

Agnieszka Sylwia
Staszczuk

Tworzenie i konsekracja boskich przedstawień w sztuce hinduistycznej



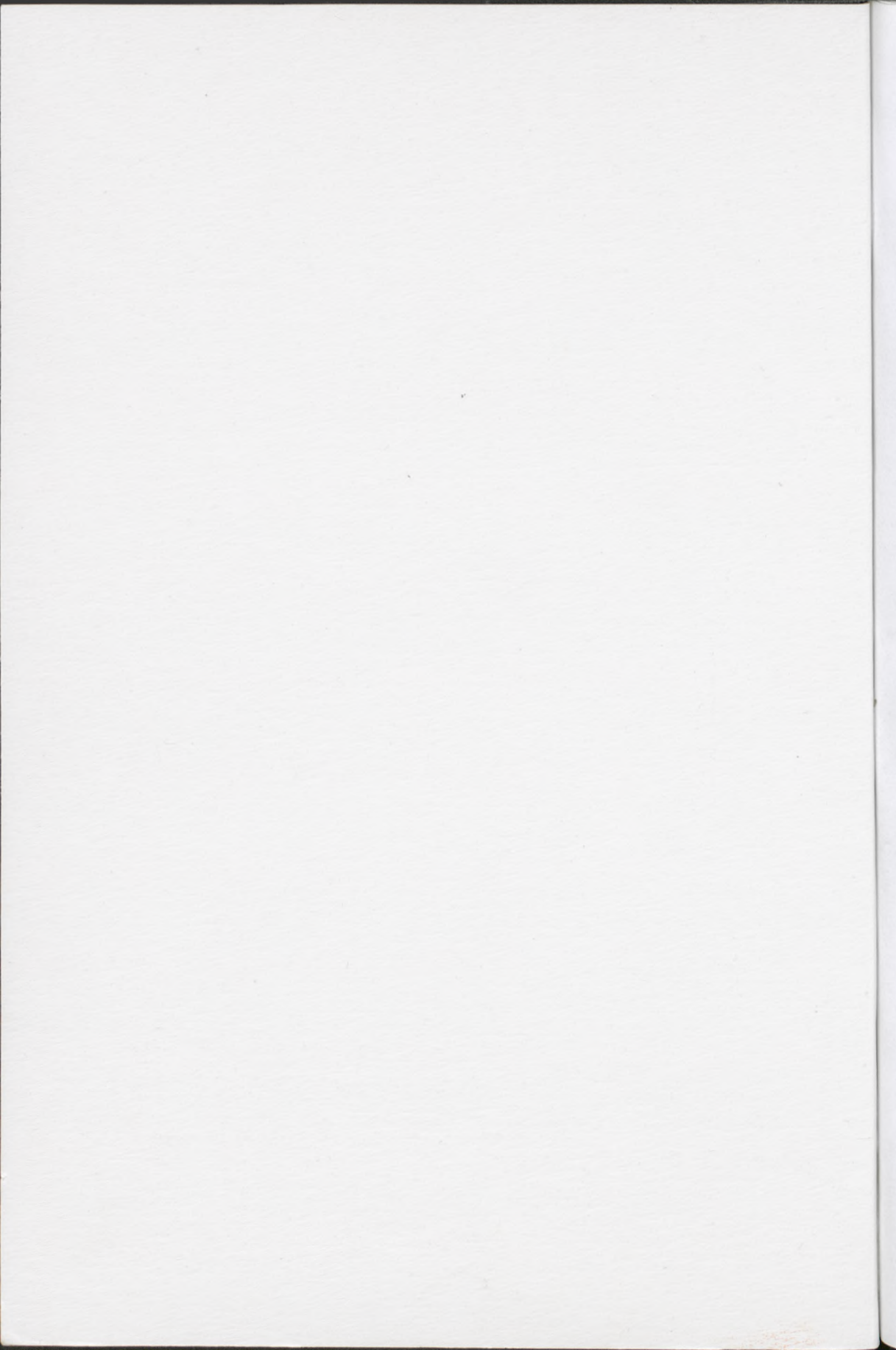
peh.Kpa
staszczuk, A. S.

ro

07

Sztuka

Wydawnictwo Neriton



Agnieszka Szwilińska Staszczak

Tworzenie i konsekracja

Tworzenie i konsekracja
boskich przedstawień
w sztuce hinduistycznej

Wydawnictwo Naukowe

Agnes 2011

Rodzicom

Tworzenie i konsekwencje
boskich przedstawień
w sztuce hinduistycznej

63/456

S. Staszczuk

Agnieszka Sylwia Staszczuk

Tworzenie i konsekracja
boskich przedstawień
w sztuce hinduistycznej

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2007

Redakcja i korekta
Sławomir Rudziński

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Mariola Szcześniak

Na okładce: Nadproże z przedstawieniem Trimūrti, XII w.,
Vāraṅgaḷ, ze zbiorów National Museum w Delhi
Il. na okładce, nr 10–12, 16, 22, 23, 28 – Courtesy National Museum, Delhi;
il. 8, 18, 25, 26 – © The Trustees of The British Museum

© Copyright by Agnieszka S. Staszczuk
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

„Artystyczny Orient”
Seria Pracowni Sztuki Orientu
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu

ISBN 978-83-7543-001-1

Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego



Sztuka
871085

Wydawnictwo Neriton
Wydanie I, Warszawa 2007
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 022 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl
Nakład 300 egzemplarzy
Objętość 14 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa Fabryka Druku

E. 2241 108

Spis treści

Wstęp.....	7
Zasady transkrypcji i pisowni słów sanskryckich.....	8
<i>Viṣṇudharmottarapurāṇa</i> i teksty <i>purāṇa</i> – kilka słów o literaturze	10
Sztuki piękne i religia w <i>Viṣṇudharmottarapurāṇie</i>	21
Techniczne reguły tworzenia wizerunków	30
Ikonografia bóstw Trimūrti.....	39
Brahmā	42
Viṣṇu.....	44
Śiva	46
Bogowie zstępują na ziemię – ceremonia konsekracji wizerunków	50
Zakończenie	57
Załącznik I. <i>Viṣṇudharmottarapurāṇa</i> – tłumaczenie wybranych fragmentów wraz z tekstem źródłowym.....	59
Załącznik II. Tabele	68
Bibliografia	80
Słowniczek terminów technicznych	83
Summary	88
Spis ilustracji	90

Wydawnictwo
Techniczne

Opis treści

Wydawnictwo Techniczne, ul. Chałubińskiego 1, 00-625 Warszawa
Wydawnictwo Techniczne, ul. Chałubińskiego 1, 00-625 Warszawa
Wydawnictwo Techniczne, ul. Chałubińskiego 1, 00-625 Warszawa
Wydawnictwo Techniczne, ul. Chałubińskiego 1, 00-625 Warszawa

Copyright by Wydawnictwo Techniczne
Copyright by Wydawnictwo Techniczne

1	Wstęp
2	Zakres i zakresy (zakresy) i zakresy (zakresy) i zakresy (zakresy)
3	Wprowadzenie do zakresu (zakresu) i zakresu (zakresu) i zakresu (zakresu)
4	Struktura i zakresy (zakresy) i zakresy (zakresy) i zakresy (zakresy)
5	Techniczne reguły tworzenia zakresów (zakresów) i zakresów (zakresów)
6	Interpretacja i zakresy (zakresy) i zakresy (zakresy) i zakresy (zakresy)
7	Wzrost
8	Wzrost
9	Wzrost
10	Wzrost
11	Wzrost
12	Wzrost
13	Wzrost
14	Wzrost
15	Wzrost
16	Wzrost
17	Wzrost
18	Wzrost
19	Wzrost
20	Wzrost
21	Wzrost
22	Wzrost
23	Wzrost
24	Wzrost
25	Wzrost
26	Wzrost
27	Wzrost
28	Wzrost
29	Wzrost
30	Wzrost
31	Wzrost
32	Wzrost
33	Wzrost
34	Wzrost
35	Wzrost
36	Wzrost
37	Wzrost
38	Wzrost
39	Wzrost
40	Wzrost
41	Wzrost
42	Wzrost
43	Wzrost
44	Wzrost
45	Wzrost
46	Wzrost
47	Wzrost
48	Wzrost
49	Wzrost
50	Wzrost
51	Wzrost
52	Wzrost
53	Wzrost
54	Wzrost
55	Wzrost
56	Wzrost
57	Wzrost
58	Wzrost
59	Wzrost
60	Wzrost
61	Wzrost
62	Wzrost
63	Wzrost
64	Wzrost
65	Wzrost
66	Wzrost
67	Wzrost
68	Wzrost
69	Wzrost
70	Wzrost
71	Wzrost
72	Wzrost
73	Wzrost
74	Wzrost
75	Wzrost
76	Wzrost
77	Wzrost
78	Wzrost
79	Wzrost
80	Wzrost
81	Wzrost
82	Wzrost
83	Wzrost
84	Wzrost
85	Wzrost
86	Wzrost
87	Wzrost
88	Wzrost
89	Wzrost
90	Wzrost
91	Wzrost
92	Wzrost
93	Wzrost
94	Wzrost
95	Wzrost
96	Wzrost
97	Wzrost
98	Wzrost
99	Wzrost
100	Wzrost

Wstęp

„Jestem Trimurti, jeden bóg w trzech osobach. Jako Brahma stwarzam świat, jako Wisznu opiekuję się nim, jako Śiwa burzę go”.

(W. Erman, E. Tiomkin, *Mity starożytnych Indii*)

Andrzej Jakimowicz w przedmowie do książki *Zachód a sztuka Wschodu* pisze: „W sferze sztuki przejawy niezrozumienia bywały niekiedy szczególnie bodaj jaskrawe. W oficjalnym przewodniku po zbiorach wielkiego londyńskiego muzeum South Kensington (dziś zwanego Victoria and Albert Museum), opublikowanym u schyłku zeszłego wieku, znajdujemy takie oto słowa: «Potworne kształty bóstw puranicznych (jak Anglicy nazywali czasem hinduskie bóstwa opisane w księgach *Puran*) nie dają się wyobrazić w wyższych formach artystycznych i dlatego to prawdopodobnie rzeźba i malarstwo nieznanne są w Indiach jako sztuki piękne»”¹.

Obecnie, w dobie coraz większej świadomości sztuki Wschodu, nie spotykamy już takich opinii, wciąż jednak indyjskie zabytki, zwłaszcza wizerunki bóstw, pozostają dla nas niezrozumiałe. Tym samym sięgnięcie do źródłowych tekstów sanskryckich z zakresu estetyki czy ikonografii wydaje się tu w pełni uzasadnione. Niniejsza książka powstała w oparciu o utwór zatytułowany *Viṣṇudharmottarapurāṇa*, należący do literatury puranicznej i zawierający jeden z najbardziej znanych traktatów dotyczących sztuk pięknych. *Viṣṇudharmottarapurāṇa* jest dziełem religijnym powstałym w tradycji wiśnuickiej i jako *purāṇa* przekazuje wiadomości na temat kosmogonii, kosmologii, mitologii, dziejów boskich oraz ludzkich dynastii. Przynajmniej jednak kieruje do wyznawców Viṣṇu objaśnienie praktyk religijnych. Traktat artystyczny, zamieszczony w Księdze Trzeciej tego tekstu, wyklada zasady tworzenia boskich wizerunków zgodnie z wszelkimi kanonami i wolą boga, który sam objawił kształt, w jakim winien być czczony na ziemi. Boskie przedstawienia umieszczane w świątyni są nie tylko materialnymi obiektami stworzonymi przez artystę, ale przede wszystkim tworem świętych tekstów, wierzeń mitologicznych i wyobrażeń wyznawcy. W *Viṣṇudharmottarapurāṇie* zasady tworzenia wizerunków stanowią więc pierwszą płaszczyznę skrywającą tę drugą, istotniejszą płaszczyznę religijną, niczym zasłona iluzji materialnego świata skrywa boga przed ludźmi. Dotarcie do niego, czyli wyzwo-

¹ A. Jakimowicz, *Zachód a sztuka Wschodu*, Warszawa 1967, s. 7.

lenie się z ziemskiego świata jest dla hindusa celem nadrzędnym, a sztuka jest jednym ze środków pomagających w jego osiągnięciu. Chodzi tu nie tylko o rozpoznanie boga poprzez jego atrybuty. Podstawowe znaczenie ma bowiem jego identyfikacja jako Najwyższej Istoty, od której wszystko pochodzi i do której wraca. Bóg inkarnuje się na ziemi w postaci wizerunku, aby być blisko człowieka, podlegającego prawu inkarnacji. Ich spotkanie, niemal fizyczny kontakt umożliwiający oddawanie czci, owocuje boską nagrodą w postaci spełnienia życzeń wyznawcy lub jego wyzwolenia z kręgu powtórnych narodzin.

Publikacja ta ukazuje proces tworzenia boskich przedstawień od momentu narodzin idei wizerunku, poprzez techniczne etapy, aż do ceremonii konsekracji, stanowiącej ostatnie stadium tego przedsięwzięcia. Jako przykład wybrane zostało przedstawienie Trimūrti – trzech najważniejszych bogów hinduizmu – Brahmę, Viṣṇu i Śivę. Punktem wyjścia jest lekcja 1. Księgi Trzeciej *Viṣṇudharmottarapurāṇy*, która mówi o konieczności składania czci boskim wizerunkom stworzonym podług wszelkich zasad zapisanych w traktatach. Dlatego też następnie przeanalizowano lekcje zawierające charakterystykę kolorów i ikonometrii, ogólne reguły tworzenia wizerunków, opis pozycji ciała, metodę tworzenia malowidła ściennego, rodzaje malarstwa, sposób modelunku postaci oraz obrazowania bogów, ludzi i zjawisk, a także klasyfikację nastrojów w sztukach plastycznych (*rasa*²). Wszystkie zasady odgrywają istotną rolę podczas powstawania malowidła czy rzeźby, ponieważ wskutek uchybienia jakiegokolwiek z nich wizerunek nie może stać się tożsamy z bóstwem. Następnie przeanalizowano lekcje przedstawiające ikonografię bogów Trimūrti, wraz z jej teologicznym objaśnieniem. Dalej omówiono rytuał konsekracji wizerunków, bez którego nie można by ich uznać za obiekt kultu. Wybrane fragmenty *Viṣṇudharmottarapurāṇy* oddają zarówno relację między religią a sztuką, jak i prezentują stopnie wtajemniczenia adepta, który zgłębia proces tworzenia wizerunków, zdobywając tym samym wiedzę na temat ich znaczenia. Na końcu zamieszczono załączniki, zawierające sanskrycki tekst i tłumaczenie pięciu wybranych lekcji oraz tabele: ikonometryczne, ikonograficzne i botaniczną.

Autorka pragnie w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania wszystkim osobom, dzięki którym powstała niniejsza książka: przede wszystkim prof. dr. hab. Jerzemu Malinowskiemu oraz dr. hab. Marzennie Czerniak-Drożdżowicz, dr. hab. Lidii Sudyce, dr. hab. Tomaszowi Marszewskiemu, dr. Dorocie Kamińskiej oraz Susanne Bohdal.

ZASADY TRANSKRYPCJI I PISOWNI SŁÓW SANSKRYCKICH

Występujące w tej książce wyrazy sanskryckie podane są w transkrypcji naukowej i dla odróżnienia zapisane kursywą, małą literą³. Zasady spolszczania nie zostały

² Pierwotnie osiem 'smaków' estetycznych, pojawiających się u odbiorcy pod wpływem odpowiednich bodźców wywołanych podczas kontaktu z dziełami sztuk plastycznych, teatralnych czy muzycznych. Sklasyfikowane zostały po raz pierwszy w *Nāṭyaśāstrze*, traktacie o tańcu, teatrze i poetyce, autorstwa mitycznego Bharaty, powstałym na przestrzeni między II w. p.n.e. a II w. n.e. Za sprawą buddyzmu pojawił się kolejny smak – spokoju (więcej na temat estetycznych smaków w dalszej części książki). O koncepcji *rasa* zob. także M.K. Byrski, „Smak” Brahmę i „smak” Buddy (*O estetyce indyjskiej*), „Studia Filozoficzne” 1970, nr 6 (67), s. 73–83.

³ Samskryckie nazwy własne pisane są wielką literą, bez kursywy, również cytaty z sanskrytu nie są pisane kursywą, a jedynie w cudzysłowie.

ujednolicone przez polskie środowisko indologiczne⁴, zatem słowa sanskryckie pojawiają się tu jedynie w transkrypcji⁵, z polską końcówką fleksyjną, jeśli istnieje taka potrzeba. W spolszczeniu użyte natomiast zostały terminy pochodzące od sanskryckich wyrazów, np. bramin, wisznuicki czy puraniczny. Ponadto, wszystkie słowa, które są już w powszechnym użyciu w języku polskim (np. radża, sanskryt, Budda) nie podlegają przyjętej przeze mnie zasadzie. W celu ułatwienia czytelnikowi odczytywania słów sanskryckich, poniżej podaję podstawowe zasady wymowy.

Większość używanych w sanskrycie głosek występuje także w języku polskim. Są one tak samo lub podobnie wymawiane, za wyjątkiem:

- *ṅ* – głoska gardłowa, fonetyczne *ŋ*, występujące np. w polskim wyrazie „bank”;
- *c* – wymawiane bardziej miękko niż *cz*, raczej jak *ć*;
- *j* – głoska pomiędzy *dź* a *dż*;
- *ñ* – miękkie *n*, zbliżone do *ń*;
- *ṭ, ṭh, ḍ, ḍh, ṇ* – głoski cerebralne, wymawiane jak *t, d, n* z językiem przylegającym do najwyższego, środkowego punktu podniebienia, *ṭh* i *ḍh* dodatkowo z przydechem (podobnie *pha, bha, cha, jha, kha, gha* należy wymawiać z przydechem);
- *y* – wymawiane jak *j*;
- *v* – wymawiane jak *w*;
- *ṣ* – wymawiane jak głoska *sz*;
- *ṛ, ṝ* – samogłoski wymawiane podobnie jak np. w języku czeskim w słowie „prst”, jednak często artykułowane również jako *ri, li*;
- *ḥ* – jest dźwięczny;
- *ṁ* – *anusvāra* i *m̐* – *anunāsika* zaznaczają nosowość poprzedzającej samogłoski, wymawiane zależnie od otoczenia jak polskie *a, e, n, m*;
- *ḥ* – *visarga*, to przydech bezdźwięczny.

Oprócz tego w transkrypcji zaznacza się także długość samogłosek (sanskryt należy do języków z iloczasem). Pozioma kreska nad samogłoską oznacza jej długość (*ā, ī, ū, ṛ, ṝ*). Samogłoski *e, o* są zawsze długie. Dyftongi *ai* oraz *au* wymawia się odpowiednio jako *aj*, np. w wyrazie „aikido” i jako *ał*, np. w słowie „auto”.

Poza wyrazami sanskryckimi kursywą zapisane są tytuły dzieł. Cudzysłów pojedynczy „ stosuje się dla dosłownego tłumaczenia terminów i nazw sanskryckich, a cudzysłów podwójny „” dla cytatów i określeń przenośnych. Nazwy typu *purāṇy* pojawiają się jako określenie gatunku, a nie tytuł, dlatego są pisane z małej litery. W przypadku przytaczania tytułów książek lub nazw własnych z literatury anglojęzycznej, zachowuje się oryginalny zapis cytowanej pozycji. Stąd można spotkać np. obok *Viṣṇudharmottaraṇa* postać *Vishnudharmottarapurana*. Skrót *VDhP* stosuje się dla tytułu *Viṣṇudharmottaraṇa*.

⁴ Zob. M. Mejer, *W sprawie transkrypcji polskiej wyrazów indyjskich (sanskryt, hindi)*, „Studia Indologiczne” 1, 1994, s. 9-11.

⁵ Słowa sanskryckie występujące w cytatach z innych publikacji są podane w formie, w jakiej pojawiają się w oryginale.

Viṣṇudharmottarapurāṇa i teksty purāṇa – kilka słów o literaturze

Teksty *purāṇa*, pojawiające się często w piśmiennictwie polskim jako *purāṇy*, to gatunek sanskryckiej literatury obejmujący różnorodne, obszerne utwory narracyjne. Mają one charakter religijno-dydaktyczny, stanowią źródło historyczne (prezentują genealogie rodów), mitologiczne (przedstawiają opowieści o bogach i bohaterach), filozoficzne i społeczne (opisują wierzenia i ceremonie). Ich nazwa wywodzi się od rdzenia czasownikowego *pur*, oznaczającego 'wyprzedzać, iść przed, prowadzić' i tłumaczona jest jako 'dawny, stary, należący do dawnych czasów; zdarzenie lub rzecz z przeszłości; dawne legendy lub opowieści'¹.

Zdaniem wielu badaczy, zwłaszcza XIX-wiecznych *purāṇy* jako dość późne teksty charakteryzują się prostym, wręcz niedbałym językiem, nie zawsze stosują zasady gramatyki, szczególnie jeśli chcą utrzymać metrum², ich przekaz jest chaotyczny i zawiera liczne wyolbrzymienia. Pojawiła się także opinia, że teksty w obecnym kształcie powstały na bazie starszych fragmentów, które prezentują lepszy poziom artystyczny³.

Zalicza się je do tekstów sakralnych *smṛti*⁴ i często traktuje jako „piątą *vedę*”. Korzenie swe mają zresztą w literaturze wedyjskiej, zawierają wiele legend z *Rgvedy*, *Brāhmaṇów* i *Upaniṣad*. W dziełach tych można znaleźć także samo słowo *purāṇa*, pojawiające się obok *itihāsa*⁵ i rozumiane jako *purāṇam ākhyānam* – stare opowieści czy historie. Jedynie w *sūtrach* spotkamy odnośniki do *purāṇ* jako do konkretnych tekstów. Wspomniane są także w *Mahābhāracie*, a podobieństwa między obydwoma tekstami

¹ Na podstawie: M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Delhi 1993. Wszystkie tłumaczenia z sanskrytu mojego autorstwa zostały wykonane przy użyciu tego słownika.

² Najczęściej pisane są metrum *anuṣṭubh*, składającym się z czterech ćwiertek (*pāda*) po osiem sylab lub dwóch wersów po szesnaście sylab.

³ M. Winternitz, *A History of Indian Literature*, t. 1, Delhi 1996, s. 507; L. Rocher, *The Purāṇas*, Wiesbaden 1986, s. 4–5.

⁴ Termin ten należy przetłumaczyć jako 'to, co jest pamiętane', oznacza część religijnej literatury nie-należącej do objawienia *śruti* – 'tego, co zostało usłyszane', które obejmuje literaturę *Ved*, *Brāhmaṇów*, *Āraṇyaków* i *Upaniṣad* oraz *sūtr*. Zob. K. Mylius, *Historia literatury staroindyjskiej*, Warszawa 2004, s. 25–29.

⁵ Dosłownie znaczy 'tak właśnie było', gatunek obejmujący opowieści, legendy i historie.

można wytłumaczyć istnieniem wspólnego źródła – ustnej tradycji bramińskiej, sięgającej czasów wedyjskich, a także poezji bardów, przekazywanej w kręgach *ṣatriyów*. Istnieją ponadto wzmianki o tzw. *purāṇasaṃhitā* ('zbiór *purāṇ*') czy *mūlasaṃhitā* ('zbiór-rdzeń'), czyli istniejącym już w czasach wedyjskich tekście, z którego wywodzą się późniejsze *purāṇy*. Jednakże zapewne chodzi tu raczej o starą tradycję, która rozumiana jest pod terminem *purāṇa*, niż o konkretne dzieło. Początkowo były prawdopodobnie tylko cztery *purāṇy*, jak podaje *Viṣṇupurāṇa*⁶. Ich tekst rozrastał się i ewoluował na przestrzeni wieków, czemu sprzyjał jego encyklopedyczny charakter. Autorstwo *purāṇ* tradycja przypisuje mitycznemu Vyāsie, temu samemu, który skompilował *Vedy* i skomponował *Mahābhāratę*. Był on ponoć jedną z form Viṣṇu i miał na początku *kalijugi*⁷ stworzyć osiemnaście *purāṇ*. Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że słowo *vyāsa* oznacza w sanskrycie kompilatora, co wskazuje na to, iż pod imieniem tym może kryć się wielu autorów czy raczej kompilatorów *purāṇ*. Vyāsa miał je przekazać swemu uczniowi Lomahaṛṣaṇie (lub Romahaṛṣaṇie) – woźnicy (*sūta*), który z kolei wraz z trzema uczniami (*Śāṃśapāyaṇa*, *Akṛtavraṇa* i *Sāvarṇim*) nadał im obecny kształt. Według innej tradycji, syn Lomahaṛṣaṇy, Ugraśravas na prośbę mędrców opowiedział je podczas ofiary w lesie Naimiṣa⁸.

