vykukuje na nás soudobá společnost, protože ta se přece skládá z lidí. Gangopádjháj se nepouští do jejího hodnocení, to přenechává čtenářům. Ono „sociální kritično“ – v posledních letech u nás dosti přezírané – z jeho povídek nekřičí, ale je v nich obsaženo a plným právem. Vzpomínám, co řekl náš zesnulý indolog Vladimír Miltner o jedné hindské povídce: *Neřve, ale šeptá*. To platí pro Gangopádjhájovy povídky i přes drsnost obsahu některých z nich, jako např. v povídce *Viděno zdálky*: „Vítr spustil zvonkohru v listech palem, hejno holubů krouží v prostoru jako obraz čisté radosti. Toužím se zhluboka nadechnout, toužím takhle žít dlouho, dlou-

ho. Jen já a pár nejbližších přátel – a hned za dveřmi otvírá svůj ohromný chřtán nekonečný Hlad. Země zůstává pořád stejně krásná, ale člověk, copak ten už dospěl ke svému konci?“ (s. 87)

To, že Gangopádjháj říká, že píše pouze o jednotlivém člověku, promlouvá asi nejvíce z povídky *Nířina nemoc*. Začíná náčrtem demonstrace a pouličních bitek (autorem nijak nehodnocených) v období dešťů v Kolkatě. Nic nefunguje a k tomu to dusno! Vypravěče v ich formě však zajímá v tuto chvíli jen Nířina nemoc. Skrze toto prizma vidí situaci ve městě: „Kalkata je takhle na tom kvůli Níře. Neuzdraví-li někdo Níru, tohle město se snad rozpadne na prach.“ (s. 158) – Zajisté to tak není, ale on to takhle vidí. Příštího dne je Níře lépe a „příštího rána vypadala Kalkata, jako by se nikdy nic nestalo.“ (s. 159) Příčinná souvislost je jistě jiná, pokud vůbec nějaká existuje. Ale on ji vnímá takto.

Nemělo by smysl zde převyprávět obsahy povídek. Najdeme tu jemné psychologické povídky (např. *Telegram, Posel smrti a strach, Judhišthirovo nanebevzetí*), ale i velmi drsné (*Irfán číslo dvě* nebo *Vzdálenost vzpomínky*). Často se vyskytuje motiv nemoci (např. *Nířina nemoc, Duševní choroba, Žlutý dům*), což poněkud připomíná hindskou *nepovídku* šedesátých let, a motiv smrti (např. *Soukromá temnota, Na nebeské terase* aj.), což zase připomíná současnou hindskou spisovatelku Rádží Séth. Motiv náboženství a vztahů mezi náboženskými obcemi se u současného indického autora snad ani nemůže nevyskytovat (nebo aspoň tu a tam) a nedá mi to, abych necitovala, co Sunil říká ústy muslimského strážníka Rahmána na s. 33: „Vždyť vlastně my všichni,“ napadlo ho náhle, „Šibmangal i Čaplá, Sid-dikí, Haranáth i Áli, a i já, máme v sobě kromě vlastní víry i takové území nikoho, kde roste víra i nevíra, naše vlastní i cizí – a právě tímhle územím spolu všichni sousedíme. Já teď na něm stojím oběma nohama.“

Ke sborníku je připojena zasvěcená charakteristika autorova díla, proto bychom zde mohli jen opakovat, co již je uvedeno. Hana Preinhaelterová je nadaná a zkušená překladatelka, zejména krásně a nápaditě dovede „převlékat do češtiny“ hovorovou mluvu velmi prostých, nekultivovaných lidí („...dyť všechno prozerete, hovada...“ s. 15; „...jdi, í, sakriš, dyť to lochtá...“ s. 19).

Co by se tak dalo knížce vytknout?

Bylo by užitečné, kdyby u povídek byla uváděna doba jejich vzniku; totiž kvůli některým reáliím: např. v šedesátých letech byla rupie něco jiného než dnes. Ale je známo, že přesné časové údaje se hledají těžce, mnohdy si je ani sám autor nepamatuje a data vydání různých sborníků už mohou být zavádějící. A možná to čtenáře ani tak nezajímá.

Naprosto krásná je ilustrace Kláry Šimečkové na obálce. Podařilo se jí zachytit přesně to, co Gangopádjhájovi v jeho povídkách: spoustu lidí – pěších, cyklistů, rikšáků – tom samém prostoru, ale každý z nich míří za svým cílem sám.