Na podstawie występujących w *purāṇach* opisów dynastii panujących w Indiach oraz podobieństw z tekstami buddyjskiej *mahāyāny*⁹ czy innymi dziełami literatury indyjskiej, zwłaszcza o charakterze technicznym, większość badaczy datuje teksty, które w obecnym stanie przetrwały do naszych czasów, na okres między I a VII w. n.e., choć oczywiście ich tradycja jest znacznie dłuższa, a sam proces przekształcania *purāṇ* w dzieła encyklopedyczne zreformowanych kultów bramińskich rozpoczął się ok. 500 r. p.n.e. w odpowiedzi na filozofię buddyzmu. Klaus Mylius twierdzi, że gros tekstów *purāṇ* powstało między 300 a 800 r. n.e., natomiast wiele fragmentów, które można zadatować nawet na XIII w. i później, to uzupełnienia¹⁰. Teksty puraniczne zrodziły się także w celu udostępnienia teologii niższym kastom i kobietom, które nie miały prawa studiować świętych tekstów oraz na potrzeby sekt. Traktowane jako uzupełnienie *Ved* i świętą literaturę „drugiej kategorii” początkowo nie należały w ogóle do

⁶ M. Winternitz, *op. cit.*, s. 496, 499; K. Mylius, *op. cit.*, s. 118-119; L. Rocher, *op. cit.*, s. 41-42, 53-57. Społeczeństwo indyjskie od czasów wedyjskich dzieliło się na cztery klasy (*varṇa*): *brāhmaṇa* – kapłanów, *ṣatriya* – wojowników, *vaiśya* – rzemieślników i rolników oraz służących – *śūdra*.

⁷ Czwarta, „ciemna” i fatalna epoka, która trwa obecnie i jest częścią *mahāyuga* (wielkiej *yugi*), w której odmierzany jest cyklicznie trwający świat. Trzy pozostałe to: *krta* (*satya*), *tretā* i *dvāpara*. Ich nazwy pochodzą od terminów, jakimi określano poszczególne kości i zarazem rzuty w grze w kości. *Kṛta* oznaczał cztery (był to rzut najlepszy), *tretā* – trzy, *dvāpara* – dwa, a *kali* – jeden (rzut najgorszy). Określenia te pojawiają się już w *Rgvedzie*, w hymnie X.34. Por. V. Raghavan, *Festivals, Sports and Pastimes of India*, Ahmedabad 1979, s. 18.

⁸ Imię *Romahaṛṣaṇa* objaśniane jest od etymologii tego słowa jako „ten, którego piękne opowieści powodują u słuchaczy jeżenie się włosków na ciele z radości”, za: M. Winternitz, *op. cit.*, s. 500, 504-505; K. Mylius, *op. cit.*, s. 120; L. Rocher, *op. cit.*, s. 45-46.

⁹ 'Wielki Wóz', szkoła buddyjska, która uformowała się ok. I w. n.e., w opozycji do elitarnej i monastycznej *theravady* zakładającej, że każdy sam się doskonali na drodze do oświecenia. *Mahāyāna* rozróżnia trzy grupy wyznawców, zgodnie z ich ścieżką ku wyzwoleniu: słuchaczy, „buddów” indywidualnych i *bodhisattwów*. Ci ostatni rezygnują z własnego wyzwolenia dla dobra innych. Zob. M. Mejer, *Buddyzm*, Warszawa 2001, s. 187, 190-192.

¹⁰ M. Winternitz, *op. cit.*, s. 502-503; K. Mylius, *op. cit.*, s. 119-120; L. Rocher, *op. cit.*, s. 100-103.

tekstów kapłańskich. Bowiem, jak twierdzi Rāmānuja¹¹, wiedzę o *brahmanie*¹² zyskuje się tylko przez studiowanie *Ved*, podczas gdy teksty *itihāsa* i *purāṇa* prowadzą jedynie do oczyszczenia z grzechów. Jednakże pojawiające się stwierdzenia, że Viṣṇu powinno się oddawać cześć nie poprzez medytację, ale poprzez pobożne uczynki, pielgrzymki nad Ganges oraz święta i ceremonie organizowane ku jego czci¹³, wskazują na pewne zmiany w religijności hindusów i dojście do głosu tendencji wywodzących się z sekt.

Kompozycja *purāṇ* opiera się na zasadzie *pañcalakṣaṇa*¹⁴, czyli pięciu cech:

- 1) *sarga* – ciąg stwarzania świata;
- 2) *pratisarga* – odnawianie świata po zniszczeniu;
- 3) *vaṃśa* – genealogia bóstw i bohaterów mitycznych;
- 4) *manvantara* – opis kolejnych Manu, przodków ludzkości;
- 5) *vaṃśānucarita* – genealogia rodów królewskich.

Ta charakterystyka tyczy się prawdopodobnie wcześniejszej formy *purāṇ* – które były dziełami o charakterze kosmogonicznym i genealogicznym. W obecnej są one raczej recenzją starszych dzieł tego samego gatunku i nie do końca stosują powyższą zasadę, na pierwszy plan wysuwając opowieści mitologiczne i treści religijne. Dlatego też, prócz wymienionych, podstawą każdej *purāṇy* jest *bhakti* – cześć i oddanie konkretnemu bóstwu, co w *pañcalakṣaṇa* nie zostało uwzględnione. Ponadto *purāṇy* są ważnym kodeksem różnych hinduistycznych obrzędów i obyczajów, gdyż zawierają rozdziały na temat *śrāddha* (ofiary dla przodków), *vrata* (ślubów, przyrzeczeń), *ācāra* (praktyk religijnych), *tīrtha* (świętych brodów – miejsc pielgrzymek), *pūjā* (oddawania czci, składania ofiar), *dāna* (darów, donacji) i innych aktów religijnych. W niektórych *purāṇach* pojęcie *pañcalakṣaṇa* zostało zmodyfikowane i mówi się, że zawierają one dziesięć cech – pięć powyższych oraz:

- 1) *saṃsthā* – istnienie, utrzymywanie i upadek świata;
- 2) *rakṣā* – obrona, opis bóstw w różnych wcieleniach;
- 3) *pralaya* – zmiereź świata;
- 4) *hetu* – przyczyna ponownego zaistnienia świata;
- 5) *apāśraya* – oparcie w *ātmanie*.

Obecnie nazwą *purāṇa* określa się osiemnaście *mahāpurāṇ* ('wielkie *purāṇy*') oraz osiemnaście¹⁵ *upapurāṇ* ('pomniejsze *purāṇy*'). *Mahāpurāṇy* podzielone są, w zależności od tego, któremu bogu przynależą, na:

¹¹ Rāmānuja – filozof, żyjący w latach 1017-1137, założyciel szkoły *viśiṣṭādvaita* (szczególnego monizmu), odmiany w obrębie jednego z sześciu klasycznych systemów filozofii indyjskiej, zwanego *vedānta*. Zgodnie z nauką tej szkoły *materia (acit)* i *dusze (cit)* są właściwościami Boga, od niego pochodzą i zależą od niego całkowicie, tak jak ciało jest podporządkowane duszy. Zob. *The Encyclopedia of Religion*, ed. M. Eliade, t. 15, London 1987, s. 212-213.

¹² *Brahman* jest bezosobowym bytem, absolutem, uniwersalną duszą i źródłem, z którego emanuje cały świat oraz wszystkie istoty-dusze jednostkowe, określane mianem *ātmana*, powracające do niego po wyzwoleniu się z kręgu narodzin.

¹³ M. Winternitz, *op. cit.*, s. 505, 520.

¹⁴ W leksykonie *Amarasiṃhy* (autora słownika *Amarakośa* powstałego ok. IV w. n.e., który dzieli słowa według klas synonimicznych) termin *pañcalakṣaṇa* występuje jako synonim *purāṇa*; por. K.K. Gupta, *A Socio-Religious Study of Viṣṇudharmottara Purāṇa*, New Delhi 1994, s. 2; L. Rocher, *op. cit.*, s. 24-30.

¹⁵ Tradycja przyjmuje, że jest ich także osiemnaście, jednakże listy, które wyliczają ich tytuły, nie są zgodne.

- a) wisznuickie (*sāttvika*, wychwalające Viṣṇu) – *Viṣṇupurāṇa*, *Nāradapurāṇa*, *Bhāgavatapurāṇa*, *Garuḍapurāṇa*, *Padmapurāṇa*, *Varāhapurāṇa*. Te posiadają najlepszą cechę (*guṇa*)¹⁶ *sattvę* i prowadzą do wyzwolenia;
- b) poświęcone Brahmie (*rājasa*) – *Brahmapurāṇa*, *Bhaviṣyapurāṇa*, *Mārkaṇḍeyapurāṇa*, *Brahmavaivartapurāṇa*, *Vāmanapurāṇa*, *Brahmāṇḍapurāṇa*. Charakteryzująca je cecha *rajas* służy osiągnięciu nieba;
- c) *tāmasa*, wychwalające Śiwę: *Śivapurāṇa*, *Agnipurāṇa*, *Liṅgapurāṇa*, *Skandapurāṇa*, *Kūrmapurāṇa*, *Matsyapurāṇa*. Te prowadzą jedynie do piekła¹⁷.

Podana tu klasyfikacja zapewne ma swe źródło w tradycji wisznuickiej, gdyż *purāṇy* należące do Viṣṇu są przedstawione jako najlepsze, wiedzące do zbawienia, podczas gdy *purāṇy* przypisywane Śiwie utożsamia się ze złem i ciemnością.

Upapurāṇy niewiele się różnią od *mahāpurāṇ*, powstały na potrzeby lokalnych kultów i poszczególnych sekt. Niektóre z nich uważa się za część *mahāpurāṇ*, inne za dzieła samodzielne. Wśród nich wyróżnia się sześć grup tematycznych: *vaiṣṇava*, *śaiva*, *gaṇapatya*¹⁸, *śākta*¹⁹, *saura*²⁰ i nieprzynależące do żadnej sekty. Grupę pierwszą reprezentuje między innymi *Viṣṇudharmottarapurāṇa*²¹, której tytuł można przetłumaczyć następująco: „*Purāṇa* najwyższego obowiązku religijnego (*dharmy*) Viṣṇu”. Celem jej jest bowiem przedstawienie Viṣṇu jako boga stojącego na czele całego panteonu bóstw, świata jako jego manifestacji, a wszystkich stworzeń jako jemu podporządkowanych²².

Jest to dzieło niezwykle obszerne, toteż poszczególne jego części mogły powstać w różnym okresie. Naukowcy zajmujący się analizą kolejnych partii tekstu, opierając się na podobieństwach z innymi utworami oraz na informacjach zawartych w samej *purāṇie*, wysuwają wiele propozycji datowania. Generalnie zamykają się one w przedziale między 450 a 650 r. n.e., choć zastrzec należy, że istnieją w tekście partie o wiele wcześniejsze oraz takie, które można datować nawet na 1000 r.²³ Istotnym

¹⁶ Trzy *guny*: *sattva* – czystość, dobro, mądrość, stałość, *rajas* – aktywność, pasja i *tamas* – ciemność, pasywność, są składnikami materii (świata). Pierwotnie pozostają w stanie równowagi i nie są wówczas postrzegane. Gdy któraś z nich zaczyna dominować, materia rozwija się i powstaje różnorodność rzeczy. Są uosobieniem boskich energii, przynależnych Brahmie, Viṣṇu i Śiwie.

¹⁷ M. Winternitz, *op. cit.*, s. 509. L. Rocher podaje też podział *purāṇ*, w którym *Agnipurāṇa* przypisywana jest Agniemu, a *Brahmaravartapurāṇa* Sūryi. Zwraca uwagę, że przynależność danej *purāṇy* do konkretnego boga, nie oznacza, że nie wspomina się w niej o innych bóstwach. Zob. idem, *op. cit.*, s. 20–22.

¹⁸ Przynależne Gaṇeśi, bogu z głową słonia, synowi Śivy i Pārvatī.

¹⁹ Związane z *śakti* – mocą bóstwa personifikowaną i czczoną jako jego małżonka.

²⁰ Poświęcone Sūryi, wedyjskiemu bogu słońca.

²¹ Niekiedy uważana jest za część *Garuḍapurāṇy*, innym razem za część *Viṣṇupurāṇy*. W *Bṛhaddharmapurāṇie* znajduje się na liście *upapurāṇ*. W pierwszym kolofonie tekstu pojawia się z przyrostkiem *mahāpurāṇa*. W następnym uważa się ją za część *Viṣṇupurāṇy*. Jednakże oznacza to raczej fakt poprzedzania tytułu *VDhP* tytułami wyżej wymienionych *purāṇ*, w związku z tradycją wywodzenia *upapurāṇ* od *mahāpurāṇ*. Zawartość *Viṣṇupurāṇy* i *VDhP* wskazuje wyraźnie, że są to samodzielne, odrębne kompilacje. Rzecz ma się podobnie, jeśli chodzi o *Garuḍapurāṇę*. Poza tym jest ona od *VDhP* późniejsza. Por. M. Winternitz, *op. cit.*, s. 553; S. Kramrisch, *The Vishnudharmottara (Part III). A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, Patna 1993, s. 3.

²² K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 2.

²³ P.V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, Delhi 1987, s. 66–72; K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 3–5; S.K. De, *History of Sanskrit Poetics*, Calcutta 1988, s. 96–97; M. Winternitz, *op. cit.*, s. 553; L. Rocher, *op. cit.*, s. 252.

wskaźnikiem są przemiany zachodzące w religii. Wśród inkarnacji Viṣṇu²⁴ wymienionych w *VDhP* nie pojawia się Budda, a jego imię występuje tylko raz, pod koniec Księgi Trzeciej. Buddę włączono w system inkarnacji około 550 r. n.e.²⁵ Poza tym koncepcja trójjedności Brahmy, Viṣṇu i Śivy (*trimūrti*), która jest jedną z wielu doktryn wisnuickich zawartych w tekście, pojawia się po raz pierwszy w *Harivaṃśi*, uznawanej za dodatek do *Mahābhāraty*, w rzeczywistości posiadającej raczej cechy *purāṇy* niż eposu i datowanej na V w. n.e.²⁶

Dla moich rozważań najistotniejsze będą tu jednakże porównania *VDhP* z tekstami traktującymi o sztuce oraz ze świadectwami archeologicznymi. Dla przykładu *Brhadśaṃhitā* Varāhamihiry, słynnego indyjskiego astronoma żyjącego w VI w. n.e., zawierająca niezwykle interesujące wiadomości z dziedziny astrologii, geografii i sztuk plastycznych (ikonometrii i ikonografii), wykazuje wiele podobieństw z *VDhP* w dziedzinie ikonometrii, choć żadne z dzieł nie zapożyczyło od drugiego²⁷. Natomiast twórcy *Agni-purāṇy*, kolejnej *purāṇy*, powstałej po V w. n.e.²⁸, której istotna część dotyczy ikonografii bóstw, czerpali z *VDhP*. Relacje między tekstami świadczą o tym, że ich kompilacja miała miejsce mniej więcej w tym samym czasie.

Jeśliby odnieść *VDhP* do sztuk plastycznych, to najbliższy jej wydaje się być okres Guptów²⁹. Świadectwem miałby być choćby opis wyglądu *cakravartina*³⁰ – z owiniętymi (pletwiastymi) palcami u dłoni i stóp oraz kępką włosów pomiędzy brwiami, którego wizerunek możemy odnaleźć w malarstwie i rzeźbie tego okresu³¹. Jak podaje Ananda Kentish Coomaraswamy³², w miejscowości Māṅkuwār (koło Allahābādu) znaleziono posąg Buddy z błoniastymi palcami, pochodzący z ok. 448/449 r. n.e. (il. 1). Błony między palcami Jitendra Nath Banerjea tłumaczy względami technicznymi, wypełnione przestrzenie zostawił rzeźbiarz, aby uchronić poszczególne palce przed

²⁴ Obecnie uznaje się dziesięć inkarnacji (*avatāra*) Viṣṇu, ich lista ulegała zmianie w miarę rozwoju wierzeń hinduistycznych. Bóg pojawiał się na ziemi w różnych wcieleniach, gdy istniała konieczność ratowania świata przed niebezpieczeństwem, kolejno pod postacią: Matsyi – Ryby, Kūrmy – Żółwia, Varāhy – Dzika, Narasiṃhy – Człeko-lwa, Vāmany – Karła, Paraśurāmy – Ramy z toporem, Rāmy, Kṛṣṇy i Buddy (w niektórych klasyfikacjach wymiennie z Balarāmą). Kalkin – człowiek z głową konia, ma pojawić się na końcu *kaliyugi*. Zob. np. R. Champakalakshmi, *Vaiṣṇava Iconography in the Tamil Country*, New Delhi 1981, s. 27-28.

²⁵ K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 4.

²⁶ K. Mylius, *op. cit.*, s. 106-107, 123.

²⁷ P. Dave-Mukherji, *The Citrasūtra of The Viṣṇudharmottara Purāṇa*, Delhi 2001, s. xxxii.

²⁸ K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 4.

²⁹ Gupta – dynastia panująca w północnych Indiach w okresie od IV do VI w. n.e. Jej najwybitniejsi władcy to: Candragupta I, Samudragupta, Candragupta II, Kumāragupta I, Skandagupta. Zob. J. Kieniewicz, *Historia Indii*, Warszawa 1985, s. 150-152.

³⁰ *Cakravartin* ('obracający koło') oznacza trzymającego dysk (*cakra*) jako broń, a więc władcę ('tego, który wprawia koło w ruch, włada dyskiem') i był najwyższym tytułem nadawanym wielu mitycznym i historycznym panującym, synonimem władcy idealnego. Może także chodzić tu o Buddę, który w pierwszym kazaniu, jakie wygłosił w miejscowości Sārnāth po osiągnięciu oświecenia, wprawił w ruch koło *dharmy*. Takie ujęcie podkreśla wówczas jego panowanie nad światem i zwycięstwo. Zob. *Słownik mitologii hinduskiej*, red. A. Ługowski, Warszawa 1994, s. 48; R.F. Fisher, *Buddhist Art and Architecture*, London 1996, s. 16, 212.

³¹ K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 5. Por.: *VDhP*, III.37.5: „jālapādakarāḥ kāryasthā vai cakravartinaḥ/ ūrṇeyam ca bhruvornadhye teṣāṃ kāryam tathā śubham” – „Władcy powinni mieć stopy i ręce błoniaste. A pomiędzy ich brwiami dobrowróżny krąg z włosów umieścić należy” (o ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia zamieszczone w książce są mojego autorstwa).

³² A.K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, New York 1927, s. 84-85, il. 162.

zniszczeniem mechanicznym. Banerjea przyznaje jednak, że był to jeden z symbolicznych elementów fizjonomii, przynależny szczególnym postaciom, mającym odegrać ważną rolę jako władcy lub zbawcy ludzkości, wymieniany w tekstach ikonograficznych, także przy opisach Buddy³³.

Nie ma w *VDhP* wzmianki o podziale architektury świątynnej na typy *drāviḍa* i *vesara*³⁴ (il. 2-4), co ma także świadczyć o jej dość wczesnej dacie³⁵. Klasyfikację taką po raz pierwszy spotykamy bowiem w utworach *Īśānaśivagurudevapaddhati* i *Samarāṅgaṅasūtradhāra*, datowanych na IX-XI w. Natomiast ani *Bṛhatsaṃhitā*, ani *Agnipurāṇa* takiego podziału nie podają³⁶.

Stella Kramrisch zwraca także uwagę na znajdujące się w części ikonograficznej opisy tworzenia „boskich” wizerunków takich postaci jak: Vyāsa, pięciu braci Pāṇḍava, Vaiśampāyana, Kṛṣṇa oraz Vālmīki. Wnioskuje z tego, że *purāṇa* musiała powstać już po zakończeniu kompilacji eposów *Mahābhārata* i *Rāmāyaṇa*³⁷, kiedy te dzieła oraz ich autorzy i bohaterowie byli postrzegani jako święci. Według Kramrisch rozdziały dotyczące malarstwa i ikonografii musiały być skompilowane do VII w. n.e., gdyż są współczesne malowidłom Ajaṅty. Ponadto *VDhP* nie wspomina o Śaṅkarze³⁸, którego wizerunki są czczone do dziś, gdy tymczasem w tekście figuruje wielu innych mędrców, filozofów i bohaterów, a każdy z nich ma swoje określone miejsce wokół centralnej postaci Viṣṇu³⁹.

Pratapaditya Pal słusznie zauważa, że kaszmirskie rzeźby przedstawiające Viṣṇu, datowane na VI-VIII w. n.e., można porównać z wizerunkiem tego boga opisanym w lekcjach 44. i 47. *VDhP*⁴⁰. Jest to przedstawienie zwane *caturmūrti* lub *caturvyūha*, ukazujące cztery aspekty Viṣṇu, którym odpowiadają oblicza – człowieka, lwa, dzika

³³ J.N. Banerjea, *The „Webbed Fingers” of Buddha*, „The Indian Historical Quarterly” 6, nr 4, December 1930, s. 717-727.

³⁴ *Drāviḍa* jest południowym typem świątyni z piramidalnie zwężającą się wieżą nad sanktuarium, wokół którego znajduje się duże obejście. Do wnętrza prowadzą cztery bramy świątynne zwieńczone podobną wieżą o bogatej dekoracji rzeźbiarskiej. *Vesara* to – zdaniem Goesty Lieberta – charakterystyczna dla środkowych Indii, okrągła świątynia w formie buddyjskiej *caityi*. Por. G. Liebert, *Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Hinduism – Buddhism – Jainism*, Delhi 1986, s. 335. Według Kramrisch taki typ odpowiada „mieszanym” świątyniom, charakterystycznym dla dynastii Cālukya i Hoysala, występującym na terenach od gór Vindhya do rzeki Kṛṣṇa. Tego samego zdania jest A.K. Coomaraswamy (*op. cit.*, s. 107). Słowo *vesara* znaczy ‘muł, hybryda’ i mogłoby bezpośrednio odnosić się do mieszanego charakteru tych budowli, które mają plan *drāviḍa*, a kształt *nāgara*, świątyni z terenów północnych (od Himalajów do gór Vindhya), które posiadają nad sanktuarium wieżę o linii zakrzywionej. Zaznaczyć przy tym należy, że jest to klasyfikacja bardzo uproszczona, gdyż teksty wyróżniają wiele różnych odmian świątyni, a położenie geograficzne nie jest czynnikiem determinującym dany typ. Zob. S. Kramrisch, *The Hindu Temple*, Delhi-Varanasi-Patna-Madras 1986, t. 1, s. 286-295. Ajay J. Sinha również odnosi typ *vesara* do świątyni zbudowanych w Karnatace; por. *idem*, *Architectural Invention in Sacred Structures. The Case of Vesara Temples of Southern India*, „The Journal of the Society of Architectural Historians” 55, 1996, nr 4, s. 382-399.

³⁵ K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 5.

³⁶ S. Kramrisch, *The Hindu Temple*, *op. cit.*, s. 286.

³⁷ *Mahābhārata* datowana jest na 400 r. p.n.e – 400 r. n.e., a jej autorstwo, jak już wspomniano, tradycja przypisuje mitycznemu Vyāsie, zaś *Rāmāyaṇę*, którą datuje się na II w. p.n.e. – II w. n.e., skomponował mędrzec Vālmīki.

³⁸ Śaṅkarācārya – nauczyciel filozofii *vedānty* i wskrzesiciel braminizmu, żył na przełomie VIII i IX w.

³⁹ S. Kramrisch, *The Viṣṇudharmottara...*, s. 4-5.

⁴⁰ P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. xxxii.

i Kapili⁴¹. Zazwyczaj ukazane są trzy oblicza, a czwarte (Kapila) znajduje się z tyłu i nie jest widoczne.

Pochodzenie tych rzeźb jest również warte uwagi, wskazuje bowiem miejsce powstania tekstu – region Pañjābu, Kaśmīru i Jammu. Teza ta wysunięta została na podstawie wymienianych wVDhP nazw rzek, gór, jezior i świętych miejsc leżących na tych właśnie terenach.

Viṣṇudharmottarapurāṇa jest – podobnie jak inne purāṇy – dziełem skompilowanym, choć jak podkreślają badacze, zawiera wiele oryginalnych rozdziałów, ponadto autorzy wykorzystują materiał z innych dzieł w sposób krytyczny, poprawiając go lub wyrażając swoją opinię, jeśli z czymś się nie zgadzają. Chociaż spisana dawno temu, nie pozostaje bez odniesienia do współczesności, zwłaszcza w przypadku religijnych i społecznych tematów⁴².

VDhP niewątpliwie charakteryzuje się typowymi dla literatury puranicznej cechami. Jej nadrzędnym celem jest *bhakti* – oddawanie czci Viṣṇu. Encyklopedyczna forma dzieła daje swobodę poruszania ogromnej ilości tematów z różnych dziedzin życia. Można więc upatrywać w niej swoistą „biblię” wiszuickiego wyznawcy, sfera religijna odgrywa tu bowiem nadrzędną rolę. Tekst składa się z trzech ksiąg – *khaṇḍa* i 807 lekcji – *adhya*. Pierwsza część zawiera 269, druga 183, a trzecia 355 lekcji, przy czym wydzielono tu ostatnią jej część zatytułowaną *Haṃsaḡītā* (od lekcji 227.).

Księga Pierwsza rozpoczyna się inwokacją skierowaną do bóstw i mędrca Vyāsy. Potem następuje opis zgromadzenia królów, którym przewodzi Vajra, syn Aniruddhy, wnuk Kṛṣṇy. Władca ów kieruje się do obecnych tam mędrców z prośbą wyłożenia mu w całości wiszuickiej religii. Oni z kolei zlecają to zadanie Mārkaṇḍeyi, wielkiemu mędrcowi z rodu Aṅgirasas. Jak podaje legenda zawarta w *Matsyapurāṇie*, Mārkaṇḍeya wędrując po ziemi przez wiele lat, poddawał się gorliwej ascezie i medytacjom, a w nagrodę za to otrzymał wieczną młodość. Zaprażył też poznać tajemnicę stworzenia wszechświata. Kiedy tylko o tym pomyślał, znalazł się w nieprzeniknionych ciemnościach, a wokół niego rozpościerały się tylko wody. Wędrował zrozpaczony bez odpooczynku, nie widząc ziemi ani słońca, ani żadnego żywego stworzenia. Nagle spostrzegł śpiącą na wodach postać, która świeciła ogromnym blaskiem. Rozpoznał w niej boskiego Viṣṇu i podszedł do niego. Wtedy bóg otworzył usta i połknął mędrca, który na powrót ujrzał wokół siebie realny świat. Wędrował dalej, szukając jego końca, aż pewnego dnia przyśnił mu się sen – znów przemierzał puste i bezkresne wody, i znów ujrzał świetlistą, śpiącą postać. Podszedł i zobaczył, że jest to chłopiec, który zwrócił się do Mārkaṇḍeyi tymi słowami: „Nie bój się, moje dziecko, zbliż się do mnie”. Mędrzec obruszył się wielce, że ktoś odważył się przemówić do niego bez należnego mu szacunku, wtedy chłopiec objawił swą prawdziwą postać – Wielkiego Viṣṇu i wyjawiał mu, jak powstał wszechświat (zawarty w boskim ciele), a także jego trwanie, cyklicz-

⁴¹ Wizerunek ten odnosi się do pochodzącego z terenów Mathury kultu Vṛṣṇi Pañcavīra – ‘pięciu bohaterów’ z klanu Vṛṣṇi. Są to: Vāsudeva-Kṛṣṇa – identyfikowany z Viṣṇu, Pradyumna, Aniruddha, Saṃkarṣaṇa i Sāmba, pierwotnie prawdopodobnie czczeni jako lokalne bóstwa, w późniejszym okresie czterech pierwszych zostali uznani w tradycji Pāñcarātry – jednej z wczesnych sekt wiszuickich, za emanacje (*vyūha*) Viṣṇu. Zob. m.in. R. Champakalakshmi, *op. cit.*, s. 22; K.S. Desai, *Iconography of Viṣṇu*, New Delhi 1973, s. 37–50. Przedstawienie to zostanie omówione szczegółowo w części dotyczącej ikonografii.

⁴² R.C. Hazra, cyt. za K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 2–3.

ność (*yugi*), swoje inkarnacje oraz koncepcję Trimūrti. Po czym znów połąką Mārkaṇḍeya, który – powróciwszy do rzeczywistości – zaczął się zastanawiać, czy świat wokół niego i on sam są jedynie snem Viṣṇu, czy też przyśniła się mu bezkresna ciemność, w której spotkał boga⁴³. Nie przypadkiem zatem osobą, do której mędracy zwracają się z prośbą o wyłożenie *dharmy* wisznuickiej jest Mārkaṇḍeya.

W tej części opowieści o stworzeniu świata, bogów i demonów oraz historii wojen między nimi przeplatają się z wiadomościami astrologicznymi, opisami ofiar, rytuałów, przysięg, postów oraz hymnów pochwalnych na cześć Viṣṇu i innych bogów⁴⁴.

Księga Druga zawiera wytyczne dla władcy (*rājadharmā*), poczynając od codziennych jego czynności i obowiązków czy zasad funkcjonowania dworu, po reguły kierowania państwem. Ponadto w tej części znajdują się między innymi pouczenia dotyczące kast, praw regulujących życie, czterech celów człowieka⁴⁵, statusu i praw kobiet oraz sakramentów (*saṃskāra*) i wszelkiego rodzaju obrzędów związanych z życiem codziennym. Lekcje 166.–174. tej księgi to traktat astronomiczno matematyczny (*Paitāmaha-siddhānta*)⁴⁶.

W Księdze Trzeciej wyróżnić można trzy części. Pierwsza z nich zawiera informacje na temat różnego rodzaju sztuk. Swoistym wprowadzeniem do całości tej nauki są lekcje 1. i 2., w których Mārkaṇḍeya mówi o konieczności tworzenia boskich wizerunków zgodnie z zasadami *citrasūtry*, czyli nauki o obrazie, a także przedstawia ciąg zależności poszczególnych sztuk od siebie⁴⁷. Wprowadzając do nauki muzyki i tańca, narrator prezentuje wykład na temat słownictwa sanskryckiego oraz prakryckiego, odnosząc się do metrum, synonimów, leksykografii, rodzajów gramatycznych, figur poetyckich i gatunków literackich. Następnie przedstawia wiedzę dotyczącą instrumentów muzycznych oraz śpiewu i przechodzi do opisu tańca. Tu prezentuje klasyfikację pozycji (leżące, siedzące i stojące), opis części ciała, gestów (*hasta* i *mudrā*)⁴⁸ oraz gry aktorskiej (49 sposobów gry, *rasa*). Lekcja 35. dotyczy ikonometrii i stanowi przejście od sztuki tańca do sztuki tworzenia wizerunków w malarstwie i rzeźbie. Znajdujemy tu opowieść o genezie *citrasūtry* i stwierdzenie, że zarówno taniec, jak i sztuka malarska są odzwierciedleniem trzech światów⁴⁹. Po czym następuje osiem lekcji o ogólnych zasadach tworzenia wizerunków i wreszcie w lekcjach od 44. do 85. przedstawiona zostaje ikonografia całego panteonu bóstw hinduistycznych skupionych wokół Viṣṇu. Na koniec tej części pojawiają się informacje o materiałach wykorzystywanych przy tworzeniu wizerunków: drewnie (lekcja zatytułowana *Dāruparīkṣā* – badanie drewna), kamieniu (*Śīlāparīkṣā*); ceglach (*Iṣṭākāparīkṣā*), spoiwie (*Vajralepanirūpaṇa*) –

⁴³ W. Erman, E. Tiomkin, *Mity starożytnych Indii*, Bydgoszcz 1987, s. 185–187, 213.

⁴⁴ K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 7–8; L. Rocher, *op. cit.*, s. 251.

⁴⁵ *Puruṣārtha* – cztery cele, które człowiek może obrać w życiu doczesnym, trzy pierwsze: *kāma* – pożądanie, miłość, *artha* – bogactwo, *dharma* – spełnienie religijnego obowiązku, prowadzą do najwyższego i ostatecznego celu: *mokṣa* – wyzwolenia.

⁴⁶ K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 8; L. Rocher, *op. cit.*, s. 251.

⁴⁷ Por. *VDhP*, III.1.7, III.2.1–9. Tekst tych lekcji wraz z tłumaczeniem znajduje się w załączniku I.

⁴⁸ *Hasta* – gesty, w których bierze udział cała ręka, termin używany też dla określenia atrybutów, np. *padmahasta* – ‘mający lotos w ręku’; *mudrā* – gesty dłoni. Zdarza się jednak, że terminy te są używane wymiennie. Por. J.N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1956, s. 246–247.

⁴⁹ *VDhP*, III. 35.1–5: „yathā nṛtte tathā citre trailokyānukṛtiḥ smṛtā //5//” – „Tak jak w tańcu, tak i w malarstwie, podług tradycji, istnieje odzwierciedlenie trzech światów”.

używanych przy budowie świątyń (*prāsāda*) oraz o badaniu podłoża (*Bhūmiparikṣā*), na którym mają być ustawione budowle lub posągi.

Druga część Księgi Trzeciej dotyczy rytuałów związanych z konsekracją wizerunków (*pratiṣṭhā*) i oddawaniem czci bóstwom. Wylicza okazje, przy których czci się poszczególne manifestacje Viṣṇu i recytuje jego imiona, opisuje miejsca takich ceremonii i nagrody za nie. Po czym następuje charakterystyka ponad stu ślubów (*vrata*).

Trzecia część nosi tytuł *Hamsagītā* i opowiada o tym, jak na końcu *kṛtayugi* ludzie utracili wiedzę. Wtedy bóg Janārdana⁵⁰, przybrawszy postać dzikiej gęsi (*hamsa*), przekazał wszelaką wiedzę przygnębionym mędrcom. Dotyczyła ona: *varṇ*, stadiów życia (*āśrama*), prawa i sprawiedliwości, różnorakich cnót, zasług za składane ofiary i inne pobożne czyny, a także złych postępków i przywar takich jak namiętność, zrozumiałość, samozadowolenie, pasja⁵¹.

Jak już wspomniano, przedmiotem analizy w niniejszej publikacji będzie fragment Księgi Trzeciej dotyczący sztuk plastycznych, a w szczególności tworzenia boskich przedstawień. Część ta, ze względu na ogrom informacji, niemalże od stu lat była i nadal jest obiektem zainteresowań wielu badaczy zajmujących się historią sztuki indyjskiej. Po raz pierwszy tekst został opublikowany przez wydawnictwo Venkatesvara Press w 1912 r., na podstawie dwóch manuskryptów⁵². W 1924 r. S. Kramrisch wydała opierając się na powyższej edycji tłumaczenie fragmentów *VDhP*⁵³, a cztery lata później tłumaczenie poprawione⁵⁴. Niestety tekst posiadał wiele błędów i braków, więc niektóre urywki tego tłumaczenia są niejasne, błędnie zinterpretowane lub pominięte. W 1932 r. A.K. Coomaraswamy opublikował tłumaczenie lekcji 41. Księgi Trzeciej i jej analizie poświęcił artykuł⁵⁵, a szereg informacji stamtąd zaczerpniętych zawarł w swym dziele *History of Indian and Indonesian Art*⁵⁶. W 1958 r. Priyabala Shah przygotowała krytyczne wydanie Księgi Trzeciej, a ściślej rzecz ujmując 226 lekcji (bez *Hamsagīty*)⁵⁷. W 1961 r. wydała jej szczegółową analizę opatrzoną tłumaczeniem fragmentów⁵⁸. Calambur Sivaramamurti opierając się na krytycznej edycji sanskryckiego oryginału opracowanej przez P. Shah, opublikował w 1978 r. własne tłumaczenie *Citrasūtry*, czyli lekcji 35.–43.⁵⁹ Sanskrycki tekst i jego przekład autor poprzedził obszernym komentarzem. Najnowsza publikacja z Księgi Trzeciej *VDhP* – z 2001 r. – to

⁵⁰ 'Poruszający ludzi' lub 'dający nagrodę', jeden z *caturvīṃśatimūrti* – dwudziestu czterech aspektów Viṣṇu.

⁵¹ K.K. Gupta, *op. cit.*, s. 8–9.

⁵² P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. xxiii.

⁵³ S. Kramrisch, *A Treatise on Indian Painting*, „Journal of the Department of the Letters” 2, Calcutta 1924, s. 1–56; por. P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. xxi, xxiii.

⁵⁴ S. Kramrisch, *A Treatise on Indian Painting*, „The Calcutta Review” 1928. Por. P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. xxiii. Korzystałam z drugiego wydania publikacji S. Kramrisch, *The Viṣṇudharmottara...*, wydanego w Patnie w 1993 i cytowanego już powyżej.

⁵⁵ A.K. Coomaraswamy, *Viṣṇudharmottara Chapter XLI*, „Journal of American Oriental Society” 52, 1932, s. 13–21; por. P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. xxi, xxiii.

⁵⁶ A.K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, *op. cit.*, s. 87–88, 90.

⁵⁷ P. Shah, *Viṣṇudharmottarapurāṇa, III Khaṇḍa*, t. 1, Oriental Institute, Baroda, Gaekwad Oriental Series 130, 1958; por. P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. xxiv.

⁵⁸ P. Shah, *Viṣṇudharmottarapurāṇa, III Khaṇḍa*, t. 2, Oriental Institute, Baroda, Gaekwad Oriental Series 137, 1961.

⁵⁹ C. Sivaramamurti, *The Chitrasūtra of the Viṣṇudharmottara*, New Delhi 1978.



krytyczne wydanie tych samych dziewięciu lekcji (35.–43.), wraz z tłumaczeniem i komentarzem, przygotowane przez Parul Dave-Mukherji. Autorka dysponowała dużą liczbą manuskryptów, co pozwoliło jej w znacznym stopniu uzupełnić i poprawić wiele błędnych miejsc w tekście. Swe poprawki podparła wnikliwymi studiami innych tekstów oraz publikacji z dziedziny ikonometrii, ikonografii i malarstwa, a przede wszystkim sprawdzeniem dotychczasowych dokonań swych poprzedników. Niestety, zajęła się tylko niewielką częścią Księgi Trzeciej, poza tym nie ustrzegła się kilku błędów w tłumaczeniu.

Poza wyżej wymienionymi istnieje wiele innych publikacji, które odnoszą się do *Viṣṇudharmottarapurāṇy* – analizują jej zawartość lub korzystają z wiadomości na temat sztuk plastycznych. Wśród prac dotyczących technik malarskich i ikonografii do najważniejszych należą: *Technique of Indian Painting* Asoka K. Bhattacharyi⁶⁰ czy też *Hindu Canons of Painting or Citra-Lakṣaṇam* Dvijendry Natha Shukli⁶¹; *Elements of Hindu Iconography* T.A. Gopinatha Rao i *The Development of Hindu Iconography* J.N. Banerjea⁶², w której autorzy wielokrotnie powołują się na zawarte w *purāṇie* ikonograficzne opisy bóstw⁶². Kolejną grupę publikacji nawiązujących do *VDhP* stanowią książki z dziedziny historii sztuki, z najnowszych wspomnieć należy o opracowaniu Parthy Mittera *Indian Art*⁶³. Istnieje również wiele opracowań z dziedziny kultury indyjskiej, które także powołują się na ten tekst. Do takich należą m.in. *Early Indian Paintings in Sanskrit Literature* Jyotsny Saxeny⁶⁴ oraz *Sanskrit Literature and Art. Mirrors of Indian Culture* C. Sivaramamurtiego⁶⁵. Na koniec warto wspomnieć także *A Socio-Religious Study of Viṣṇudharmottara Purāṇa*, dzieło o aspekcie społeczno-religijnym, autorstwa Kusum Kumari Gupty, które zawiera rozdział *Fine Arts and Other Pastimes*, zajmujący się Księgą Trzecią. K.K. Gupta opiera się w swej analizie przede wszystkim na dziełach wyżej wymienionych tłumaczy⁶⁶.

Z publikacji w języku polskim do *VDhP* odwołują się: *Życie codzienne w dawnych Indiach* Jeannine Auboyer oraz *Sztuka Indii* tej samej autorki (pozycje tłumaczone z języka francuskiego). W pierwszej z nich Auboyer opisuje podział malowideł na „realistyczne” (satya), „liryczne” lub „romantyczne” oraz rodzajowe, ewidentnie czerpiąc ów podział z lekcji 41. *VDhP*. W drugiej przedstawia sposoby cieniowania i sporządzania gruntu malarskiego (również na podstawie lekcji 41., a także 40.). Auboyer korzystała z wydania P. Shah z 1958 r.⁶⁷ A. Jakimowicz w *Sztuce Indonezji* przywołuje fragment *VDhP* mówiący o wzajemnych zależnościach pomiędzy sztukami pięknymi a tańcem, podając niedokładne tłumaczenie fragmentu lekcji 35.⁶⁸ Oprócz tego Marta

⁶⁰ A.K. Bhattacharya, *Technique of Indian Painting. A Study Chiefly Made on the Basis of the Ślipa Texts*, Calcutta 1976.

⁶¹ D.N. Shukla, *Hindu Canons of Painting or Citra-Laksanam*, Lucknow 1957

⁶² T.A.G. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, Madras 1914; J.N. Banerjea, *The Development...*

⁶³ P. Mitter, *Indian Art*, Oxford 2001, s. 30.

⁶⁴ J. Saxena, *Early Indian Paintings in Sanskrit Literature*, Delhi 1998.

⁶⁵ C. Sivaramamurti, *Sanskrit Literature and Art. Mirrors of Indian Culture*, Delhi 1955, s. 73–74.

⁶⁶ K.K. Gupta, *op. cit.*, roz. IV.

⁶⁷ J. Auboyer, *Życie codzienne w dawnych Indiach*, Warszawa 1968, s. 217, 260, 281; *eadem*, *Sztuka Indii*, Warszawa 1975, s. 152–155.

⁶⁸ Fragment o przedstawieniu trzech światów w tańcu i malarstwie był już cytowany (por. przyp. 49), a następnie czytamy: *VDhP*, III.35.6–7, „dṛṣṭayastu tathā bhāvā aṅgopāṅgāni sarvaśaḥ/ karāśca ye matā nr̥tṭe

Jakimowicz-Shah odnosi się do VDhP pośrednią drogą (niestety obydwójce nie podają źródła). W książce *Metamorfozy bogów indyjskich* pisze o zależności między tańcem a malarstwem (lekcja 35.), o tym, czego odbiorca oczekuje od malarstwa (lekcja 41.), jaką formę boga należy czcić (lekcja 1.) oraz jakie umiejętności powinien posiadać dobry artysta (lekcja 43.)⁶⁹. Kolejna pozycja, w której znajdujemy wzmiankę o VDhP, to *Indyjskie malarstwo miniaturowe* Doroty Kamińskiej. Autorka nawiązuje do lekcji 42., w której znajdują się informacje na temat sposobu obrazowania poszczególnych pór roku⁷⁰. W innej publikacji tej badaczki – *Portrety artystów w indyjskim malarstwie miniaturowym* – przywołany został naturalistyczny typ malarstwa zwany *satya*, zgodnie z klasyfikacją z lekcji 41. VDhP. D. Kamińska korzystała z przekładu C. Sivaramamurtiego⁷¹.

Niniejsza książka prezentuje polskim czytelnikom po raz pierwszy samą *Viṣṇudharmottarapurāṇę* – tłumaczenie fragmentów poświęconych sztuce wraz z ich analizą. Omówienie poszczególnych lekcji, które zostały wybrane z tego bogatego zbioru, odpowiada kolejności ich występowania w Księdze Trzeciej dzieła. Przy tłumaczeniach posłużono się sanskryckim tekstem wydanym w 1985 r., nakładem Nag Publishers, oraz tekstem zamieszczonym we wspomnianej już publikacji P. Dave-Mukherji.

pūrvoktā nṛpasattama//6// ta eva citre vijñeyā citraṃ nṛttasamaṃ matam” – „zaś spojrzenia, jak i emocje, [ruchy] głównych i pomniejszych członków [ciała] wszystkie razem, [gesty] rąk, o których już była mowa przy [opisie] tańca, o Najlepszy z Królów, te właśnie znane być powinny w malarstwie, bowiem malarstwo jest tożsame z tańcem”. A. Jakimowicz podaje natomiast: „W tańcu, podobnie jak w sztukach pięknych, cały świat jest naśladowany; wszystkie spojrzenia, wszelkie uczucia w ich najdrobniejszych odcieniach, jak również każda poza rąk, która tu była przedtem opisana, winny odnajdować swoje znaczenie w rzeźbie, ponieważ ona jest najwyższą formą tańca”; *idem*, *Sztuka Indonezji*, Warszawa 1974, s. 109. Różnice pojawiające się w tłumaczeniu (sztuki piękne i rzeźba zamiast malarstwa) wynikają z niejednoznaczności terminu *citra*, który analizowany będzie w kolejnym rozdziale.

⁶⁹ M. Jakimowicz-Shah, *Metamorfozy bogów indyjskich*, Warszawa 1983, s. 25-26, 28.

⁷⁰ D. Kamińska, *Indyjskie malarstwo miniaturowe*, Warszawa 2002, s. 97.

⁷¹ *Eadem*, *Portrety artystów w indyjskim malarstwie miniaturowym*, w: *Toruńskie studia o sztuce Orientu*, red. J. Malinowski, M. Wojtczak, Toruń 2004, s. 162.

Sztuki piękne i religia w *Viṣṇudharmottarapurāṇie*

W lekcji 1. Księgi Trzeciej *Viṣṇudharmottarapurāṇy* król Vajra pyta Mārkaṇḍeyę: „Cóż człowiek czynić powinien i co czyniąc powoduje wzrost szczęścia? Dzięki czemu szczęście wielkie osiąga na tym i na tamtym świecie?”¹ W odpowiedzi na to mędrzec wyjaśnia królowi obowiązki wyznawcy i zasady, jakimi powinien się on kierować, by je należycie wypełnić: „Zarówno w obrębie ofiarnego ołtarza, jak i poza nim, człek mądry, pragnący osiągnąć obydwa światy, ma obowiązek oddawać cześć bóstwu”². Jeśli czci bóstwo w obrębie ołtarza, czyni to składając ofiary, jeśli poza nim – przez posty, przyrzeczenia i inne akty religijne. W przypadku drugiego rodzaju czci (poza ołtarzem ofiarnym) konieczna jest budowa świątyń i tworzenie boskich przedstawień. Następnie Mārkaṇḍeya poucza: „Niechaj [człek] mądry czci utworzony podług *citrasūtry* wizerunek bóstwa, mający kształt właściwy, by [bóg] był [przy nim] obecny. Człowiek czcić powinien wizerunek posiadający własną formę i [odpowiednie] cechy. Osiągnie wówczas wszystko, czego pragnie [...]”³. Jeśliby natomiast oddawał cześć złym wizerunkom, czyli takim, które nie posiadają właściwych cech, spowoduje wzrost niepomysłności. Powinien zatem takich wizerunków unikać. Na koniec Mārkaṇḍeya mówi: „Królu, na tym świecie bogowie ofiarowują ludziom [te cztery cele]: obowiązek religijny, dobra ziemskie, pragnienie i wyzwolenie, o Radości Rodu Yadu⁴. Dlatego też ci mieszkańcy nieba, którym należna jest ludzka cześć, spełniają życzenia i dają wieczne niebo. W taki oto sposób, dla ludzi, którzy czczą bogów ze wszystkich sił, światy cudowne są zawsze łatwo dostępne [...]”⁵.

W trzecim rozdziale *Paramasaṃhity*⁶ znajdujemy podobne pouczenie: „Obiektem

¹ VDhP, III.1.1. Tekst lekcji 1. oraz jej tłumaczenie znajdują się w Załączniku 1.

² VDhP, III.1.2.

³ VDhP, III.1.7–8.

⁴ Yadunandana – epitet Vajry, odnoszący się do rodu, z którego pochodzi, a który zapoczątkował Yadu – wg *Mahābhāraty* syn króla Yayātiiego z dynastii księżycowej, protoplasta Yādavów; zob. *Słownik mitologii hinduskiej*, red. A. Ługowski, Warszawa 1994, s. 84.

⁵ VDhP, III.1.12–14.

⁶ *Paramasaṃhitā* jest jednym z tekstów wisznuickiej sekty Pāñcarātra.

czci powinien być ten [bóg] posiadający formę, a nie ten bezpostaciowy. Jego formy, [stworzone] dla rytuału, są przyczyną łaski [dla] świata. I kiedy owego Niezniszczalnego ludzie wyobrażą sobie w ludzkim kształcie, osiągają cel (wyzwolenie), oddawszy mu cześć z najwyższym uwielbieniem. Ludzie nie powinni czcić najwyższego z bogów (Viṣṇu), [jeśli] nie posiada on formy, ani medytować nad nim, ani wychwalać go w pieśni [...]”⁷.

Przedstawione powyżej nauki prezentują religijną genezę sztuki indyjskiej, w tym wypadku wywodzącą się z potrzeby wizualizacji boga. W konsekwencji sztuka, podobnie jak inne dziedziny życia, staje się podporządkowana nadrzędnemu celowi człowieka, jakim jest osiągnięcie wyzwolenia z kręgu kolejnych narodzin. Ciało ludzkie spełnia w tym dążeniu rolę swego rodzaju „medium”⁸ w cyklu wcieleń. Człowiek wykorzystuje je na drodze samorealizacji, by osiągnąć doskonałość, której następstwem jest rozpoznanie Boga (identyfikacja z nim jako Najwyższą Zasadą, Absolutem) i powrót do niego, czyli wyzwolenie się spod władzy *samsāry*⁹. W tym kontekście dodatkowego znaczenia nabiera fakt, że to właśnie ciało zostało wybrane jako reprezentant boga na ziemi. Bóg może przybierać różne formy, a postać ludzka jest wyrazem jego łaski dla wyznawcy, bowiem z jej pomocą człowiek może go łatwiej rozpoznać¹⁰.

Paramasaṃhitā wspomina również, że w zależności od celu, który wyznawca pragnie osiągnąć, oddając cześć bogu, winien zwrócić się do odpowiedniej jego formy: „Ów bóg bogów, przywołany z najwyższym oddaniem przez joginów, dla okazania im łaski przybiera czteroramienny kształt. Dlatego w tej właśnie postaci boga bogów czcić należy. Z dwojakiego owocu wynika cześć dwojaka, jak to [zostało] ustalone w traktatach. Pierwszym owocem jest szczęście, lecz owocem najwyższym jest wyzwolenie. Oto drugi i pierwszy – tak dzieli się bóg, ze względu na dwa te [owoce]. Człowiek winien czcić drugiego, by zyskać pomyślność, a pierwszego, by osiągnąć wyzwolenie – w tym [przypadku] wyobrazisz sobie figurę o ośmiu ramionach, wraz z wierzchowcem (*vāhana*)”¹¹.

Zalecenia, które zostały zawarte w cytowanych tutaj tekstach, wskazują na powszechne przekonanie u hindusów, że bogowie sami przekazali ludziom wiedzę odnośnie kształtu wizerunków, jakie powinny być używane w celach kultu. Należy przy tym zauważyć, że wspomniana już lekcja 1. Księgi Trzeciej *VDhP*, mówi także, że ta konieczność sporządzania boskich przedstawień, jak podaje tradycja, nie jest odwieczna. W dawnych czasach bowiem, kiedy ludzie bliżsi byli doskonałości Złotego Wieku

⁷ *Paramasaṃhitā*, III.5-7: „mūrtimān eva pūjyo 'sāv amūrter na tu pūjanam/ kāryārthaṃ mūrtayas tasya lokānugrahaheṭavah //3.5// atah puruṣārūpeṇa kalpayitvā tam acyutam/ abhyarcya parayā bhaktyā siddhiṃ gacchanti mānavah //3.6// nirākāre tu deveṣu na arcanam saṃbhavet nṛṇām/ na ca dhyānam na ca stotram [...] //3.7//”.

⁸ Por. S. Kramrisch, *The Art of India. Traditions of Indian Sculpture, Painting and Architecture*, London 1955, s. 9.

⁹ *Samsāra* – cykl powtórných narodzin.

¹⁰ H.D. Smith, *A Sourcebook of Vaiṣṇava Iconography According to Pāñcarātrāgama Texts*, Madras 1969, s. 2.

¹¹ *Paramasaṃhitā*, III.9-12: „bhaktyā paramayā 'kṛṣṭo devadevas sa yogibhiḥ/ teṣāṃ anugrahārthāya rūpaṃ bheje caturbhujam //9// tasmāt tenaiva rūpeṇa devadevaṃ samarcayet/ phalabhedāt dvidhā tasya pūjanam śāstra coditam //10// phalam abhyudayaḥ pūrvam nirvāṇam tu param phalam/ aparāś ca parāś ceti tayor devo 'pi bhidyate //11// udayāyāparah pūjyo nirvāṇāya parah pumān/ tatrāṣṭabhujam ākāraṃ kalpayitvā suvāhanam //12//”.

(*kṛtayugi*), sztuka nie istniała, ponieważ mieli oni zdolność bezpośredniego postrzegania bogów i obcowania z nimi. Mówi o tym Mārkaṇḍeya: „Ludzie w *yugach kṛta, tretā* i *dvāpara* widzą bóstwo, lecz gdy osiągnęli czwartą *yugę* – nie postrzegają [go], z tego też powodu cześć oddawać należy tym, którzy zstąpili do wizerunków”¹². Inna lekcja tejże *purāny* rozwija poruszoną tu kwestię następująco: w epoce prawdy (*satya yuga*, która odpowiada *kṛcie*) bogowie byli czczeni w swej rzeczywistej formie, w *yugach tretā* i *dvāpara*, zarówno w formie rzeczywistej, jak i w wizerunkach. Przy czym w *tretā* czczono ich w domu, a w *dvāpara* – w lesie. W *kaliyudze* rozpoczęto budowę świątyń w miastach¹³. Budowle te, będące symbolem wszechobecności boga na ziemi, w swej najświętszej części – sanktuarium zwanym *garbhagrha*, mieszczą wizerunek bóstwa, który stanowi duszę całej świątyni¹⁴. W ten sposób architektura, rzeźba i malarstwo wkraczają w sferę religii, a jak zauważył Albert Grünwedel: „najważniejsza podstawa rozwoju niezależnej sztuki wśród jakiegokolwiek narodu leży w jego religii”¹⁵. Tym samym mamy tu do czynienia z dwojakim wyjaśnieniem powstania i ewolucji sztuk plastycznych: z jednej strony jako naturalnego procesu wykorzystywania obiektów kultury materialnej na potrzeby kultu, z drugiej zaś tradycja przekazuje różnorakie historie mitologiczne, w których rola pierwszych artystów przypada bogom oraz mędom. Teksty techniczne z dziedziny sztuki, architektury i rzemiosła, ogólnie zwane *vāstuśāstrami* lub *śilpaśāstrami*, wywodzi się od Brahmy. Bóg ten bowiem, jako stwórca świata, naturalnie przejmuje przymioty artysty-kreatora i emanuje z siebie różnego rodzaju twórców. Przypisywanie danej dziedziny boskich korzeni jest zresztą znamienne dla indyjskiego sposobu klasyfikacji rzeczywistości. Również w *Viṣṇudharmottarapurāṇie* odnajdziemy opowieść o mitycznym pochodzeniu *citrasūtry* (o czym będzie dalej mowa).

Skupieni w cechach (*śreṇi*) spadkobiercy tej boskiej tradycji – malarze, rzeźbiarze czy architekci, wznosząc świątynie i wypełniając je przedstawieniami bogów, przyjęli szczególną funkcję w społeczeństwie. Aczkolwiek częstokroć ich twórczość traktowana była na równi z pracą innych rzemieślników¹⁶ oraz jako wypełnianie własnego obowiązku na ziemi (*svadharama*). Wiadomo, że ręka artysty była uważana za świętą, bowiem fizyczna obecność dzieła sztuki, jak wierzano, miała moc, która oddziaływała na fundatora i tych, którzy temu wizerunkowi oddawali cześć, zapewniając sobie miejsce w niebie jeszcze za życia. Zasługi (*puṇya*) z tytułu dzieła religijnego spływały zatem na fundatora, zazwyczaj władcę, który artystę zatrudniał. Musiał go wynagrodzić za jego pracę, w przeciwnym razie zasługi spłynęłyby na artystę¹⁷. W tym

¹² VDhP, III.1.5.

¹³ „[...] *satyayuge devānām pratyakṣapūjanam [...] tretādvāparayoh pratyakṣapūjā pratimāsu ca [...] tatṛāpi tretāyuge grhe dvāpare cāranye [...] kalau ca devāyatananirmitir nagareṣu samārabdhā [...]*”. Za: J.N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1956, s. 229.

¹⁴ H.D. Smith, *op. cit.*, s. 2–3.

¹⁵ Cyt. za J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 2.

¹⁶ Należy tutaj zauważyć, że w Indiach generalnie nie było podziału na rzemieślników i artystów, a słowo *śilpin*, jakim można określić tego typu twórców, wywodzi się od *śilpa* – oznaczającego biegłość, zręczność, wytwór rąk, dzieło sztuki bądź rzemiosła. Por. S. Kramrisch, *Artist, Patron and Public in India*, w: eadem, *Exploring India's Sacred Art*, Philadelphia 1983, s. 51.

¹⁷ M. Jakimowicz-Shah, *Metamorfozy bogów indyjskich*, Warszawa 1983, s. 19–20; S. Kramrisch, *Artist, Patron...*, s. 51, 56–57.

kontekście twórczość artystyczna nabierała szczególnego znaczenia. Proces malowania i rzeźbienia stawał się *de facto* czymś więcej niż uprawianiem rzemiosła. S. Kramrisch opisuje to zjawisko następująco: „tworzenie dzieła sztuki jest rytuałem. Jego magia oddziałuje na formę [...]. Forma, rytualne przedstawienie i transformacja są jednoczesnymi i nierozłącznymi aspektami sztuki indyjskiej”¹⁸. Taki proces tworzenia podlega ścisłymi regułom: „nic nie pozostawia się przypadkowi w tej sztuce, która jest zupełnie świadoma swego znaczenia i celu. Sylwety ograniczone są planami i liniami, które są niemalże matematycznie zdefiniowane. Każdy przedmiot ma swe właściwe miejsce, każde miejsce swe znaczenie, a każda figura swą funkcję. [...] Ich funkcja to poruszyć wiernego, rozbudzić, przyciągnąć i skupić jego uwagę, a w ten sposób poprowadzić go z powrotem do centrum, z którego się wyłoniły”¹⁹. Człowiek religijny, świadomy tego procesu transformacji, patrząc na wizerunek, wykracza poza jego formę i jest w stanie traktować takie przedstawienie jako manifestację boga na ziemi – *arcāvātāra*²⁰. Dokonuje się ona poprzez konkretną pracę twórczą artysty, której efektem jest obraz (*citra*) czy posąg (*mūrti*). Wzorują się one na ludzkim ciele, które jest miejscem przemiany świata wewnętrznego w zewnętrzny i należą do świata widzialnego – *dr̥ṣṭa*. W momencie uświadomienia sobie tej przemiany za sprawą wewnętrznej realizacji wierny zdolny jest dostrzec niewidoczne – *adr̥ṣṭa*. Tym samym sfera sztuki staje się miejscem, w którym spotykają się dwa światy: przejawiony i nieprzejawiony. Artyści bez przeszkód percypują świat widzialny i niewidzialny, intuicyjnie postrzegają wyobrażenie boga, który jednocześnie istnieje poza rzeczywistością i w niej samej. Nie czerpią jego kształtu jedynie z natury, kierują się także natchnieniem, jakie wpływa z boskiej obecności²¹. Podobnie czyni architekt inspirowany przez Viśvakarmā, architekta bogów lub „odwiedzający” Indrę w niebie, by przynieść z sobą projekt budowli czy świątyni²². W sferze materialnej twórcy tych dzieł sztuki dostarczają widzowi doznań estetycznych, które niosą ze sobą przyjemność dla oka, wynikającą z obcowania z dziełem. A w istotniejszej dla hindusów sferze duchowej odgrywają rolę kapłanów, umożliwiając wyznawcom łączność z *sacrum*. Dzięki nim „rytuał sztuki wywoła podobiznę bóstwa, które po ceremonialnym zawezwaniu go przeistoczy się na moment adoracji w bóstwo, samo będące pomostem i narzędziem, za pomocą którego człowiek usiłuje oddziaływać na los”²³. Ta prawdziwa funkcja religijnych wizerunków, o której wspomina przytaczana już lekcja 1. Księgi Trzeciej *VDhP*, była wielokrotnie dyskutowana przez badaczy, szczególnie tych, którzy zajmowali się studiowaniem tekstów powstałych na potrzeby sekt. Problem ten omawia m.in. H. Daniel Smith, roz-

¹⁸ S. Kramrisch, *The Art of India...*, s. 26: „Making a work of art is a ritual. Its magic acts on the form. [...] Form, ritual performance, and transformation are simultaneous and inseparable aspects of Indian art”.

¹⁹ *Ibidem*, s. 43: „Nothing is left to chance in this art, which is completely aware of its means and purpose. The volumes are enclosed by planes and lines which are almost mathematically defined. Each subject has its proper place, each place its meaning, and each figure its function. [...] Their function is to stir the worshipper, to awaken, attract, and hold his attention, and thus lead him back to the centre from where they have emerged”.

²⁰ Jest to pojęcie oznaczające zejście (obecność) boga – *avātāra* do wizerunku – *arcā*, który umieszczony w świątyni lub domu jest przedmiotem kultu.

²¹ S. Kramrisch, *The Art of India...*, s. 10, 13, 15.

²² A.K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, London 1927, s. 125-126.

²³ M. Jakimowicz-Shah, *op. cit.*, s. 20.

ważając religijną genezę wizerunków. Zwraca uwagę, że ich obecność jest w hinduizmie niezbędna, po to, by człowiek mógł na nich koncentrować swój umysł. Rzecz jasna, kontemplacja boga poza formą i kształtem, jest najwyższej cenioną i najbardziej pożądaną formą kultu, jednakże słabość człowieka nie pozwala mu na nią²⁴. Wizerunek jest symbolem i reprezentacją boga na ziemi, a czczący go ludzie wiedzą, że postać, którą on przyjmuje, nie jest identyczna z bóstwem²⁵. Trafnie określa indyjskie rozumienie dzieła sztuki A. Jakimowicz: „Według pojęć estetyki indyjskiej elementem trwałym, nawet «wiecznym» dzieła sztuki jest jego forma. Ale nie kształt konkretnego, materialnie istniejącego przedmiotu, tylko jakby jego «f o r m a i d e l n a». Stąd też jeśli dzieło ulegnie zniszczeniu, a powstanie drugie, według tej samej «idealnej formy» – jest ono z poprzednim tożsame”²⁶. Takie zastępowanie jednego dzieła sztuki drugim w przypadku wizerunków jest możliwe dzięki nieziennej od wieków tradycji tworzenia przedstawień, której wartość jest niepodważalna. Językiem sztuki, jakim posługują się tutaj zarówno twórcy, jak i odbiorcy, jest w tym przypadku ikonografia. Przepisy regulujące malowanie i rzeźbienie wizerunków, zawarte w traktatach artystycznych oraz w tekstach religijnych, determinują proces tworzenia i dokonują jego rytualizacji. W Księdze Trzeciej *VDhP* wielokrotnie znajdziemy tego typu pouczenia: „Do wizerunku pozbawionego [odpowiedniej] miary i cech, nawet wzywani przez najpierwszych z braminów, mieszkańcy nieba nie zstępują. A zstępują do niego zawsze demony Piśāca, Daitya i Dānava”. Każdy wizerunek uczyniony nie w zgodzie z tekstami, nieposiadający określonych cech, niewłaściwy w jakiegokolwiek mierze, był wizerunkiem bezużytecznym²⁷. Wszelkie metody tworzenia dzieł, przekazywane z pokolenia na pokolenie, najpierw w formie ustnej, później w formie kodyfikujących je tekstów, zyskują zatem dodatkową wagę w przypadku rzeźb i malowideł religijnych.

Traktat artystyczny zawarty w *Viṣṇudharmottarapurāṇie* nosi nazwę *Citrasūtra* i rozpoczyna się wraz z lekcją 1. Księgi Trzeciej, omówioną na początku niniejszego rozdziału, a zawierającą religijną wykładnię tworzenia wizerunków. Po naukach, które przekazują uzasadnienie czy wręcz konieczność przedstawiania bóstw w sztuce, Mārkaṇḍeya objaśnia współzależność różnych sztuk. Kiedy Vajra prosi: „Opowiedz mi, o Bezgrzeszny, o kształtowaniu postaci bóstwa (*devatārūpanimāna*)”, mędrzec odpowiada: „Lecz kto nie zna dobrze *citrasūtry*, ten nauki dotyczącej cech wizerunków (*pratimālakṣaṇa*) pojąć nie może, Królu”²⁸. Wtedy Vajra znów prosi o objaśnienie *citrasūtry*, na co Mārkaṇḍeya każe mu wpierw poznać taniec, który z kolei nie może być zgłębniony bez wiedzy o instrumentach muzycznych. Zaś muzykę można poznać dopiero wtedy, gdy zapozna się wcześniej z nauką śpiewu. A ponieważ pieśń można śpiewać w sanskrycie, prakrycie lub *apabhraṣṭa*²⁹, stąd już tylko krok do właściwości języka. Po tym wstępie mędrzec rozpoczyna wykład o literaturze, prezentując podział

²⁴ H.D. Smith, *op. cit.*, s. 2.

²⁵ A.K. Coomaraswamy, *op. cit.*, s. 9.

²⁶ A. Jakimowicz, *Sztuka Indii. Szkice*, Warszawa 1967, s. 167.

²⁷ *VDhP*, np. III.38.22-24. Tekst tej lekcji i tłumaczenie znajdują się w załączniku I. Piśāca, Daitya, Dānava – różne klasy demonicznych istot.

²⁸ *VDhP*, III.2.1-9.

²⁹ *Apabhraṣṭa* – język ‘zepsuty’, dialekt stanowiący późną fazę w rozwoju języka średnioindoaryjskiego. Także język literacki używany w środkowych Indiach; zob. M. Mejer, *Sanskryt*, Warszawa 2004, s. 24.

na poezję (*padya*) i prozę (*gadya*). Warto przypomnieć, że także w przytaczanej już lekcji 35. Księgi Trzeciej czytamy o zależności tańca i malarstwa: „Tak jak w tańcu, tak i w malarstwie, podług tradycji [istnieje] odzwierciedlenie trzech światów”³⁰. Dlatego też *dr̥ṣṭi* – spojrzenia, *bhāva* – nastroje, gesty, pozycje rąk, opisane w tańcu (*nr̥tta*) doskonale pasują do malarstwa (*citra*)³¹. Ich znaczenie religijne jest podkreślone przez stwierdzenie, że nie można bez nich oddawać czci bogu. „Obie gałęzie sztuki jednoczy wspólna im mowa ciała. Bogowie-aktorzy prezentują swe insygnia-symbole i gesty, które jako część zwartego kodu semantycznego nieco inaczej uwydatniają myśli, dźwięk i rytm”³². Malarstwo zaś upraszcza teatr, w którym gesty spojrzenia, dekoracje i stroje mają swe określone znaczenie i są wpisane w niezwykle rozbudowany system wyrazu.

Terminy *citra* i *citrasūtra*, które pojawiły się już wielokrotnie, wymagają szerszego objaśnienia, bowiem używane są zarówno przez badaczy zajmujących się sztuką indyjską i powołujących się na *VDhP*, jak i w samym tekście *purāṇy* w różnych znaczeniach. Najbardziej rozpowszechnione tłumaczenie słowa *citra* to malarstwo³³, *citrasūtra* zatem staje się wówczas traktatem o malarstwie. Dosłownie zaś *citrasūtra* oznacza ‘naukę, wskazówki dotyczące obrazu, wizerunku czy przedstawienia’. Jak już wspomniano, lekcja 1. Księgi Trzeciej kończy się zdaniem: „Oto pierwsza lekcja w *citrasūtrze*, w rozmowie między Mārkaṇḍeyą a Vajrą, w trzeciej księdze Śriviṣṇudharmottary”³⁴. Z kolei zdanie informujące o zakończeniu tej części *purāṇy* znajduje się na początku lekcji 44.: „[tu] kończy się *citrasūtra*”³⁵, po czym następuje ikonograficzna charakterystyka poszczególnych bóstw. Wynika z tego, że cała część od lekcji 1. do 43. włącznie rozumiana jest jako *citrasūtra*, dlatego termin zyskuje tu szersze znaczenie – odnosi się do tworzenia wizerunków (rzeźby), tańca, muzyki i literatury. Lekcja 35. wprowadza tu jednak pewną niejasność, gdyż na początku prezentuje pochodzenie *citrasūtry*, rozumianej raczej jako malarstwo (lub sugeruje, że źródłem *citrasūtry* – całości sztuk plastycznych – było malarstwo). Mitologiczny początek *citry* przedstawia Mārkaṇḍeya w ten sposób: pewnego razu mędrzec Nārāyaṇa, który oddawał się ascezie dla dobra świata, stworzył malarstwo, aby zmylić boginki niebiańskie, które przysły go kusić. Mędrzec wziął sok owocu mango i narysował na ziemi postać pięknej nimfy Urvaśī. Gdy spostrzegły ją inne boginki, zawstydzily się i uciekły. W ten oto sposób powołał on do życia doskonałą sztukę, posiadającą cechy (*lakṣaṇasam̐yutam*), zwaną *citra* i przekazał ją boskiemu architektowi – Viśvakarmanowi³⁶. Wykład dotyczący malarstwa następuje po objaśnieniu literatury, muzyki oraz tańca i obejmuje dziewięć lekcji. Tym

³⁰ *VDhP*, III.35.5. Por. s. 17, 19, 20 niniejszej książki.

³¹ Nie znaczy to, że w malarstwie ukazuje się dokładnie pozy taneczne, chodzi raczej o ruch, którego przedstawiania artysta uczy się obserwując taniec; por. S. Kramrisch, *The Vishnudharmottara (Part III). A Treatise of Indian Painting and Image-Making*, Patna 1993, s. 9-10.

³² M. Jakimowicz-Shah, *op. cit.*, s. 25.

³³ Tak tłumaczy ten termin S. Kramrisch (*The Vishnudharmottara...*), używając w swym przekładzie angielskiego słowa *painting*. Słowo *citra* ma oczywiście wiele więcej znaczeń, np. ‘widoczny, wyróżniający się, wspaniały, różnorodny, jasny’ itp. Oznacza ponadto gatunek literacki obejmujący zagadki posiadające strofy ze specjalnie pisanymi i układanymi wersami, aby utworzyć figury matematyczne lub obrazy. Zob. K. Jha, *Figurative Poetry in Sanskrit Literature*, Motilal Banarsidas 1975.

³⁴ *VDhP*, III.1.1.

³⁵ *VDhP*, 44.1: „sam̐ptaṃ *citrasūtram*”.

³⁶ Zob. *VDhP*, III.35.1-5.

razem wywnioskować możemy, że termin *citra* interpretowany jest w lekcji 35. po pierwsze jako malarstwo, ale też ze względu na przenikanie się sztuk, w ogóle jako sztuka tworzenia przedstawię. Na potwierdzenie tych słów w lekcji 43. po wyjaśnieniu wszelkich zasad dotyczących się malarstwa *Mārkaṇḍeya* poucza: „O Władco, te same zasady, które stosuje się w malarstwie (*citra*), odnoszą się do [płasko]rzeźby (*khāta*) w złocie, srebrze, miedzi i innych metalach, jak również dotyczą one tworzenia (rzeźbienia) wizerunków (*pratimākaraṇa*) z kamienia drewna i metalu. I te stosuje się też rzeźbiąc w glinie (*pustakarma*)”³⁷. Zdaniem J.N. Banerjea’ego słowo *citra* w zawężonym znaczeniu odnosi się do malarstwa, szczególnie tego na płótnie, które dawniej określano terminem *paṭa*. Jednakże w szerszym pojęciu *citra* oznacza też rzeźbę³⁸. Podobnego zdania jest C. Sivaramamurti, który używa terminu *citra* dla określenia rzeźby pełnej, *ardhacitra* zaś dla reliefu, a w tłumaczeniu pierwszego wersu lekcji 35., opisującej genezę *citrasūtry*, używa słowa sztuka, a nie malarstwo³⁹. W dziele *Kuṭṭanāmata* (wers 123) czytamy, że *citrasūtra* rozpoczyna się od lekcji 35. Księgi Trzeciej *VDhP* i jest jednym z przedmiotów, które studiować winna kurtyzana. Pozostałe to: *bharata* – aktorstwo, *viśākhila* – taniec⁴⁰ i *dantila* – muzyka⁴¹.

Wszyscy badacze i interpretatorzy Księgi Trzeciej *VDhP* rozumieją *citrasūtrę* jako naukę poświęconą malarstwu, zawartą w lekcjach 35.–43. S. Kramrisch zamieszcza na koniec tłumaczenia tej części zdanie: „Tutaj kończy się tłumaczenie rozdziałów dotyczących reguł malarstwa”⁴². P. Shah w rozdziale 5 swej książki generalnie stosuje termin malarstwo, ale omawiając zależności między *ṛtita* i *citra*, uwzględnia pod nazwą tej drugiej rzeźbę⁴³. Zarówno C. Sivaramamurti, jaki i P. Dave-Mukherji opublikowali przekład tychże dziewięciu lekcji pod tytułem *Citrasūtra*⁴⁴.

Innymi terminami pojawiającymi się w *VDhP*, które należy w tym miejscu omówić są *pratimālakṣaṇa* i *devatārūpanirmāṇa*. *Pratimā* to według słownika ‘wizerunek, podobizna, symbol’, a także ‘obraz statua, figura, idol’. Zatem *pratimālakṣaṇa* oznacza ‘cechy wizerunku’ i w *VDhP* jest, jak wynika z kontekstu, odpowiednikiem ikonografii. Właściwa część zawierająca reguły ikonograficzne rozpoczyna się bezpośrednio po *citrasūtrze* (od lekcji 44.) i w każdej lekcji omawia inne przedstawienie. Prócz tego lek-

³⁷ *VDhP*, III.43.31–33: „yathā citre tathavoktām khātapūrte narādhīpa// suvarṇarūpyatāmṛādi tac ca loheṣu darśayet //31// śilādāruṣu loheṣu pratimākaraṇām bhavet// aneiva vidhānena yathā citram udāhṛtam //32// tathānena vidhānena pustakarma vidhīyate// [...]”.

³⁸ J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 221.

³⁹ C. Sivaramamurti, *Sanskrit Literature and Art. Mirror of Indian Culture*, Delhi 1955, s. 4, 167.

⁴⁰ Jest to przypuszczalne znaczenie tego terminu, który, zdaniem prof. Alexisa Sandersona, można wiązać z nazwą pozycji występującej w tańcu: *vaiśākha* (informacja ustna).

⁴¹ Według prof. A. Sandersona słowo to powinno brzmieć *Dantila* i jest imieniem jednego z mędrców, od których pochodzi wiedza o tańcu, i który napisał dzieło traktujące o muzyce (informacja ustna). Por. także P.V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, Delhi 1987, s. 66. *Kuṭṭanāmata* jest dziełem *Dāmodaragupty*, stworzonym ok. VIII w. n.e. i zawierającym wskazówki dla kurtyzany; zob. K. Mylius, *Historia literatury staroindyjskiej*, Warszawa 2004, s. 161.

⁴² S. Kramrisch, *The Vishnudharmottara...*, s. 62: „Here ends the translation of the Chapters dealing with the Rules of Painting”.

⁴³ P. Shah, *Viṣṇudharmottarapurāṇa, III Khanda*, t. 2, Oriental Institute, Baroda, Gaekwad Oriental Series 137, 1961, s. 103–105.

⁴⁴ C. Sivaramamurti, *op. cit.*; P. Dave-Mukherji, *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmottara Purāṇa*, Delhi 2001.

cja 38., zatytułowana „Objaśnienie cech wizerunku”⁴⁵, podaje ogólne zasady formowania boskich postaci, dotyczące pozycji, kolorów i ozdób wizerunku, bez wskazania konkretnego boga. Nauka ta odnosi się do właściwego formowania religijnych przedstawień i może być zgłębiana, jak już wspomniano, po poznaniu zasad, jakimi kieruje się literatura, muzyka, taniec i *citra*. Reguły ikonograficzne dotyczą zarówno wizerunków malowanych, jak i rzeźbionych. Wykładane są przez Mārkaṇḍeyę po zgłębieniu już przez Vajrę techniki malarstwa i sposobów odwzorowywania postaci ludzkiej w obrazie. Synonimem *pratimālakṣaṇy* jest *devatārcānukīrtana*, czyli ‘opisywanie boskich wizerunków’⁴⁶. Powiązanie takie wskazuje, że słuszniejsze jest tłumaczenie słowa *pratimālakṣaṇa* jako ikonografia niż rzeźba, jak chce A.K. Warder. We fragmencie dotyczącym estetyki indyjskiej badacz ten przedstawia za K.C. Pandeyem pogląd, że w Indiach za trzy podstawowe sztuki uważano *kāvye*⁴⁷, muzykę i architekturę (używa tu terminu *prāsāda*), zaś malarstwo (*citrasūtra*) i rzeźba (*pratimālakṣaṇa*) były podporządkowane architekturze. Nie wszystkie traktaty zgadzają się z taką hierarchią, szczególnie jeśli dotyczą malarstwa, choćby w samej *VDhP* mamy informację o niezależnym pochodzeniu tej sztuki, która dopiero później została przekazana architektowi (Viśvakarmanowi)⁴⁸. Także P. Shah rozumie *pratimālakṣaṇę* jako reguły rzeźbiarskie, choć przyznaje, że słowo *pratimā* może oznaczać zarówno rzeźbę, jak i malarstwo⁴⁹. Bardziej odpowiednim terminem, którego można by używać w znaczeniu ogólnej sztuki rzeźbiarskiej (bez podziału na materiał, z jakiego posąg powstaje), wydaje się być raczej *devatārūpanirmāṇa* – ‘formowanie boskich wizerunków’ czy *pratimākaraṇa* – ‘tworzenie wizerunków’. I tutaj jednakże trzeba zaznaczyć, że ze względu na ich dość szerokie znaczenie, funkcjonować mogą one także dla określania dzieł malarskich.

Rozważane tu pojęcia, próbujące ująć w *VDhP* dzieła „sztuk przedstawieniowych” w logiczny system klasyfikacji, pojawiają się w wielu kontekstach i nie są na tyle ścisłe, by zastąpić je jednoznacznym tłumaczeniem. W zaprezentowanym w lekcji 2. Księgi Trzeciej *VDhP* systemie następujących po sobie i współzależnych sztuk na czele stoi literatura, jej zaś podporządkowana jest muzyka, a następnie taniec, któremu z kolei podlega malarstwo. Od niego natomiast zależna jest ikonografia, regulująca tworzenie boskich wizerunków. Wszystko opiera się na zasadzie przedstawionej na początku: aby zgłębić jakąś sztukę, najpierw należy się zapoznać z tą, która jest w stosunku do niej nadrzędna. Warto wspomnieć, że wszystkich tych sztuk nie da się rozdzielić definitywnie. Występują wprawdzie w układzie hierarchicznym, lecz nie sposób jednej dziedziny uprawiać bez znajomości drugiej, co odpowiada istniejącej w Indiach koncepcji sztuki totalnej, ogarniającej różne dziedziny, które współgrają ze sobą w jednym wielkim dziele⁵⁰. Sztuki wchodzące w skład *citrasūtry* traktowane są jako

⁴⁵ *VDhP*, III.38: „*pratimālakṣaṇavarṇana*”.

⁴⁶ J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁷ Literatura obejmująca utwory pisane wierszem i prozą, według ściśle określonych reguł. Pojęcie to oznacza przede wszystkim „kunsztowne ukształtowanie formy” (K. Mylius, *op. cit.*, s. 138), możemy więc traktować je jako wyznacznik pewnego stylu. Tutaj jednak termin ten należy rozumieć raczej w znaczeniu literatury w ogóle.

⁴⁸ A.K. Warder, *Indian Kavya Literature*, t. 1, Delhi 1989, s. 31.

⁴⁹ P. Shah, *op. cit.*, s. 101, 138.

⁵⁰ Por. J. Auboyer, *Sztuka Indii*, Warszawa 1975, s. 24. Najczęściej dziełem takim była świątynia. Znane są

formy kultu, bardziej niż inne zajęcia. Wszystkie nieba, zdobywane przez akty ofiarne i dobre uczynki mogą być osiągnięte przez budowę świątyni. W ten sposób religijny motyw poszukiwania szczęścia na tym i tamtym świecie staje się główną siłą w rozwoju sztuki tworzenia wizerunków i budowania świątyń. Oprócz malarstwa i rzeźby, które stanowiły dekorację świątyń, narodziła się w nich jeszcze inna sztuka – taniec. Wywodzi się on z przedstawień świątynnych i ceremonii rytualnych, jest rodzajem czci składanej bóstwu. Według wierzeń jest boskim tworem, nawet niektórzy bogowie przedstawiani są w tanecznych aspektach (np. Śiva Nāṭarājā). Ofiarowanie bogu tańca (przedstawienia) również wydaje się być nadrzędne w stosunku do ofiar z kwiatów i jadła⁵¹. Taniec zresztą nie utracił tej roli i stoi ona u podstaw rozwiniętych później i istniejących współcześnie rozlicznych jego form czy przedstawień teatralnych.

Ze względu na religijny charakter *Viṣṇudharmottarapurāṇy* sztuki plastyczne, których opis przedstawia Księga Trzecia, służyć mają przede wszystkim tworzeniu boskich wizerunków. Niemniej jednak techniczne zasady, które wyklada mędrzec Mārkaṇḍeya, są uniwersalne i mogą być stosowane także w sztuce świeckiej. Wszelkie wiadomości z dziedziny malarstwa czy ikonografii potraktować należy z uwagą, prezentują bowiem poszczególne etapy powstawania dzieła sztuki, który to proces przedstawiony zostanie w kolejnym rozdziale.

również przykłady łączenia obrazu z odpowiednim fragmentem muzycznym i strofą literacką – w gatunku zwanym *rāgamālā*.

⁵¹ K.K. Gupta, *A Socio-Religious Study of Vishnudharmottara Purana*, New Delhi 1994, s. 99, 101.

अतः परं प्रवक्ष्यामि चित्रसूत्रं तवानघ ।

Techniczne reguły tworzenia wizerunków

Ogromne znaczenie przypisywane właściwemu kształtowaniu przedstawień bóstw oraz estetycznym wartościom malarstwa¹ sprawia, że nauka dotycząca tworzenia obrazów zawarta w *Viṣṇudharmottarapurāṇie* to ściśle instrukcje przeznaczone dla rzeźbiarzy i malarzy, a zapewne także dla odbiorców sztuki, którzy chcą zgłębić swą wiedzę. Obejmuje ona między innymi ikonometrię, ikonografię, perspektywę, przygotowanie farb i gruntu pod malowidła, rodzaje obrazów, światłocien, kompozycję oraz sposoby obrazowania natury, ludzi i pojęć abstrakcyjnych². Jak już wspomniano, są one zawarte w lekcjach od 35. do 43. włącznie – w części zatytułowanej *Citrasūtra*, która pojawia się po wykładzie dotyczącym tańca. Zgodnie z zasadą zależności tych sztuk od siebie, artysta malarz lub rzeźbiarz może wiele zaczerpnąć z nauki tańca czy też gry aktorskiej, przede wszystkim w dziedzinie ruchu, a więc pozycji ciała i gestów. Prócz tego w przedstawieniu pojawiają się także dekoracje oraz kostiumy, których tworzenie wymaga umiejętności plastycznych. Na przykład w lekcji 27., która omawia rodzaje gry aktorskiej i przygotowanie dekoracji, odnajdujemy informacje o sposobie budowania scenografii przy użyciu różnego rodzaju rekwizytów, przedstawień bogów, demonów czy zwierząt. Opisując zastosowanie kolorów przy tworzeniu wizerunków³, autor podaje klasyfikację barw. Dowiadujemy się, że jest pięć barw głównych (*mūlavarna*): biały (*śveta*), czerwony (*rakta*), żółty (*pīta*), czarny (*kr̥ṣṇa*)

¹ VDhP, III.41.11: „*rekhām praśamsanty ācāryā vartanām ca vicakṣaṇāḥ// striyo bhūṣaṇam icchanti varṇāḍhyām itare janāḥ //11//*” – „Nauczyciele chwalą linię, koneserzy zaś przedstawienie światłocienia, kobiety pragną ozdób, a resztę odbiorców przyciąga bogactwo kolorów”.

² Podobny opis malarstwa znajdujemy w komentarzu Yaśodhary do *Kāmasūtry*, gdzie scharakteryzowanych jest sześć gałęzi malarstwa (*sadaṅga*): *rūpabheda* – rodzaje wizerunków, *pramāna* – kanon proporcji, *bhāva* – wyrażanie nastroju (w odniesieniu do *rasa*), *lāvanya-yojana* – ucieleśnienie wdzięku, *sādrśya* – podobieństwo, odwzorowanie, *varṇikabhāṅga* – przygotowanie farb. Zob. A.K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, London 1927, s. 88.

³ Dosłownie „*aṅgaracāṇa varṇajā*” – formowanie ciała wywodzące się z kolorów. objaśnienie kolorów to tylko część lekcji 27. – wersy 7-15.

i zielony (*harita*)⁴. Z ich połączenia powstaje nieskończenie wiele kolorów, które autor dzieli na dwie grupy. Pierwsza z nich obejmuje jasne kolory (*gaura*): złocisty (błyszczący), biały niczym zęby, jasny jak sandał, jak jesienny księżyc i wreszcie jak jesienny obłok. Razem pięć odmian. Natomiast druga grupa to dwanaście odcieni ciemnych (*śyāma*): ciemnoczerwony, ciemny jak fasola mung, ciemny jak trawa *dūrvā*⁵, żółtawy ciemny, następnie ciemnozielony, ciemnożółty, ciemny jak pnącze *priyaṅgu*, ciemnobrązowy, ciemny jak błękitny lotos, ciemny jak błękitna sójka⁶, ciemny jak czerwony lotos i jak chmura⁷. Każdy z bogów, demonów czy ludzi (w zależności od ich miejsca zamieszkania) ma swój określony kolor, co musi – jak wynika z kontekstu tej lekcji – zostać uwzględnione w przedstawieniu⁸. Zasady te ma zapewne stosować artysta sprawujący pieczę nad plastyczną oprawą przedstawienia. Dalej znajdują się szczegółowe wskazówki dla charakteryzatora.

Od lekcji 35., która na początku podaje genezę *citrasūtry*, książkę Vajra rozpoczyna naukę tworzenia wizerunków. Podstawą tej sztuki jest *tālamāna*, czyli ikonometria, a więc wszelkie reguły dotyczące miary przedstawianej postaci. Odgrywa ona ogromną rolę, gdyż według estetyki indyjskiej przedstawienie jest wtedy piękne, kiedy jest zgodne z kanonami proporcji⁹. Dosłownie termin *tālamāna* oznacza 'miarę dłoni', która liczona jest od czubka środkowego palca do nadgarstka. Zwykle równa jest długości twarzy wizerunku – od koniuszka brody do czubka głowy¹⁰. Jest to jednakże tylko jedna z jednostek używanych w ikonometrii. Ze względu na częste zastosowanie jej nazwa posłużyła do określenia całej dziedziny. Ponadto główny i rozpowszechniony w indyjskiej sztuce podział proporcji postaci przeprowadzony został na bazie tej właśnie jednostki. Wyróżnia on dziesięć grup, z których każda dzieli się trojako: *uttama*, *madhyama* i *adhama*, czyli odpowiednio: najwyższy, pośredni i najniższy typ (por. tab. 1). Trzeba tu wszelako zaznaczyć, że nazwy poszczególnych grup nie oznaczają dokładnej ilości *tāla*, jaka mieści się w danym typie. Każdy jest o cztery *āṅgula* ('palec') mniejszy od poprzedniego, a wielkość *tāla* zmienia się w zależności od typu i zawiera różną liczbę *āṅgula*. W ikonometrii indyjskiej istnieje bowiem podział na jednostki mające stałą oraz zmienną wielkość. Jednostka *āṅgula* posiada trzy rodzaje: *mātrāṅgula* – liczony jako długość środkowej części środkowego palca rzeźbiarza, architekta lub fundatora dzieła; *mānāṅgula* – równy osiem *yava* (ziarno owsa); *dehāṅgula* (*dehalabdāṅgula*) – uzyskiwany przez podział wizerunku na odpowiednią ilość równych części (np. 124 w przypadku typu *uttamadaśatāla*)¹¹. Trzecia istotna w ikonome-

⁴ VDhP, III.27.8. Tłumaczenie stosownego fragmentu i tekst źródłowy zamieszczono w załączniku I. Podział ten odpowiada klasyfikacji przedstawionej w *Nāṭyaśāstrze*. Warto zwrócić uwagę, że *harita* oznacza także kolor bladej żółty bądź jasnoczerwony (objaśniany również jako kolor łani). S. Kramrisch, *The Vishnudharmottara (Part III). A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, Patna 1993, s. 15. Odmienne podział barw podaje lekcja 40. VDhP, III.40.16, co zostanie omówione później.

⁵ Wszystkie rośliny pojawiające się w tym rozdziale są szczegółowo objaśnione w tabeli 11 w załączniku II, w którym ponadto znajdują się tabele ikonometryczne i ikonograficzne dotyczące tego rozdziału.

⁶ *Cāṣa* – *Coracias benghalensis*, rudawo-niebieski ptak; por. P. Dave-Mukherji, *The Citrasutra of the Viṣṇudharmottara Purāṇa*, Delhi 2001, s. 153.

⁷ VDhP, III. 27.9-15.

⁸ VDhP, III. 27.18-26.

⁹ J.N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1956, s. 307.

¹⁰ T.A.G. Rao, *Tālamāna or Iconometry*, Calcutta 1920, s. 35.

¹¹ *Ibidem*, s. 38. W VDhP zazwyczaj *tāla* = 12 *āṅgula*, a *āṅgula* = 8 *yava* lub jednostki te należą do typu *dehalabdha*.

trii jednostka, poza *tāla* i *aṅgula*, to *yava*, która w ilości ośmiu, siedmiu lub sześciu składa się na *aṅgula*¹².

Lekcja 35. VDhP podaje klasyfikację postaci według pięciu typów miar (*pramāṇa*): *haṃsa* – zawierający 108 *aṅgula*, *bhadra* – 106 *aṅgula*, *mālavya* – 104 *aṅgula*, *rucaka* – 100 *aṅgula* i *śāśaka* – 92 *aṅgula*. Należy stosować poszczególne typy dla przedstawienia postaci boskich, demonów oraz ludzi¹³. Biorąc pod uwagę ilość jednostek, typ *haṃsa* odpowiada *madhyamanavatāla*, pośredniemu rodzajowi w typie *navatāla*, typ *mālavya* odnosi się do *adhamanavatāla* (najniższy w typie *navatāla*), a *rucaka* to *uttamāṣṭatāla* (najwyższy w typie *aṣṭatāla*). Reszta typów nie znajduje odpowiedników w systemie przedstawionym przez T.A.G. Rao (tab. 1). Następnie w lekcji tej Mārkaṇḍeya szczegółowo opisuje typ *haṃsa*, uwzględniając długości poszczególnych części ciała (*aṅga*). W przypadku pozostałych typów wielkość członków odpowiada tym podanym dla *haṃsa*, przy czym należy uwzględnić ich swoistą miarę *aṅgula* (por. tab. 2, il. 5).

W kolejnej lekcji Księgi Trzeciej (36.) znajdujemy opis pomniejszych części ciała (*pratyaṅga*), również właściwy typowi *haṃsa* (tab. 3 i 4, il. 5). Podane są ich: wysokość (*ucchrāya*), szerokość (*āyāma*, *vistāra*, *vipula*) i obwód (*pariṅāha*, *paridhi*)¹⁴. Następnie pojawiają się zalecenia odnośnie fizjonomii wszystkich pięciu rodzajów. Zatem „*haṃsa* powinien mieć oczy koloru miodu i [barwę] jasności księżyca, ramiona zaś jak król węży. Powinien być silny, zgrabny w pasie, mieć ruchy dzikiej gęsi i piękną twarz. *Bhadra*, bardzo mądry, powinien mieć policzki pokryte zarostem, ruchy słonia, krągłe i dobrze ukształtowane ramiona oraz barwę lotosu. *Mālavya* natomiast jest ciemny jak fasola mung, cienki w pasie, ma symetryczne ciało, szerokie ramiona do kolan, nos jak u słonia i szeroką szczękę. *Rucakę* przedstawia się w [kolorze] rdzawo-brązowym, wielce inteligentnego, odważnego, pracowitego, silnego i z szyją jak koncha. *Śāśaka* zaś jest ciemnoczerwonego, jakby pstrego [koloru], ma lekko wysunięte zęby, pełne policzki, duże powieki i jest sprytny”¹⁵. Na tej wstępnej ikonograficznej charakterystyce pięciu typów kończy się lekcja 36.

Następna lekcja zawiera opis wyglądu żeńskich postaci, do przedstawiania których również używa się pięciu powyższych typów. Jeśli kobietę umieszcza się przy mężczyźnie, to powinna ona sięgać mu do ramienia. Jej talia ma w obwodzie dwa *aṅgula* mniej niż męska, a biodro o cztery *aṅgula* więcej¹⁶. Następnie znajdujemy opis

¹² Oprócz tych jednostek w ikonometrii indyjskiej używa się także innych – mniejszych i większych, jednakże nie zostały tu opisane, bowiem autor VDhP się nimi nie posługuje. Szczegóły zob. T.A.G. Rao, *op. cit.*, s. 37–38.

¹³ W *Bṛhadśaṃhitie* Varāhamihiry pojawiają się takie same nazwy typów, lecz odpowiadają im inne ilości *aṅgula*: *haṃsa* – 96, *śāśa* – 99, *rucaka* – 102, *bhadra* – 105, *mālavya* – 108. Por. J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 311.

¹⁴ T.A.G. Rao podaje 6 rodzajów miar: *māna* – długość ciała, *pramāṇa* – szerokość, *unmāna* – grubość, *parimāna* – obwód, *upamāna* – odległość i *lambamāna* – wysokość (tłum. za autorem); zob. *idem*, *op. cit.*, s. 39.

¹⁵ VDhP, III.36.2–6: „*madvakṣaś candragauras tu nāgarājabhujō balī// haṃsagāmī sumadhyā ca haṃsaś ca sumukho bhavet //2// romaruddhakapolas tu gajagāmī mahāmatih// vṛtō pacitabāhus tu bhadrāḥ padmanibho bhavet //3// muṅgaśyāmas tu mālavyaḥ kṛśamadhyaś tanucchaviḥ// ājānubāhuḥ pīnāṃso dantighoṇo mahāhanuḥ //4// śaradgauras tu rucakāḥ kambuḡrivo mahāmatih// sattvavān śramikāś caiva balavāṃś ca prakīrtita //5// raktaśyāmas tu śāśakāḥ kiṃciddanturakastathā pūrṅaganāḡṣa cauro mahāvartmā ca kīrtitaḥ //6//”*

¹⁶ VDhP, III.37.2–3: „*puruśasya samīpasthā kartavyā yośidīśvarā// naraskandhapramāṇena kāryaikā sa yathām iti //2// aṅgulau dvau narāt kṣāmaṃ striyo madhyaṃ vidhīyate// adhikā ca kaṭih kāryā tathaiva caturaṅgulam //3//”* – „Kobietą-bogini, gdy przedstawiana obok mężczyzny, powinna mu sięgać do ramienia,

fryzur i kształtów oczu. Fryzury podzielone zostały na: *kuntala* – włosy luźno spływające, *daḥṣiṇāvarta* – skręcone w prawo¹⁷, *tarāṅga* – pofalowane, *siṃhakesara* – niby lwia grzywa, *barbara* – kręcone, *jūtaka* – skręcone i *saṭa* – związane w kok. Natomiast oczy mają kształt łuku – *cāpākāra*, rybiego brzucha – *matsyodara*, płatką błękitnego lotosu – *utpalapatrābha* lub białego lotosu – *padmapatranibha*, a piąty, ostatni rodzaj to kształt muszli *kauri*¹⁸ – *vaṭākṛti*. Każdy z nich ma odpowiednią miarę *yava* i przynależy określonym wizerunkom (tab. 5).

W kolejnej, 38. lekcji, zatytułowanej „Objaśnienie cech wizerunku”, zawarty został opis wyglądu boskich postaci, które powinny być zawsze przedstawiane w typie *haṃsa*. Mārkaṇḍeya rozpoczyna wykład od charakterystyki oczu, następnie twarzy, spojrzeń, ozdób, ubrań oraz nimbu, który otacza głowę (*prabhā*). Najistotniejsza jednak jest nauka wyłożona w drugiej części, mówiąca o niewłaściwych sposobach ukazywania bóstw i skutkach, jakie z nich wynikają. Wizerunek stworzony bez właściwej miary oraz bez zastosowania odpowiednich cech dla danego typu, powoduje śmierć, utratę majątku i synów, upadek kraju, wywołuje żal i strach. W wymiarze religijnym staje się bezużyteczny, ponieważ nie zstępują do niego bóstwa¹⁹.

W następnej lekcji (39.) Mārkaṇḍeya przechodzi do omówienia sposobu ukazywania sylwetki ludzkiej i prezentuje dokładną analizę dziewięciu pozycji (*sthāna*). Są to: *rjvāgata* (*rju*) – ‘wyprostowana’, figura ukazana z przodu; *ardharju* (*anrju*) – ‘nie frontalna’, figura ukazana w połowie przodem; *sācīkṛtaśarīra* – ‘ze zgiętym ciałem’, postać odwrócona; *adhyardhalocana* (*adhyardhākṣa*) – ‘z jednym okiem i połówką’, postać ukazana w trzech czwartych; *pārśvāgata* (*bhittika*) – postać ‘widoczna z boku’, figura ukazana w pełnym profilu; *parāvṛtta* (*gaṇḍaparivṛtta*) – ‘odwrócona’, postać z głową i ramionami zwróconymi do tyłu; *prṣṭhāgata* (*prṣṭhata*) – ‘widoczna z tyłu’, postać ukazana od tyłu; *purovṛtta* – ‘odwrócona’, postać odwracająca się do przodu, w trzech czwartych; *samānata* – ‘zgięta w przód’, postać zgięta, ukazana od tyłu²⁰.

Wszystkie omówione tu pozy należą do typu *sthānaka*, czyli pozycji stojących, dwa pozostałe typy w ogólnej klasyfikacji to *āsana* – siedzący i *śayana* – leżący. *Sthānaka* ma cztery rodzaje: *samabhaṅga* (*samapāda*), gdzie główna oś ciała (*sūtra*) przebiega dokładnie przez jego środek; *ābhaṅga* – w lekkim skręcie, tu oś kieruje się w bok w okolicach pępka i kończy się między piętami; *tribhaṅga* – oś przechodzi przez lewą żrenicę, następnie po prawej stronie pępka i kończy się po lewej stronie stóp (lub odwrotnie – przez prawą żrenicę itd.); *atibhaṅga* – podobna do poprzednio omówionej, lecz z górną częścią ciała gwałtownie wychyloną²¹. Wprawdzie rozróżnienia takiego w *VDhP* nie znajdziemy, lecz z opisu przedstawionych powyżej dziewięciu pozycji można wywnioskować, że zastosowano w nich zasadę różnego przebiegu *sūtry*.

gdy zaś jest sama, ukazuje się ją według uznania. Talia kobiety powinna być o 2 *aṅgula* mniejsza od męskiej. Zaś biodro o 4 *aṅgula* szersze [w obwodzie]”.

¹⁷ Według P. Dave-Mukherji chodzi tu o fryzurę w postaci kręconych włosów popularną na południu Indii; zob. *eadem*, *op. cit.*, s. 47.

¹⁸ Termin ten pojawia się w ostatnim wydaniu krytycznym *VDhP*, wcześniej był to *śānākṛti* – kształt kamienia młyńskiego. *Kauri* to rodzaj ślimaka morskiego z rodziny Cypraeidae, występuje on w ciepłych morzach, ma błyszczącą jasną skorupę; por. P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. 47, 54–56.

¹⁹ Por. także wcześniej, s. 21.

²⁰ Por. P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. 78–91.

²¹ J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 264–266.

Ukazywanie postaci ludzkiej w różnych pozycjach, które zostały tu przedstawione, zarówno w malarstwie, jak i w płaskorzeźbie²², możliwe jest dzięki użyciu skrótów perspektywicznych. Termin, który pojawia się w tej lekcji na określenie takiej metody to *kṣayavṛddhi*, czyli połączenie słów 'zmniejszanie' i 'zwiększanie'. Przy pomocy odpowiedniego ujęcia poszczególnych części ciała, ich zmniejszaniu i zwiększaniu właśnie, eksponowaniu bądź ukrywaniu, artysta osiąga efekt trójwymiarowości i uzyskuje odpowiedni typ *sthāna*. Mārkaṇḍeya wymienia trzynaście przykładów zastosowania *kṣayavṛddhi*, co właściwie tworzy kolejny podział pozycji, w zależności od tego, w jaki sposób postaci stoją, poruszają się czy leżą. Część z nich powtarza się: *prṣṭhāgata*, *rjvāgata*, *adhyardhākṣa*, *ardharju*, *sācīkṛta*, *purovṛtta*, *gaṇḍaparāvṛtta*, *pārśvāgata*. Reszta pojawia się po raz pierwszy: *nata* – zgięta w pokłonie, *ullepa* – idąca w górę, *calita* – poruszająca się, *uttāna* – z twarzą skierowaną ku górze (leżąca) i *valita* – obracająca się. Oprócz nich tekst omawia też sposób ustawienia nóg w zależności od ruchu, jaki postać wykonuje lub nie: *samā* – nogi proste, *ardhasamā* – jedna noga stojąca pewnie, druga poruszająca się, *susthita* – stojące pewnie, *cala* – poruszające się, *maṇḍala* – dynamiczne, *ekasamapāda* – jedna noga wyprostowana, *vaiśākha* – nogi w rozkroku, na palcach, z napiętymi udami, *ālīḍha* – prawe kolano wyrzucone wprzód, a stopa cofnięta, lewa noga wyprostowana z tyłu po przekątnej oraz *pratyālīḍha* – z nogami ustawionymi odwrotnie niż w *ālīḍha*²³.

Autor klasyfikuje także wszystkie pozycje *sthānaka* w trzech typach: *citra* – prosty, *vicitra* – różnorodny i *advaiddha* – nieposiadający żadnych odmian. Są one określane odpowiednio jako *uttama*, *madhyama* i *adhama*. Podział ten zależny jest od wariantów w obrębie danej pozycji. I tak, dla przykładu, *rjvāgata* należy do typu *advaiddha*, gdyż może mieć tylko jeden wariant, *pārśvāgata* natomiast jest rodzaju *citra*, bo występuje w dwóch odmianach (ukazana z profilu lewego bądź prawego)²⁴.

Po omówionych powyżej lekcjach, wykładających techniczne zasady z dziedziny ikonografii ogólnej, przechodzimy do nauki techniki malarskiej. W lekcji 40. autor opisuje poszczególne etapy tworzenia malowidła ściennego – przygotowanie ściany (*kuḍya*) pod malowidło oraz gruntu (*pralepa*), a także taki sposób jego nakładania, aby uzyskać gładkość i trwałość malowidła. Technika malarstwa ściennego opisana w tej lekcji, o której wzmianki znajdziemy choćby u J. Auboyer²⁵, może być porównana do europejskiej techniki *al secco*, czyli malowania na wyschniętym tynku. Masę do gruntowania sporządza się między innymi z proszku ceglanego, gliny, żywicy, wosku pszczelego, ekstraktu z roślin *madhuka* i *kundurū*, melasy oraz szafranowego oleju. Później dodaje się jeszcze trawę *balva*, palone wapno i włókna konopne. Następnie moczy się tę mieszankę w roztworze z cukru. Całość wilgotnego preparatu należy przechowywać w bezpiecznym miejscu przez miesiąc, by woda wyparowała. Dopiero

²² Przy niektórych pozycjach wyraźnie określono, że są one używane w malarstwie ściennym czy płaskorzeźbie, np. *parśvāgata* nazywana jest inaczej *bhittika*, co oznacza 'na ścianie'.

²³ Są to pozycje nazywane pozycjami łuczніка, por. Vdhp III.39.46: „[...] tatra vaiśākham ālīḍhaṃ pratyālīḍhaṃ ca dhanvinām //46//” – „tu vaiśākha, ālīḍha i pratyālīḍha to [charakterystyczne pozycje] łuczніка”.

²⁴ Dokładną charakterystykę wszystkich pozycji w tych typach podaje P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. 124.

²⁵ J. Auboyer, *Sztuka Indii*, Warszawa 1975, s. 153-154.

gdy masa ma konsystencję odpowiednią do nakładania na ścianę, pokrywa się nią powierzchnię pod malowidło, a potem wygładza gliną zmieszaną z olejem z drzewa *sarja* i smaruje mlekiem. Następnie poleruje się ją dokładnie i pozwala wyschnąć. Wówczas dopiero artysta przystępuje do malowania²⁶. Według J. Auboyer tą właśnie techniką posługiwali się twórcy malowideł w grotach Ajañty (il. 6), z których najwspanialsze przykłady powstały w V-VII w. n.e., a zatem w okresie, kiedy redagowano *Viṣṇudharmottarapurāṇe*²⁷.

Oprócz przygotowań natury technicznej *VDhP* poucza, jak malarz powinien się przygotować do pracy duchowo. Rozpoczyna ją tylko w dniu pomyślnym dla takiego przedsięwzięcia. Najpierw musi złożyć ofiary braminom biegłym w sztuce malarskiej oraz pokłonić się swym nauczycielom i wypowiedzieć słowa zapewniające powodzenie (*svasti*). Wówczas kierując głowę na wschód i skupiając swe myśli na bogu, może rozpocząć malowanie na uprzednio przygotowanym gruncie. Na początku szkicuje kontury białą, potem brązową, a na końcu czarną farbą (lub ołówkiem). Potem zgodnie z zasadami proporcji kreśli postacie w odpowiednich pozycjach. Wreszcie wypełnia kontury farbami, stosownie do miejsca ich przeznaczenia²⁸. W tym momencie po raz kolejny w Księdze Trzeciej pojawia się krótka charakterystyka pięciu podstawowych kolorów: biały (*śveta*), żółty (*pīta*), czerwony (*vilohita*), niebieski (*nīla*), czarny (*kr̥ṣṇa*)²⁹ oraz powstających z ich połączenia barw pochodnych. Również te ostatnie

²⁶ Por. *VDhP*, III.40.1-8: „*trīprakāreṣṭakācūrṇe tryamśaṃ kṣiptvā mṛdas tataḥ/ gugguḷum samadhūcchiṣṭaṃ madhukaṃ kundurum guḍam//1// kusumbhatailasamyuktaṃ kṛtvā dadyāt samāṃśakam/ tribhāgam agnidagdḥāyās sudhāyās tatra cūrṇayet//2// balvajaṃ dvyamśaṃ iśraṃ tat prakṣipya saśaṅgāṃśakam/ bālukāṃśaṃ tato dadyāt svānurūpeṇa buddhimān//3// tataḥ śarkaratoḃyena plāvayet picchilena tam/ pariklinnaṃ samagraṃ tan māsamātraṃ nidhāpayet//4// mārḍavaṃ māsamātreṇa gataṃ udhṛtya yatnataḥ/ dadyāt pralepaṃ nipunaḥ śuśkakuḍye vimṛjya tu//5// ślakṣṇaṃ samamavaṣṭabdhaṃ nimnonnatavinākṛtaṃ/ na cātighanatām nītaṃ na cātitanutām api//6// yadā śuśkaṃ bhavetkuḍyaṃ sudhāliptaṃ samaṃ kṛtaṃ/ tadā mṛdā sarjarasatailabhāgāvīyuktayā//7// ślakṣṇikuryāt prayatnena lepanaṃ ślakṣṇasaṅjanaiḥ/ muhurmuḥ ca kṣīreṇa siktṛvā mārjanaṃ yatnataḥ//8//” – „Dodawszy trzecią część gliny do sproszkowanej cegły trzech rodzajów, [dalej] żywicę, wosk pszczeli, wyciąg z *madhuki* i *kundurū* oraz melasę dolożyć trzeba w równych częściach, zmieszawszy z olejem szafranowym. Do tego pokruszyć należy trzecią część palonego wapna/gipsu, a zmieszawszy z tym drugą część trawy *balvaja*, dodać jeszcze powinien człek mądry włókien konopnych jedną część i proporcjonalnie jedną część piasku. Następnie powinien zamoczyć [tę mieszankę] dokładnie w gęstym roztworze z cukru i odstawić na czas jednego miesiąca. Po upływie miesiąca znający [tę sztukę], z ogromną dbałością, wyjąwszy masę kłaść powinien ją na suchą ścianę jako zaprawę, polerując. [Zaprawa] musi być nakładana gładko, równo i dobrze przylegać, bez wybrzuszeń, dziur, nie za grubo i nie za cienko. Kiedy zaprawa jest sucha należy ją wyrównać warstwą gipsu, a potem gliną połączoną z jedną częścią oleju z soku *sarji*. Aby osiągnąć gładkość gruntu z należytą starannością wygładzać wciąż i wciąż go trzeba, przy użyciu mleka skrapiając go i oczyszczając”.*

²⁷ A.K. Coomaraswamy omawiając malowidła Ajañty (op. cit., s. 89) przedstawia technikę bardziej zbliżoną do europejskiego *al fresco* (na wilgotnym tynku): „powierzchnia twardej, porowatej skały była pokrywana warstwą gliny, krowiego lajna i sproszkowanej skały, czasem zmieszaną z łuskami ryżu, na grubość od trzech do dwudziestu milimetrów. Na nią nakładano cienką warstwę delikatnego, wapiennego tynku, wilgotnego w czasie nakładania farb, a później lekko go polerowano”.

²⁸ *VDhP*, III.40.11-14.

²⁹ W *Abhilaṣitārtha Cintāmaṇi* (dzieło z gatunku *śilpasāstr*, datowane na XII w.) wymienia się następujące kolory i ich pochodzenie: biały sporządzony z muszli, czerwony z czerwonego ołowiu, laki lub czerwonej kredy *gairika*, zielono-brązowy (*haritāla*) – siarczek arsenu (*aury pigment*), czarny z sadzy (*kajjvala*). W *Samyuttanikāya*, cz. 3, wymienia się takie substancje roślinne używane przy produkcji barwników jak żywica (*rajanā*), laka (*lākhā*), kurkuma (*haliddā*), indygo (*nīli*) i marzanna (*mañjetṭhi*). Za S. Kramrisch, *The Vishnudharmottara...*, s. 15.

mogą mieć wiele odmian, w zależności od użytych składników pochodzenia roślinnego i mineralnego. Wylicza się metale używane jako barwniki: złoto (*kanaka*), srebro (*rajata*), miedź (*tāmra*), mika (*abhraka*), które powinny być zmieszane z odpowiednimi wyciągami z roślin (np. z drzew *bakula* i *sindūra*) lub metalami, pełniącymi funkcję substancji ściągających (*stambhana*) oraz topnikami (*drāvaka*), np. miką. Ekstrakty te łączone z pigmentami zapewniają ich trwałość i odpowiednią konsystencję. Oprócz tego samo malowidło pokrywa się wyciągiem z traw *mataṅga* lub *dūrvā*, zapewniających mu długotrwałość³⁰.

Kolejna lekcja – 41. – kontynuuje wykład malarskiej teorii, rozpoczynając od opisu czterech rodzajów obrazów: *satya* – w którym rzeczy i postacie ukazane są tak jak w rzeczywistości, *daśika*³¹ – gdzie postacie są wydłużone, symetryczne, dużych rozmiarów, mają wiele ozdób i namalowane są bez wysiłku, *nāgara* – w którym postacie są pewnie rozbudowane, z uwzględnieniem perspektywy, noszą ozdoby jedynie w postaci girland oraz *miśra* – styl mieszany, powstający z połączenia trzech powyższych³². Według A.K. Coomaraswamy'ego ten podział dotyczy tematów przedstawienia. *Satya* jest to obraz prawdziwy, realistyczny i odnosi się do portretu, *nāgara* przedstawia tematykę świecką, być może erotyczną (jeśliby termin ten wiązać z *nāgarika*, oznaczającym mieszkańca miasta spędzającego czas na przyjemnościach). Ostatni typ – *miśra* – czerpie z trzech pozostałych³³.

Następnym elementem obrazu omawianym w tej lekcji jest światłocień, zwany tutaj cieniowaniem (*vartanā*), uzyskiwany przez odpowiednie nakładanie linii, dzielący się na: *patrajā* – krzyżujące się, przerywane linie, *acchaidikā* – bardzo delikatny, polegający na nakładaniu linii ciągłych oraz *bindujā* – uzyskiwany przez kropkowanie, czyli strząsanie kropelek farby z pędzla³⁴. Coomaraswamy uważa, że światłocień w sztuce indyjskiej jest raczej oddawaniem wrażenia okrągłości i wypukłości. A. Jakimowicz twierdzi, że światłocień ten nie jest tożsamy z tym, co rozumiemy pod takim pojęciem w Europie. Światło nie pada z jednego, określonego miejsca, lecz czasem nawet jakby „od wewnątrz” namalowanej postaci. Jest to bardziej „cieniowanie” sprawiające, że wypukłe części są najjaśniejsze. Auboyer sugeruje słowo „modelunek” jako bardziej odpowiadające technice światłocienia w Indiach. Uzyskiwano ten efekt „za pomocą ciemnej farby, stopniowo rozjaśnianej, podkreślającej grzbiet nosa, lekko nabrzmiałe powieki, wklęsłość skroni, pełne wargi, drganie nozdrzy, krągłość kończyn”. Następnie autorka odwołuje się do omawianego tu fragmentu *VDhP*, analizując meto-

³⁰ *VDhP*, III.40.15–30.

³¹ W poprzednich tłumaczeniach był to termin *vaiṅika*, tłumaczony przez A.K. Coomaraswamy'ego (*op. cit.*, s. 87) jako malarstwo przedstawiające muzyczne tematy *rāgamālā* (zapewne na zasadzie skojarzenia z instrumentem *viṅā*). Podobnie C. Sivaramamurti, za S. Kramrisch, interpretuje go jako styl liryczny i przyjemny jak melodia *viṅy* (*The Chitrasūtra of the Vishnudharmottara*, New Delhi 1978, s. 67). P. Shah natomiast uważa, że należy go rozumieć geograficznie i kojarzy z rzeką *Veṅā*, zatem ten typ malarstwa powszechny byłby na południu Indii, podobnie jak styl *drāviḍa* w architekturze (*Viṣṇudharmottarapurāṇa*, III *Khanda*, t. 2, Oriental Institute Baroda, Gaekwad Oriental Series 137, 1961, s. 121–123). Słowo to zostało zmienione przez P. Dave-Mukherji (*op. cit.*, s. 164–167) na *daśika* – prowincjonalny, lokalny (od *deśa* – 'kraj, region, prowincja' i *deśī* – 'prowincjonalizm' w tańcu, muzyce, literaturze) w opozycji do *nāgara* – stylu miejskiego.

³² *VDhP*, III.41.1–4. Por. P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. 159.

³³ A.K. Coomaraswamy, *op. cit.*, s. 87–88.

³⁴ *VDhP*, III.41.5–7.

dy cieniowania: *patrajā* według niej to stosowanie małych plamek w kształcie liści, *bindujā* – kropkowanie, a *acchaidikā* – łagodne przechodzenie do półtonów³⁵.

Na koniec lekcji czytamy o zaletach malarstwa, na które składają się: użycie linii pionowych (*bhūlamba*)³⁶ dla właściwego ukazania pozycji (*sthāna*) i proporcji (*pramāṇa*), słodycz, piękno (*madhuratva*), różnorodność (*vibhaktatā*), podobieństwo (*sādrśya*), skróty perspektywiczne (*kṣayavṛddhī*). Autor wymienia również błędne elementy obrazu: zbyt cienkie lub zbyt grube linie (*daurbalyamsthūlarekhatva*), brak różnorodności (*avibhaktatva*), zbyt duże oczy, wargi lub policzki (*bṛhadgaṇḍoṣṭhanatratva*), niekonsekwencja (*samviruddhatva*) i uchybienie proporcjom (*mānavikāratā*)³⁷. Ponadto daje dodatkowe wskazówki odnośnie pracy malarza – artysta powinien być bardzo uważny podczas tworzenia dzieła, zapewnić sobie spokój, przestrzegać proporcji i dbać o prawidłowe wykonanie dzieła od samego początku, a więc przygotowanie farb i gruntu, poprzez szkice, malowanie aż do ozdabiania wizerunków, czyli malowania szczegółów³⁸.

Lekcja 42. jest bardzo obszerna i podaje szczegóły obrazowania postaci bogów, demonów, kapłanów, mędrców oraz ludzi. Każdej grupie przypisany jest odpowiedni typ ikonometryczny (tab. 6), strój, ozdoby włosów (*mukuṭa* – rodzaj tiary), kolory i ikonografia (cechy fizjonomii). Mędrzec Mārkaṇḍeya dzieli rzeczy ukazywane w obrazach na widoczne w otaczającym nas świecie i te, których nie można zobaczyć. Pierwsze powinny być przedstawiane wiernie, tak jak w rzeczywistości, gdyż głównym celem malarstwa jest stworzenie najdokładniejszego podobieństwa. Tym niemniej spotkamy się z powszechnie stosowanym sposobem przedstawiania rzek, mórz czy gór w postaci personifikacji (*saśarīra* – ‘posiadających ciało’), a pór roku i dnia, miejsc targowych, miejsc bitwy itp. poprzez charakterystyczne dla nich osoby i ich ubiór, rośliny czy zwierzęta. Te drugie są tym samym ukazywane zgodnie z wyobrażeniem artysty. Musi on kierować się intuicją, rozsądkiem i tradycją przedstawiania, oczywiście cały czas odnosząc się do natury. Na koniec autor jeszcze raz podkreśla konieczność prawidłowego zastosowania wszystkich reguł malarstwa i dbałość o doskonałość techniki, wówczas sztuka ta zapewni pomyślność (*dhanya*)³⁹.

Ostatnia lekcja *citrasūtry* dotyczy dziewięciu smaków (*rasa*) i sposobu ich ukazania w malarstwie. Autor opisuje kolejno smak: *śṛṅgāra* (erotyczny), *hāsyā* (komiczny), *karuṇā* (pełen współczucia), *vīra* (heroiczny), *raudra* (gniewny), *bhayānaka* (pełen lęku), *bībhatsa* (grozy, odrazy), *adbhuta* (pełen cudowności) i *śānta* (spokojny)⁴⁰. Dzięki ich charakterystyce dowiadujemy się, w jaki sposób należy osiągać poszczególny rodzaj *rasa* i gdzie umieszczać obrazy, które dany smak posiadają.

Ta szczegółowa klasyfikacja służy właściwemu zrozumieniu dzieła sztuki, dzięki znajomości klucza, który zastosowano przy jego tworzeniu. Obejmuje on znaczenie

³⁵ A.K. Coomaraswamy, *op. cit.*, s. 89; A. Jakimowicz, *Sztuka Indii. Szkice*, Warszawa 1967, s. 79; J. Auboyer, *op. cit.*, s. 152.

³⁶ Są to być może wykresy lub przyrządy pomagające w rysowaniu postaci przy użyciu perspektywy; por. P. Dave-Mukherji, *op. cit.*, s. 276.

³⁷ VDhP, III.41.7–9.

³⁸ VDhP, wersy 12–15.

³⁹ VDhP, III.42.

⁴⁰ Zob. M.K. Byrski, „Smak” Brahmy i „smak” Buddy (*O estetyce indyjskiej*), „Studia Filozoficzne” 1970, nr 6 (67), s. 73–83.

spojrzeń, gestów, pozycji, kolorów, w których ukazywane są zarówno bóstwa, jaki i inne postacie, atrybutów, w które są wyposażone. Wszystkie te elementy należą do dziedziny ikonografii, a całościowy ich odbiór wywołuje uczucia ogólne, czyli emocje – *bhāva*, prowadzące do odczuwania odpowiedniego smaku – *rasa*. *Bhāva* „jest raczej stanem umysłu, «wiedzą» ukrytego sensu zewnętrznych pozorów, przecuciem rzeczy abstrakcyjnych i idealnych, materializacją ducha w różnych formach i aspektach. Dla oddania go artysta indyjski działa za pomocą sugestii i czerpie repertuar środków wyrazu z traktatów starannie określających subiektywne uczucia, jakie należy wzbudzić u osoby oglądającej. I mimo że istnieje oczywiście związek między tymi uczuciami i rzeczywistością, *bhāva* jest jedynie techniką, a nie analizą; jest to sztuczne wytwarzanie, działanie mające «nadać byt»⁴¹. Jak powiada Abhinavagupta: „Dokąd prowadzą oczy, tam podąża umysł. Za nim idzie emocja. Dokąd idzie emocja, tam rodzi się nastrój”⁴².

Omówiwszy *rasa*, autor wygłasza pochwałę malarstwa i ponownie wylicza jego zalety, podkreślając niezwykle znaczenie tej sztuki w życiu codziennym: „odpędza złe sny, raduje domowe bóstwo, a miejsce, na którym umieszczono obraz, nie wygląda pusto”⁴³. Wiemy z literackich przekazów, a także z zachowanych wewnątrz pałacowych, że powszechne było ozdabianie ich malowidłami (*citraśāla*). Malarstwo było jedną ze sztuk, którym oddawali się zamożni młodzi eleganci i której uczono kurtyzany⁴⁴.

Na końcu *citrasūtry* pojawia się stwierdzenie, że wszystkie zasady, które znajdują zastosowanie w sztuce malarskiej, należy też odnieść do rzeźby⁴⁵. Wspomina się także o pokrywaniu rzeźb malowidłami (na warstwie gliny)⁴⁶, czego ślady nosi wiele dzieł rzeźbiarskich powstałych w Indiach w różnym czasie. Jako podsumowanie tej części *Mārkaṇḍeya* wygłasza uwagę, że traktat o malarstwie zawiera tylko sugestie, bowiem temat ten nie może być omówiony w sposób wyczerpujący, nawet gdyby się to robiło przez setki lat. Zatem „cokolwiek nie zostało tu omówione, powinno być wynioskowane z reguł [dotyczących] tańca, o Władco Ziemi, a jeśli coś nie jest opisane w części poświęconej tańcu, to powinno być wykoncypowane z reguł malarskich, o Królu”⁴⁷. W ten sposób kończy się część Księgi Trzeciej *VDhP* zwana *Citrasūtra*. Król *Vajra* zna już techniczne zasady, jakimi należy się kierować w sztukach plastycznych i może przystąpić do poznania ikonografii boskich wizerunków oraz jej religijnego objaśnienia.

⁴¹ J. Auboyer, *op. cit.*, s. 20, 28.

⁴² Cyt. za M. Jakimowicz-Shah, *Metamorfozy bogów indyjskich*, Warszawa 1983, s. 26.

⁴³ *VDhP*, III.43.26: „duḥsvapnadarśanaṃ hanti priṇāti grhadevatām// na ca śunyam ivābhāti yatra citraṃ pratiṣṭhitam //26//”.

⁴⁴ W *Kāmasūtrze* *Vātsyāyana* znajduje się opis sprzętów, jakie powinien mieć w swym pokoju mieszczanin: „Dalej, niech tam będzie płótno do malowania, pudełko pędzli, jakaś książka i girlanda złotych amaranatów”; za M.K. Byrski, *Kamasutra czyli traktat o miłowaniu*, Warszawa 1985, s. 25; A.K. Coomaraswamy, *op. cit.*, s. 87–88; por. także s. 27 niniejszej książki.

⁴⁵ Por. wcześniej, s. 27.

⁴⁶ Zdaniem J.N. Banerjea’ego (*op. cit.*, s. 211–212) malowanie kamiennych posągów kontynuuje zwyczaj pokrywania farbami rzeźb drewnianych, które pojawiły się jako pierwsze. A.K. Coomaraswamy (*op. cit.*, s. 89) przy opisie malarskiej techniki stosowanej w Ajańcie zauważa, że prawie wszystkie rzeźby pokrywane były cienką warstwą gruntu i malowane.

⁴⁷ *VDhP*, III.43.37: „yad atra noktaṃ tan nṛttād vijñeyaṃ vasudhādhipa// nṛtte 'pi noktaṃ tac citrāt tatra yojaṃ narādhipa”.

Ikonografia bóstw Trimūrti

Do czasów indyjskiego średniowiecza boskie wyobrażenia w religii i sztuce osiągnęły swój definitywny kształt. Ostatnie zmiany wniosła literatura eposów i *purāny*, zawierające wiele fragmentów poświęconych ikonografii bóstw. Prócz tego powstają artystyczne traktaty (*śilpaśāstry*), a także dzieła religijne z tradycji wiśnuickiej bądź śiwaickiej, w których jedna z części (*kriyā*) dotyczy tworzenia świątyń i boskich wizerunków¹. Wszystkie te teksty stanowią bardzo cenne źródło przy studiowaniu zabytków rzeźby czy malarstwa, trzeba jednakże pamiętać, że w zależności od warsztatu, szkoły regionalnej, tradycji religijnej czy czasu historycznego napotkamy wiele różnic pomiędzy wizerunkami tego samego bóstwa, a także między opisem a realnym dziełem. Również w przypadku tekstów będziemy mieli do czynienia z regionalizacją, zatem analizując konkretne przedstawienie, należy odnieść się do tekstów, które powstały na danym terenie².

Viṣṇudharmottarapurāṇa w Księdze Trzeciej, w części zwanej *pratimālakṣaṇa* prezentuje opisy ikonograficzne całego panteonu bóstw skupionych wokół centralnej postaci Viṣṇu. Europejski termin ikonografia, którym się posługuję, powstał z połączenia dwóch greckich słów: *eikon* – ikona, obraz, wizerunek i *graphein* – rysować, pisać. W dosłownym znaczeniu jest to więc 'opisywanie obrazów' i stanowi naukę pomocniczą historii sztuki³. Ikonografia w rozumieniu indyjskim to w większym stopniu reli-

¹ W literaturze sanskryckiej począwszy od okresu wedyjskiego znaleźć można wiele terminów oznaczających wizerunek. Najczęściej pojawiają się: *arcā*, *mūrti* i *pratimā*. Pierwotnie używane były dla określenia wyobrażenia traktowanego jako zastępstwo nieobecnej osoby lub cielesne przedstawienie, które może symbolizować boga. Później dopiero funkcjonują w znaczeniu wizerunku będącego przedmiotem kultu, przedstawiającego bóstwo lub świętego w malarstwie i rzeźbie, w formie antropomorficznej, zoomorficznej lub w postaci symbolu. Zob. J.N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1956, s. 37 i n.

² Zdaniem T.A.G. Rao w literaturze ikonograficznej można się doszukać uniwersalnego charakteru zasad sporządzania boskich wizerunków. Różnią się one jedynie detalami w zakresie ozdób. Natomiast według J.N. Banerjea'ego różnice te dotyczą nie tylko ozdób, lecz także atrybutów, w które bóstwa są wyposażone. Cyt. za R. Champakalakshmi, *Vaiṣṇava Iconography in the Tamil Country*, New Delhi 1981, s. 10.

³ Za W. Kopaliniński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1971.

gijny symbolizm, który zajmuje się wizualizacją abstrakcyjnych koncepcji religijnych, mitologicznych i kosmologicznych. W ten sposób staje się dziedziną istotną w studiach historii religii i przemian kultowych⁴. Mnie interesuje jednak przede wszystkim jej wymiar artystyczny i realizacje w postaci dzieł sztuki.

Sekcję poświęconą ikonografii otwierają w *VDhP* cztery lekcje prezentujące Trimūrti. Pierwsza z nich (44.) opisuje wspólne przedstawienie Brahmy, Viṣṇu i Śivy, w którym Viṣṇu zajmuje główne miejsce, a pozostali bogowie są jego emanacjami. Ikonografia jest tu pretekstem dla przedstawienia nauki religijnej w tradycji wisznuickiej. Termin *trimūrti* oznacza generalnie potrójne przedstawienie jakichkolwiek trzech bóstw, najczęściej jednak są to Brahmā – stwórca, Viṣṇu – zachowawca i Śiva – niszczyciel⁵. Ich wspólny wizerunek jest odzwierciedleniem cykliczności świata, który rodzi się, trwa i umiera. Zdaniem A. Jakimowicza i M. Jakimowicz-Shah: „Jednym z istotnych źródeł tej idei jest kult słońca jako dawcy życia utrzymującego je i niszczącego”⁶. W literaturze wedyjskiej pojawia się koncepcja sześciu Ādityów – bogów słońca, są to: Mitra, Aryaman, Bhaga, Varuṇa, Dakṣa i Aṃśa. Później ich liczba wzrasta do dwunastu: Dhātṛi, Mitra, Aryaman, Rudra, Varuṇa, Sūrya, Bhaga, Vivasvān, Pūṣan, Savitr, Tvaṣṭṛ, Viṣṇu. Trzech spośród nich identyfikowanych jest z bóstwami Trimūrti – Dhātṛi (Brahmā), Rudra (Śiva) i Viṣṇu⁷. Wizerunek Trimūrti symbolizuje trzy moce kosmiczne i trzy *guny*: stwórczą (*śṛṣṭi*) – właściwą Brahmie, który dzięki aktywnej cesze *rajas*, oznaczającej różnorodność i ruch, kreuje świat; podtrzymującą (*sthiti*) – właściwą Viṣṇu, który za sprawą *sattvy*, cechy stałości, istnienia, jedności i koncentracji energii sprawuje pieczę nad trwaniem świata oraz niszczycielską (*saṃhāra, pralaya*) – przynależną Śivie, mającą swe źródło w cesze *tamas* – ciemności, bierności i rozproszeniu⁸. Koncepcja Trimūrti kształtowała się w klasycznym okresie hinduizmu, na przestrzeni od V w. p.n.e. do VI w. n.e. i wyraża dążność religii do ujęcia wielości w jedność zarówno w płaszczyźnie mitologicznej, filozoficznej, jak i sztuk plastycznych⁹.

Istnieje wiele rzeźb Trimūrti, które zachowały się do naszych czasów, choć często pojawiają się innego rodzaju wspólne przedstawienia: pary bóstw Viṣṇu-Śiva lub też Brahmy, Śivy i Viṣṇu łączonych z innymi bogami. Pierwsze przykłady plastycznego przedstawienia tej koncepcji można odnaleźć w rzeźbach pochodzących ze szkoły gandharskiej, np. trójgłowa i sześcioramienne płaskorzeźba Trimūrti opisywana przez J.N. Banerjea’ego. Oblicze z prawej to Viṣṇu, z lewej Brahmā, a bóg pośrodku dosiada zwierzę, które przypomina raczej słonia niż byka. Istotne cechy wskazujące na kompozytowy charakter przedstawienia to: dysk, piorun i trzecie oko (dwa ostatnie przynależące zarówno Śivie, jak i Indrze, także słoń jest *vāhaną* Indry)¹⁰.

⁴ R. Champakalakshmi, *op. cit.*, s. 5.

⁵ G. Liebert, *Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Hinduism – Buddhism – Jainism*, Delhi 1986, s. 302.

⁶ M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982, s. 157.

⁷ Por. J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 428–429; G. Liebert, *op. cit.*, s. 4–5.

⁸ *VDhP*, III.44.3,4 (całość lekcji 44. w transkrypcji i tłumaczeniu znajduje się w załączniku I). Por. M. Shah-Jakimowicz, A. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 157; podział *purāṇ* według *gun*: roz. 1, s. 13.

⁹ *Słownik mitologii hinduskiej*, red. A. Ługowski, Warszawa 1994, s. 192–193.

¹⁰ J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 124.

Południowindyjskie przedstawienia Trimūrti, omówione m.in. przez T.A.G. Rao¹¹, ukazują koncepcje wywodzące się z sekt. Centralne miejsce zajmuje w nich Vāsudeva-Viṣṇu, podczas gdy Brahmā i Śiva wylaniają się po jego bokach, z rękami w geście *añjali*¹². Jest to zdaniem badacza swoista odpowiedź na śiwaickie przedstawienia *ekapādamūrti* (ukazujące Śivę stojącego na jednej nodze, z pozostałymi bóstwami wychodzącymi odpowiednio z jego lewej i prawej strony, z rękami w tym samym geście)¹³ czy *liṅgodbhava* (gdzie Śiva wylania się ze swego symbolu fallicznego, a Brahmā i Viṣṇu oddają mu pokłon – il. 7 – lub przedstawieni są u góry i u dołu *liṅgi* w postaci małych płaskorzeźb – il. 8. Inny wariant to ukazanie wizerunku Brahmy na *liṅgamie*, a Viṣṇu obok – il. 9. Prócz tego można spotkać *liṅgamy* z wyobrażeniami czterech bóstw po każdej stronie, wówczas jako czwarty pojawia się Sūrya – il. 10–12¹⁴. Zdaniem niektórych badaczy ten sam bóg występuje wspólnie z Trimūrti na rzeźbie w świątyni Limboji Mata w Delmal (północny Gujarāt). W rękach bóstwa znajdują się lotosy, trójząb, trójgłowa kobra, naczynie na wodę, jedną ręką wykonuje gest *varada*. Dwie pozostałe ręce, które się nie zachowały, z pewnością trzymały atrybuty Viṣṇu. Postać siedzi na Garudzie, poniżej którego zaznaczone są *vāhany*: dzika gęś i byk¹⁵. Inna rzeźba, pochodząca ze świątyni Lakṣmaṇy w Khajurāho, ukazuje trójgłowego, ośmioramiennego boga. W rękach trzyma on dwa lotosy, trójząb, węża, różaniec, naczynie na wodę, konchę oraz wykonuje gest *varada*¹⁶.

Podczas gdy warianty z *liṅgamem*, mimo że są przedstawieniami bóstw Trimūrti, nie mogą być łączone z lekcją 44. *VDhP*, to oba przykłady z Sūryą stanowią w pewnej mierze ilustrację opisu ikonograficznego (w wariacie kompozytowym) tamże prezentowanego. Bóg ma wówczas jeden korpus i kilka głów oraz wiele ramion. W *VDhP* Trimūrti występuje rzecz jasna bez Sūryi, lecz atrybuty bogów częściowo się pokrywają: u Brahmy naczynie na wodę i różaniec, a u Śivy trójząb (lotosy przynależą Sūryi). Odmienny wizerunek stanowi przedstawienie trzech postaci z osobna, w którym bóstwa mają tę samą wielkość, np. na płaskorzeźbach z Bādāmī, Elūry i Halebīdu (il. 13–15) oraz na bardzo podobnym, niereprodukowanym tu przedstawieniu ze State Museum w Lucknow (Trimūrti, ok. IX w., z Atiraṅjīkhedā, Eṭhā). W innym przypadku środkowy bóg góruje nad pozostałymi (w prezentowanych tu przykładach jest to Śiva,

¹¹ T.A.G. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, Delhi 1997, s. 45.

¹² Jest to gest oznaczający powitanie i adorację. Dłonie złączone są razem i złożone na piersi, ręce zgięte.

¹³ Ukazywanie trzech bóstw z jednym głównym, a dwoma pozostałymi, podporządkowanymi mu, jest powszechne wśród sekt, gdzie odpowiednio Viṣṇu lub Śiva pełnią rolę nadrzędną. Z kolei *liṅgodbhavamūrti* ukazuje Brahmę lub Viṣṇu najpierw usiłujących wspiąć się na wielką *liṅgę*, a następnie zwracających się ku niej w geście pozdrowienia. Jest to ilustracja puranicznej historii, kiedy to w czasie klótni pomiędzy Brahmą a Viṣṇu o to, który z nich zajmuje nadrzędną pozycję, Śiva objawił się w postaci ogromnej *liṅgi*. Bogowie postanowili odnaleźć jej końce – Viṣṇu w formie Dzika udał się w dół, a Brahmā w formie dzikiej gęsi wzleciał w górę. Powróciwszy Viṣṇu przyznał się, że nie odnalazł dolnego końca *liṅgi*, natomiast Brahmā skłamał, że co Śiva rzucił na niego przekleństwo, aby za to kłamstwo nie posiadał własnego kultu. Por. A.B.L. Awasthi, *Brahmanical Art and Iconography*, Lucknow 1976, s. 181.

¹⁴ Przedstawienie takie zwane jest *Harihaharanyagarbha* lub *Sūryahariharaṅgama*. Główne miejsce zajmuje tu Viṣṇu lub Sūrya, atrybuty rozłożone są w dolnych i górnych rękach po jednej stronie dla danego bóstwa, a nie naprzemiennie. Zob. K. Desai, *Iconography of Viṣṇu*, New Delhi 1973, s. 54–56.

¹⁵ J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 551–552.

¹⁶ K. Desai, *op. cit.*, s. 55.

il. 16, por. także il. na okładce). Wszystkie te realizacje nieznacznie różnią się od siebie dystrybucją atrybutów. Nie do końca odpowiadają też opisowi z VDhP (por. tab. 7 i 8).

Lekcje 46., 47. i 48. stanowią rozwinięcie lekcji 44. i zawierają opisy oddzielnych form bóstw Trimūrti, dodając pewne szczegóły. Ich pierwotna rola jednakże to teologiczno-kosmologiczne objaśnienie owych przedstawień. Jedyne Viṣṇu opisany w lekcji 47. ma dwa razy więcej ramion i trochę inne atrybuty (por. tab. 7 i 9).

BRAHMĀ

Bóg Brahmā (jego imię wywodzone jest od rdzenia *brh* – ‘wzrastać, powiększać się, rozprzestrzeniać’) w *Vedach* nie zajmował znaczącej pozycji. Akt stworzenia świata łączony był z Viśvakarmanem, Brahmaṇaspatim, Hiranyagarbhā (Złotym Zarodkiem) i Prajāpatim. Natomiast w *Śatapathabrāhmaṇie* jest mowa o tym, że bóg ten istniał na początku sam z siebie i stał się stwórcą bogów oraz źródłem wszechrzeczy. Od niego pochodzi Prajāpati i oboje wraz z Viṣṇu złożyli się w ofierze, aby zdobyć władzę nad bogami, ludźmi i wszelkim stworzeniem. Prajāpatiego uważa się również za podtrzymującego świat oraz przypisuje się mu *avatāry* Ryby, Żółwia i Dzika. W literaturze *smṛti* opisuje się Brahmę jako samoistniejszego boga, który narodził się ze złotego jaja w postaci przodka wszystkich światów. Obdarza się go także epitetem Nārāyaṇa. W okresie epickim Brahmę-stwórcę identyfikuje się z Prajāpatim. *Purāṇy* przedstawiają go jako rodzącego się z lotosu, który wyłania się z pępka Viṣṇu. Po narodzinach Brahmā oddaje mu cześć i w zamian otrzymuje prawo do własnego kultu. Z kolei według tradycji śiwaickiej Brahmā stworzony został przez Śivę¹⁷.

VDhP podaje następujący opis Brahmy – bóg ma formę łagodną (*saumya*), zamknięte w medytacji oczy, które przypominają kształtem płatki i liście lotosu, cztery oblicza i tyleż samo ramion. Ukazany jest w pozycji lotosowej (*padmāsana*) na rydwanie zaprzęgniętym w siedem dzikich gęsi (*saptahaṃse rathe*). Włosy ma upięte w kok (*jaṭādhara*), a jego ubranie jest zrobione ze skóry czarnej antylopy (*kr̥ṣṇājīnāmbara*), posiada też wszystkie ozdoby (*sarvābharaṇadhāriṇa*)¹⁸. Jego atrybuty to: różaniec (*akṣamālā*), naczynie na wodę (*kamaṇḍalu*), trzymane w prawych rękach (tab. 7, il. 17). Istnieje pewien problem w interpretacji lewych rąk, ponieważ tekst wspomina tylko o tym, że Brahmā ma po lewej stronie parę rąk (*doryuga*), nie mówiąc nic o atrybutach ani gestach. Tekst jest w tym miejscu prawdopodobnie niekompletny lub błędny i – jak sugeruje prof. A. Sanderson¹⁹ – być może brakuje tu opisu atrybutów, które są sprecyzowane przez inne ikonograficzne teksty oraz pojawiają się w zabytkach rzeźby, np. maczuga (*daṇḍa*), manuskrypt (*pustaka*), chochle ofiarne (*sruk*, *sruva*)²⁰ lub też

¹⁷ J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 510–512.

¹⁸ Ozdoby, które powinny mieć bóstwa – por. lekcja 38. VDhP, załącznik 1.

¹⁹ Informacja ustna.

²⁰ Nazw tych używa się wymiennie, lecz generalnie *sruk* to duża chochla z długą rączką, o hemisferycznym kształcie czerpaka, a *sruva* to mała łyżka, przypominająca współcześnie używane. Por. F.W. Bunce, *An Encyclopaedia of Hindu Deities, Demi-Gods, Godlings, Demons and Heroes*, New Delhi 2000, t. 2, s. 1009; T.A.G. Rao, *op. cit.*, t. 1, cz. 1, s. 12, pl. III, fig. 17–19.

gestów, np. *abhaya*, *varada*. Ponadto istnieje zasada, że w przypadku braku wzmianki o atrybutach należy przedstawić boga wykonującego wspomniane gesty (w przypadku rąk ukazanych niżej) oraz trzymającego atrybuty: koncha, dysk, bodziec na słonia (*aṅkuśa*), pętle (*pāśa*), bębenek (*ḍamaru*), włócznię (*śūla*), lotos (*padma*), naczynie na wodę, chochle ofiarne, słodczyce (*laḍḍuka*), cedrat (*mātuliṅga*, *mātuliṅga*), *vīṅṅ*, różaniec i manuskrypt (w przypadku rąk ukazanych wyżej)²¹.

W lekcji 46. Mārkaṇḍeya wyjaśnia pochodzenie opisanego wyżej wyglądu Brahmy. Jego skóra ma czerwony (*aruṅa*) kolor dzięki gunie *rajas*. Bóg ma cztery oblicza, gdyż są cztery *Vedy*: *Ṛgveda* jest jego wschodnią twarzą, *Yajurveda* południową, *Sāmaveda* zachodnią, a *Atharvaveda* północną. Natomiast jego cztery ramiona reprezentują cztery strony świata. Bóg trzyma w ręku dzban (naczynie na wodę), symbolizujący prawdy, z których powstał cały świat: ruchome i nieruchome stworzenia. Zaś różaniec interpretowany jest jako odwieczny czas (*kāla*), nazwany tak z powodu kreacji (*kalanāt*) wszystkich stworzeń. Jego ubranie ze skóry czarnej antylopy opisuje się jako czarne i białe. Te kolory oznaczają dobry i zły czyn, przez który odbywa się ofiara. Dzikie gęsi w zaprzęgu Brahmy symbolizują siedem światów: ziemię (*bhūloka*), atmosferę (*bhūva loka*), niebiosy (*svarloka*), wielką zasadę (*mahat*), ludzi (*jana*), żar (*tapas*) i prawdę (*satya*)²². Dalej pojawia się odniesienie do przedstawienia Brahmy na lotosie, który wylania się z pępka Viṣṇu. Owocia tego lotosu to królewska góra Meru²³. Brahmi przyjmuje lotosową *asaṅgā* na ziemi, ponieważ stałość jest skutkiem medytacji. Zarówno atrybuty, jak i węzły z jego włosów należy rozumieć jako przyczynę utrzymania świata. Zaś te dziedziny wiedzy, które zajmują się objaśnianiem świata, powinny być rozumiane jako jego ozdoby²⁴.

W najwcześniejszych zabytkach, jakie możemy powiązać z wizerunkami bóstw (monety i pieczęcie), nie ma wyraźnych odniesień do Brahmy, choć można interpretować pojawiający się na monetach lotos jako jego symbol (na zasadzie asocjacji z *Prajāpatim*). Prawdopodobnie wynika to z faktu, że w początkowym etapie rozwoju hinduizmu nie był to bóg popularny²⁵. Zachowało się wiele wizerunków Brahmy z późniejszego okresu, nie tylko w towarzystwie opisanych powyżej bóstw Trimūrti. Zazwyczaj przedstawia się go z czterema obliczami (w płaskorzeźbie widoczne

²¹ VDHp, III.44.5–8. Por. T.A.G. Rao, *Tālamāna or Iconometry*, Calcutta 1920, s. 43. Z uwagi na fakt, że w lekcji 46. VDHp, która wyjaśnia znaczenie atrybutów, nie wspomina się o żadnych, przyjęłam hipotetycznie, że Brahmi wykonuje gesty *abhaya* i *varada*. S. Kramrisch w swoim tłumaczeniu (*The Vishnudharmottara (Part III). A Treatise on Indian Painting and Image-Painting*, Patna 1933, s. 65) podaje, że bóg trzyma w prawej ręce różaniec, a w lewej naczynie na wodę. P. Shah natomiast (*Viṣṇudharmottarapurāṇa, III Khandā*, t. 2, Oriental Institute, Baroda, Gaekwad Oriental Series 137, 1961, s. 140) rozumie ten fragment w ten sposób, że prawe ręce (które trzymają atrybuty) złożone są odpowiednio w dłoniach lewych, aczkolwiek sama przyznaje, że takie przedstawienie byłoby dość niezwykle.

²² VDHp, III.46.8–13.

²³ Mityczna góra, którą Indusi uważają za centrum wszechświata i siedzibę bogów.

²⁴ VDHp, III.46.14–18.

²⁵ Osobne świątynie poświęcone Brahmi są bardzo rzadkie i pochodzą już z wczesnego średniowiecza. W Dudahi znajduje się przedstawienie trójgłowego, brodatego boga, którego wierzchowcem jest dzika gęś. Inskrpcja w tym miejscu została umieszczona przez jego wyznawcę, który oddaje cześć Caturmuksze ('posiadającemu cztery twarze' – epitet Brahmy). Inna świątynia poświęcona temu bogu jest w Khajurāho i stanowi jedną z najstarszych w tym miejscu. W Vasantgaḍh wzniesiono w VII w. n.e. świątynię z cegły. Mieści się w niej posąg Brahmy z trzema obliczami. Zob. J.N. Banerjea, *op. cit.*, s. 514–515.

trzy), z brodą i wąsami, ubranego w strój kapłana, dwu- lub czteroramiennego²⁶ (por. il. 18, 19).

VIṢṢU

Bóg ten występuje w literaturze wedyjskiej jako bóstwo solarne określane epitetami: *trivikrama* – trójkroczący, *urugāya* – sięgający daleko i *urukrama* – kroczący daleko. Jest personifikacją szybkiego ruchu światła, które przemierza cały wszechświat, to wyjaśnienie bierze się z bezpośredniego tłumaczenia jego imienia, pochodzącego od rdzenia *viṣ*, który oznacza 'być aktywnym'. Jego trzy kroki mają symbolizować wschód, kulminację i zachód słońca, a jego *vāhana* – słoneczny ptak Garuḍa opisywany jest jako *divya suparna garutmān* ('niebiański pięknoskrzydły ptak Garuḍa')²⁷. Klejnot *kaustubha*, który Viṣṣu nosi na piersi, również interpretuje się jako słońce²⁸.

Zgodnie z opisem w VDhP (lekcja 44.) Viṣṣu nosi podobnie jak Brahmā wszystkie ozdoby, lecz szczególnie ważny jest klejnot *kaustubha*. Jego skóra ma ciemny kolor, określaną jako barwa nabrzmiałej od wody chmury (*sajalāmbudasacchāya*). Nosi żółte ubranie (*pītāmbara*). Ma cztery twarze i cztery ramiona, z których wschodnia to Saumya, południowa Narāsiṃha, zachodnia Kapila²⁹, a północna Varāha. W prawych rękach trzyma: strzałę (*bāṇa*), różaniec (*akṣa*)³⁰, tłuczek (*musala*) i miecz (*asi*). W lewych znajdują się: tarcza ze skóry (*carma*), pług (*sīra*), łuk (*dhanu*) i dysk (*cakra*)³¹. Ponieważ atrybutów jest więcej niż ramion, a nie zdarza się, by bóstwo trzymało po dwa atrybuty w jednej ręce, prawdopodobnie są to przedmioty opcjonalne, które artysta może wybrać. Poza tym bóg jest przystrojony w girlandę (*vanamālin*) i siedzi na Garudzie (tab. 7)³². Lekcja 47. przedstawia Viṣṣu nieco inaczej. Ma on osiem ramion i tyleż samo

²⁶ *Ibidem*, s. 517. Atrybuty Brahmę zostały już wcześniej wymienione.

²⁷ Opis ten może się także odnosić do słońca, posiadającego piękne promienie; *ibidem*, s. 429.

²⁸ A.A. Macdonell, *Vedic Mythology*, Strassburg 1897, s. 37-40.

²⁹ Kapila – wg G. Lieberta (*op. cit.*, s. 126) znaczy 'brązowy, koloru mały' i jest imieniem *ṛṣiego*, który był założycielem systemu filozoficznego *sāṅkhya*. Uważany jest czasem za inkarnację Viṣṣu i przedstawiany z ośmioma ramionami. Podobnego zdania jest A. Sanderson (*Śaivism and the Tantric Traditions*, w: *The World's Religions*, ed. S. Sutherland i in., London 1988, s. 701) i dodaje, że oblicze to jest gniewne. J.N. Banerjea (*op. cit.*, s. 409) określa je jako przerażające. F.W. Bunce (*op. cit.*, s. 259) podaje, że jest to 'ten, który ma brązowy kolor lub kolor ognia', jedna z 24 form Viṣṣu. Przybrał ją Pradyumna, gdy wyzwolił się z ziemskiego pożądania. Przedstawiany jest z jednym obliczem, zamkniętymi oczami, brodą i atrybutami: naczynie na wodę, koncha (*śaṅkha*), dysk, dzban (*ghaṭa*), pług (*hala*), miecz (*khadga*), pęta (*paśa*), maczuga (*daṇḍa*); wykonuje gesty: *abhaya* i *dhyana* (oznaczający medytację). Zob. T.A.G. Rao, *Elements...*, t. 1, cz. 1, s. 247-248. K.S. Desai uważa (*op. cit.*, s. 39-40), że określenie *kāpila* należy raczej łączyć z Agnim (lub słońcem) czy Somą, a nie mędrcem Kapila.

³⁰ *Akṣa* oznacza oś (koła?), kość lub ziarno. Te ostatnie tworzą różaniec (*akṣamālā*), tłumaczenie tego atrybutu zostało zaczerpnięte od S. Kramrisch (*op. cit.*, s. 66). W kolejnej lekcji atrybut ten jako jedyny nie jest opisany. To sugeruje, że lekcja jest błędna w tym miejscu, zamiast tego należy wstawić maczugę (*gadā*).

³¹ Przyjęłam wersję poprawioną przez P. Shah, która sugeruje, że w tekście VDhP należy w tym miejscu wstawić zamiast Saumya – Saurya (twarz słoneczna, od Sūryi – boga słońca), *musalāsayaḥ* (tłuczek i miecz) w miejsce *musalādayaḥ* (tłuczek i inne), *śīram* lub *sīram* (pług) w miejsce *cīram* (ubranie), *dhanuścakra* (łuk i dysk) w miejsce *dhanuścendram* (łuk i Indra) oraz *vāneṣu* (w lewych [rękach]) w miejsce *cāpeṣu* (łuk i dwie strzały). O ile w przypadku twarzy poprawka nie wydaje się konieczna, o tyle fragment dotyczący atrybutów słusznie wymaga korekty i jest wówczas logiczny. Por. P. Shah, *op. cit.*, s. 141.

³² VDhP, III.44.9-13.

atrybutów, które za wyjątkiem maczugi zostały wyliczone w lekcji 44. (tab. 9, il. 20). Dalej następuje objaśnienie boskiego wizerunku. Cztery twarze otrzymują tu nazwy odpowiadające czterem emanacjom: Viṣṇu-Vāsudevie, Saṃkarṣaṇie (zwanemu też Rudrą), Pradyumnie i Aniruddsze (zwanemu Brahmą). Są oni reprezentantami odpowiednio: potęgi (*bala*), wiedzy (*jñāna*), władzy (*aśvarya*) i mocy (*śakti*). Każda z tych form ma jedną twarz i dwa ramiona, więc w sumie bóg ma osiem ramion – ponieważ są cztery główne strony świata i tyle samo pośrednich. Vāsudeva dzierży dysk (*cakra*) i maczugę (*gadā*), które symbolizują dzień (słońce, *puruṣe*) i noc (księżyc, *prakṛti*), ponieważ zadaniem tego boga jest ochrona dnia i nocy. Saṃkarṣaṇa ma tłuczek i pług (*lāṅgala*). Pierwszy to śmierć (*mṛtyu*), a drugi to czas, gdyż posługując się tymi dwoma bóg panuje nad wszelkim stworzeniem – ruchomym i nieruchomym. Pradyumna ma łuk i strzałę, które symbolizują jogiczny ogień, bowiem dzięki nim jogini trafiają w przedmiot swej kontemplacji, najwyższy cel – boga. Atrybuty Aniruddhy to tarcza ze skóry i miecz (*khadga*). Tarcza jest zasłoną niewiedzy – przyczyną stworzenia świata. Miecz zwany *nandaka* (radość) to wyrzeczenie (*vairāgya*), gdyż jogini radują się, przeciąwszy nim więzy *samsāry*³³. Viṣṇu ma ciemny (*kṛṣṇa*) kolor, ponieważ transformacja (*vikṛti*) najwyższego *puruṣy* jest ciemna, a dzięki niej istnieje *samsāra*. Klejnot *kaustubha* to wiedza, girlanda – długa, czarna i różnorodna – jest zasadą wiążącą cały świat, stały i nieruchomy. Niewiedza (*avidyā*) strzegąca *samsāry* jest jego odzieniem i jest ona czarna, z kolei wiedza jest biała, zaś to, co stoi pomiędzy nimi, określane jest jako niewiadome, nie jest ani czarne, ani białe. Ta przestrzeń, podobna lśnjącemu złotu, podtrzymywana jest dzięki umysłowi, z którym utożsamia się Garuḍę, ponieważ wniknął w ciała wszystkich i nic nie jest od niego szybsze czy silniejsze³⁴. Ów złoty kolor może stanowić aluzję do barwy Garuḍy jako słonecznego ptaka³⁵.

Opisany powyżej typ ikonograficzny określany jako *caturvyūhamūrti*, *caturmūrti*, *caturānana*³⁶ lub *Vaikuṅṭha caturmūrti*³⁷, z głowami lwa, byka i Kapili, znalazł swą realizację w wielu rzeźbach i płaskorzeźbach³⁸. Najstarsze w zebranych materiale porównawczym jest terakotowe przedstawienie przechowywane w Government Museum w Mathurze, pochodzące z VI w. (il. 21). Niestety, ze względu na zły stan zachowania trudno porównywać je z opisem w *VDhP*. Widoczna jest tylko głowa ludzka (centralna) i lwa (lewa) oraz personifikacje dysku i konchy (?), na których spoczywają ręce bóstwa³⁹.

³³ *VDhP*, III.47.8-16.

³⁴ *VDhP*, III.47.1-7.

³⁵ A.A. Macdonell, *op. cit.*, s. 39.

³⁶ Przedstawiający cztery emanacje Viṣṇu. Vāsudeva i Saṃkarṣaṇa noszą także imiona odpowiednio Kṛṣṇy i Baladevy; R. Champakalakshmi, *op. cit.*, s. 26. Por. także s. 16 niniejszej książki; J.N. Banerjea, *Religion in Art and Archeology*, Lucknow 1968, s. 32-33; *idem*, *The Development...*, s. 409.

³⁷ Jest to jedno z imion Viṣṇu, a także nazwa niebiańskiego raju, w którym bóg ten przebywa (zob. *Słownik mitologii hinduskiej*, *op. cit.*, s. 199). Początkowo przynależało Indrze, szczególnie w jego aspekcie solarnym. Wywodzone jest od słowa *vikunṭha* – ostry. W okresie eposów i *purān* zostało przypisane Viṣṇu. Najwcześniejsze opisy ikonograficzne tego wizerunku odnaleźć można w *Jayākhya Saṃhitā*, tekstu tradycji Pāñcarātra, datowanego na okres Guptów (V w.). Koncepcja tego przedstawienia osiągnęła swój pełny kształt w Kaśmīrze, ale jej pierwsze ślady odnajdujemy w zabytkach z Mathury i Gandhary. Zob. K.S. Desai, *op. cit.*, s. 37-39, 47.

³⁸ Tu rzecz jasna przedstawiane są tylko 3 oblicza.

³⁹ Zabytek ten opisuje K.S. Desai (*op. cit.*, s. 40-41) i podaje, że po prawej znajduje się twarz dzika. Obecnie płaskorzeźba jest w tym miejscu uszkodzona. Autorka zwraca też uwagę, że rozkład obliczy bocznych jest odwrotny niż w innych wizerunkach tego typu.

Prócz tego zachowało się wiele niemal identycznych całopostaciowych rzeźb z terenu Kaśmīru, datowanych na IX w. i później, przedstawiających stojącego Viṣṇu *caturmūrti*, który trzyma w górnych rękach lotos i konchę, a dolne wspiera na głowach personifikacji atrybutów (zazwyczaj maczuga i dysk) boginek lub dworzan. W innym wariacie bóg dosiada Garuḍy⁴⁰ (il. 22–24). Oprócz stojących i siedzących postaci zachowało się wiele popiersi z czterema obliczami, nie tylko z regionu Kaśmīru, ale także np. z Pakistanu i Afganistanu (il. 25–26). Poza terenami północno-zachodniego pogranicza Indii przykłady tego typu ikonograficznego odnaleźć można również w Gujarācie (il. 27). Interesujące przedstawienie znajduje się w Khajurāho, w świątyni Citragupta, ukazujące ośmioramiennego boga z trzema obliczami: człowieka (centralne), lwa (z prawej strony) i dzika (z lewej strony)⁴¹.

ŚIVA

Prototypu tego boga badacze próbują się doszukiwać również w bóstwach *Ved*. Najczęściej kojarzonym jest z Rudrą, bogiem posiadającym podwójną naturę – łagodną i straszną, zamieszkującym góry, ubierającym się w skórę zwierzęcą i używającym kaptura węża jako korony. W *Vedach*, *Brāhmaṇach* i *Upaniṣadach* nadaje się mu epitet Śiva (wywodzony od czasownikowego rdzenia *śī* – ‘leżeć, spoczywać’, bądź *śvi* – ‘powiększać się, wzrastać’), który oznacza ‘łagodny, życzliwy, dobroczynny, łaskawy’. Nie wiadomo, kiedy dokładnie kult skupił się wokół postaci Rudry-Śivy, z pewnością był to proces stopniowy⁴². Niektórzy wywodzą go z czasów przedaryjskich, czego świadectwem miałyby być pieczęć z przedstawieniem trójgłowej, siedzącej w jogicznej pozycji postaci Paśupatego⁴³ (il. 28). Ta interpretacja przyjmowana jest jednakże z dużą ostrożnością. Wiele niejasności rozwiązałoby zapewne odczytanie widniejących na pieczęciach inskrypcji.

Opisany w lekcjach 44. i 48. *VDhP* Śiva-Pinākin⁴⁴ dosiada byka (*vṛṣa*). Ma pięć twarzy, wszystkie łagodne, oprócz południowej, której przynależy girlanda z czaszek (*kapālamālina*). Jest ona przerażająca (*vikāṭa*, *bhīma*) i powoduje zniszczenie świata. Wszystkie oblicza, za wyjątkiem północnego, mają troje oczu⁴⁵. Bóg uczesany jest w kok (*jaṭā*), związany wstążką (*kalāpa*), w nim umieszczony jest półksiężyc (*candrakalā*), powyżej którego znajduje się piąta twarz. Nosi on sznur bramiński (*yañjopavīta*) z węża *Vāsukiego*⁴⁶. Ma dziesięć ramion (każdemu aspektowi przynależą dwa), odpowiadających dziesięciu stronom świata i trzyma w prawych rękach różaniec, trójząb (*triśūla*) symbolizujący *guṇę rajas*, strzałę (*śara*), maczugę i błękitny lotos (*utpala*), a w lewych: cedrat, łuk, lustro (*ādarśa*), naczynie na wodę i tarczę ze skóry. Kolor jego ciała powi-

⁴⁰ B.L. Malla, *Vaiṣṇava Art and Iconography of Kashmir*, New Delhi 1996, s. 20–28.

⁴¹ J.N. Banerjea, *Religion...*, s. 34.

⁴² *Idem*, *The Development...*, s. 446–448.

⁴³ *Ibidem*, s. 41. Paśupati tłumaczone jest jako ‘pan zwierząt’ lub ‘pan dusz ludzkich’, jest to jeden z aspektów Śivy. Zob. *Słownik mitologii hinduskiej*, *op. cit.*, s. 184.

⁴⁴ Jest to epitet Śivy noszącego Pinākę, która może być nazwą maczugi, trójzębu lub łuku.

⁴⁵ W lekcji 44. dwoje oczu ma twarz północna, w lekcji 48. twarz *Vamadevy*, czyli południowa, prawdopodobnie wynika to z pomyłki w tekście. Przyjęłam wersję z lekcji 44.

⁴⁶ *Vāsuki* to jeden z trzech królów węży (*nāgów*).

nien być jasny jak promienie księżyca (*candrāmśusadrśaprabha*)⁴⁷. Węzły z włosów Śivy oznaczają warstwę kapłanów. Jego półksiężyc jest symbolem boskości. Vāsuki to gniew niszczący trzy światy. Skóra tygrysa, w którą bóg jest ubrany, obrazuje wielkie pragnienie (*trṣṇā*). Byk to obowiązek moralny i religiny *dharma* – mający cztery podstawy-nogi (*catuṣpāda*). Śiva jest jasnoskóry, ponieważ *prakṛti* stwarzająca świat jest biała (*śukla*)⁴⁸.

Oblicza Śivy są dodatkowo analizowane w lekcji 48. (por. tab. 10, il. 29). Wschodnie to Sadyojāta, odpowiada mu żywioł ziemi (*mahī*), zwane jest też Mahādeva, ma troje oczu, które symbolizują słońce (*sūrya*), księżyc (*soma*) i ogień (*hutāśana*). Jego atrybuty to: różaniec i dzban. Południowe oblicze to Vāmadeva, zwane Raudra-Bhairava, któremu odpowiada żywioł wody (*jala*). Ma troje oczu i trzyma w rękach maczugę oraz cedrat (limetę). Maczuga to śmierć i *tamas*, a cedrat to niezliczone atomy (*paramāṇava*), będące nasieniem całego świata (*jagatbīja*). Twarz północna to Aghora, określana też jako Umā, przypisana jest żywiołowi żaru (*tapas*). Jest to oblicze przedstawiające jego małżonkę (*śakti*). Ma dwoje oczu, jej atrybuty to: błękitny lotos i lustro. Kwiat lotosu oznacza wyrzeczenie, a lustro czystą wiedzę (*nirmala jñāna*). Tatpuruṣa, czyli Nandin – to twarz byka, *vāhany* Śivy (il. 30). Jest ona skierowana na zachód, przynależy jej żywioł wiatru (*vāyu*), ma troje oczu i trzyma w rękach trójząb oraz tarczę. Pierwszy z nich symbolizuje trzy *guṇy* w przejawionej formie, a tarcza – podobnie jak u Viṣṇu – to zasłona niewiedzy. U góry umieszczona jest twarz zwana Īśāna lub Sādaśiva. Odpowiadający jej żywioł to przestwór (*ākāśa*), ma troje oczu, a w rękach trzyma strzałę i łuk Pināka. Nie ma dokładanego objaśnienia znaczenia atrybutów Sadyojāty i Īśāny, prawdopodobnie dlatego, że były one już opisane przy wizerunkach Brahmy i Viṣṇu. Opis powyższy jest niezwykle interesujący nie tylko od strony ikonograficznej, lecz także religijnej. Jeśli interpretacja twarzy północnej (Umā) i zachodniej (Nandi) jest właściwa, to mamy tu do czynienia z synkretycznym przedstawieniem boga wraz z jego małżonką oraz *vahānā*, którzy traktowani są jako aspekty boga.

W materiale archeologicznym oprócz wspomnianej już pieczęci można odnaleźć wiele zabytków, które wiązane są z Śivą⁴⁹. Najstarsze monety wyobrażają np. *liṅgę*, górę o trzech (lub więcej) wierzchołkach z półksiężycem czy byką⁵⁰. Monety z Ujjayinī datowane na ok. III-II w. p.n.e., zawierają – oprócz wspomnianych wyżej symboli – pierwszy antropomorficzny wizerunek Śivy, który trzyma w rękach naczynie i kij. Z okresu Kuṣanów⁵¹ pochodzą jedno z ważniejszych przedstawień Śivy, w pełni rozwiniętej już formie⁵². Przykładem może być moneta datowana na czasy panowania Kaniški (il. 31). Bóg ma tu jedno oblicze okolone nimbem i cztery ramiona, w których

⁴⁷ VdhP, III.44.13-20.

⁴⁸ VdhP, III.48.1-19.

⁴⁹ J.N. Banerjea, *The Development...*, s. 128.

⁵⁰ Jak zauważa J.N. Banerjea (*ibidem*, s. 109) *liṅga* na monetach może również dobrze oznaczać słup ofiarny (*yūpa*), a byk – zwierzę ofiarne. Śiva jest również obdarzany epitetami: *triśṛiṅga parvata* – 'góra o trzech wierzchołkach' i *śaśāṅkaśekhara* – 'przystrojony w półksiężyc'.

⁵¹ Klan wywodzący się z ludu Jue-Czy, który ok. I w. p.n.e. wyruszył na podbój Indii, opanował Baktrię, dolinę Gangesu i Kabulu. Władcy tej dynastii panowali od ok. połowy I w. do IV w. n.e., najsłynniejsi z nich to: Vima Kadphises, Huvīška i Kaniška. Zob. J. Kieniewicz, *Historia Indii*, Warszawa 1985, s. 127-128.

⁵² Zob. J.N. Banerjea, *The Development...*, s. 117, 119, 121.

dzierży: pętlę, naczynie na wodę, antylopę i przedmiot przypominający manuskrypt(?)⁵³. W późniejszych wizerunkach, realizowanych w rzeźbie, znajdziemy wiele przedstawień Śiwy w różnorodnych typach ikonograficznych. Za najbliższe opisowi z *VDhP* badacze uważają przedstawienie zwane Maheśamūrti z Elefanty (il. 32), choć bóg ma tu tylko trzy oblicza: Mahādeva, Raudra i Umā. Zdaniem J.N. Banerjea czwarta (zachodnia) twarz nie jest w reliefie widoczna, a piąta (u góry) nie została ukazana, gdyż według dzieła *Rūpamaṇḍana* (jednego z traktatów dotyczącego architektury i rzeźby) nie mogą jej zobaczyć nawet jogini⁵⁴. Bardzo często dla określenia tej rzeźby używano nazwy *trimūrti*, co spowodowało mylną jej interpretację jako wspólnego wizerunku Brahmę, Viṣṇu i Śiwy, obaloną przez T.A.G. Rao⁵⁵. Prócz tego przedstawienia Banerjea opisuje m.in. XII-wieczną rzeźbę Śiwy, która znajduje się w muzeum Rajśāhi. Jest to wizerunek typu Sadāśiva. Bóg ma pięć twarzy i dziesięć ramion, siedzi w pozycji lotosowej na lotosie⁵⁶.

Jak wynika z powyższej analizy w studiach ikonografii bóstw można posłużyć się dwiema głównymi grupami źródeł: archeologicznymi i literackimi. Choć często odnajdziemy paralele między opisami ikonograficznymi a zabytkami, niekiedy wizerunki te nie są identyczne⁵⁷. Ogólne zasady przedstawiania poszczególnych bogów, a także atrybuty stają się uniwersalne w późniejszym etapie rozwoju sztuki religijnej.

Z ikonograficznych lekcji *VDhP* dotyczących Trimūrti wnioskujemy, że opisom boskich przedstawień towarzyszy symbolizm, służący jako ilustracja różnorodnych idei filozoficznych i religijnych. Podkreśla się, że prawdziwa istota bóstw nie jest taka, jaką widzi wyznawca. Jest natomiast czymś, co stoi poza zmysłowym poznaniem. Na początku lekcji 46. Vajra pyta Mārkaṇḍeyę: „Jakaż jest postać owego, opisanego przez ciebie *puruśy*, który nie ma kształtu, zapachu, smaku i pozbawiony jest słowa oraz dotyku?”⁵⁸ Chodzi tu więc o ziemską postać, która próbuje w pewien sposób zawrzeć nieskończonego i nieposiadającego formy boga w ludzkim ciele, wyposażając go w cechy i atrybuty, które czynią go widzialnym i rozpoznawalnym dla wyznawcy. Mārkaṇḍeya wyjaśnia związek pomiędzy nieosobową i osobową formą boga i – podobnie jak w lekcji 1. *VDhP* – odnosi się do obowiązku oddawania czci osobowej formie bóstwa: „Dzięki formie tego najwyższego ducha [istnieją] *prakṛti* (natura) i *vikṛti* (przemiana). Mianem *prakṛti* określa się jego kształt nie posiadający cech. Zaś cały świat znany być powinien jako jego *vikṛti*, wyposażona w formę. Właśnie ten [bóg], który ją posiada, może być obiektem czci, medytacji i innych [działań]. A forma bóstwa, przez niego samego objawiona, powinna być czczona odpowiednio, zgodnie z regułami. Zaś

⁵³ J.N. Banerjea (*ibidem*, s. 130) identyfikuje te atrybuty następująco: „trójjab lub kij, piorun, antylopa itd.” Przytacza ponadto hipotezę badaczy odnośnie identyfikacji bóstwa jako Viṣṇu (na podstawie greckiego napisu *oosno*). Jednakże nie przychyła się do tej opinii, ponieważ atrybuty wskazują na Śiwę, a odczytanie legendy budzi, jego zdaniem, wątpliwości.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 574.

⁵⁵ T.A.G. Rao, *Elements...*, t. 2, cz. 2, s. 382–383.

⁵⁶ J.N. Banerjea, *The Development...*, s. 478.

⁵⁷ Rzecz jasna istnieje wiele więcej zabytków stanowiących realizację ikonograficznych lekcji *VDhP* poświęconych Trimūrti niż tutaj analizowane. Powyższa charakterystyka bóstw przedstawia jedynie typ wizerunku prezentowany w tej *purāṇie*.

⁵⁸ *VDhP*, III.46.1: „rūpagandharasair hīnaḥ śabdasparsāvivarjitah// puruśas tu tvayā proktas tasya rūpam idaṃ katham //1//”.

droga [czci] nieprzejawionego jest trudna do osiągnięcia przez śmiertelników. Dlatego Czcigodny objaśnia [formę], zgodnie ze swą wolą i tę formę ukazują bogowie w manifestacjach. Przeto [człowiek] niechaj składa cześć [bogowi] posiadającemu kształt⁵⁹. W powyższym fragmencie oprócz czysto religijnych przesłanek mamy także odniesienie do filozofii *sāṅkhyi*, według której istnieją dwa główne elementy świata: *puruṣa* (pierwiastek męski, pasywny duch, świadomość) i *prakṛti* (pierwiastek żeński, aktywna materia). *Puruṣa* jest w tym przypadku *Viṣṇu*, *prakṛti* jest jego formą nieprzejawioną, a *vikṛti* przemianą, dzięki której objawia się zarówno on sam, jak i cały świat. Dość istotna w tym kontekście jest formuła pojawiająca się na końcu każdej lekcji (46., 47., 48.): „To właśnie [jest] kształt owego niezrównanego [boga], zawierającego cały świat, przekazany tobie. W ten sposób Pan Świata podtrzymuje swym ciałem cały świat”⁶⁰.

Viṣṇudharmottarapurāṇa uczy, że każdy element boskiego przedstawienia ma swoje znaczenie, dlatego też artysta musi studiować traktaty, które opisują wszystkie szczegóły techniczne i ikonograficzne. Najmniejszy błąd w jego sztuce powoduje powstanie złego wizerunku, który nie może się stać obiektem czci. Mamy bowiem do czynienia z etapem rozwoju religii, na którym następuje przejście od ofiary (*yajña*) przez oddanie i pobożność (*bhakti*) do oddawania czci (*pūjā*). Wizerunek lub jakikolwiek symbol bóstwa staje się wówczas medium, dzięki któremu wyznawca może zwrócić się do boga, tak jak niegdyś w czasie ofiary za pośrednictwem boga ognia – Agniego zanosił prośby do bogów⁶¹. Lecz zanim malowidło czy rzeźba staną się przedmiotem kultu, wizerunek musi przejść ostatni etap swych narodzin i zostać poddany ceremonii konsekracji.

⁵⁹ *VDhP*, III.46.2-6: „prakṛtir vikṛtis tasya rūpeṇa paramātmanah// alakṣyaṃ tasya tad rūpaṃ prakṛtis sā prakīrtitā //2// sākārā vikṛtir jñeyā tasya sarvaṃ jagat smṛtam// pūjādhyānādikaṃ kartuṃ sākārasyaiva śakyate //3// svatas tu devasyākārah pūjaniyo yathāvidhi// avyaktā hi gatir duḥkhaṃ dehabhṛdbhir avāpyate //4// ato bhagavatānena svecchayā tat pradīśitam// prādurbhāvesv athākāraṃ taṃ dīśanti divaukaśah //5// etasmāt kāraṇāt pūjā sākārasya vidhīyate [...] //6//”.

⁶⁰ *VDhP*, III.46.19, 47.17, 48.20: „etad dhī tasyāpratimasya rūpaṃ taveritaṃ sarvajaganmayasya// evaṃ śarīreṇa jagatsamagraṃ sadhārayatyeva jagatpradhānaḥ//”.

⁶¹ J.N. Banerjea, *The Development...*, s. 72, 78.

ततो भगवन्तमावाहयेत् ।

Bogowie zstępują na ziemię – ceremonia konsekracji wizerunków

Boski wizerunek stworzony przez człowieka podług wszelkich zasad zapisanych w traktatach, nim stanie się przedmiotem kultu musi być poddany specjalnym ceremoniom religijnym określanym mianem *pratiṣṭhā*. Termin ten oznacza 'umieszczenie, instalację', ale jest czymś więcej niż instalowaniem posągu w świątyni czy ustawianiem go na postumencie. *Pratiṣṭhā* to konsekracja i sprowadzanie do wizerunku bóstwa, które obdarzając go swą obecnością i mocą (*śakti*), czyni go prawdziwym medium między niebem a ziemią¹. Staje się on *arcāvātāra* – jedną z form boga, która objawia się wyznawcy w formie materialnej. *Pratiṣṭhā* ma na celu przeniesienie wizerunku z obszaru *profanum* w obszar *sacrum* i póki się nie odbędzie, posąg jest martwym i w kontekście religijnym bezużytecznym przedmiotem. Tym samym jego funkcja wykracza poza obszar dzieła sztuki. Konsekracja może składać się z kilku etapów: przygotowania do ceremonii; ożywienie wizerunku poprzez otwarcie oczu, tchnięcie życia lub przebudzenie; oczyszczanie wizerunku przez kąpiele; składanie boskiemu przedstawieniu ofiar i darów; umieszczanie wizerunku na piedestale w świątyni.

Ogromne znaczenie, jakie przypisuje się konsekracji, sprawia, że wiele tekstów dotyczących zasad tworzenia wizerunków kończy się objaśnieniem tej ceremonii, po czym następuje wyliczenie obrzędów i ofiar składanych konkretnym bóstwom w określonych okolicznościach. W *Viṣṇudharmottarapurāṇie* część poświęcona konsekracji rozpoczyna się opisem przygotowań obejmujących wznoszenie boskiego sanktuarium w obrębie świątyni (lekcja 95.), przepisy określające odpowiedni czasu ustawiania posągu (lekcja 96.), przygotowania kapłanów i ofiarnika do konsekracji (lekcja 97.), budowę pawilonu dla konsekracji, ustawienie kapłanów w jego obrębie (lekcja 98.) i charakterystykę *pañcagavya*² używanych do rytualnego oczyszczenia (lekcja 99.). Lekcja 97. zawiera informacje na temat kapłanów (*ṛtvij*) uczestniczących w ofierze i ofiarnika

¹ T. Gourdiaan, *Kaśyapa's „Book of Wisdom”. A Ritual Handbook of the Vaiṣṇāsanas*, Hague 1965, s. 171.

² Jest to pięć produktów pochodzących od krowy, uważanych za oczyszczające i lecznicze, należą do nich: mleko (*kṣīra*), zsiadłe mleko (*dadhi*), klarowne masło (*ghṛta*), mocz (*mūtra*) i ląjno (*gomaya*).

(*yajamāna*)³. Kapłanów powinno być szesnastu i są oni przedstawieni w czterech grupach po czterech oficjantów: *daivavid* ('znający przeznaczenie' – astrolog), *sthapati* (główny kapłan lub ten, który składa ofiarę Prajāpatiemu, także autor konsekrowanego dzieła), *kalpaka* (znawca świętych rytuałów), *vācaka* (recytator). Następnie: *yajurvedavid arghabahu* (znawca *Yajurvedy* i rytuałów *argha* – uroczystego przyjmowania gości), *Yajurvedavid devahotā* (znawca *Yajurvedy*, boski *hotr*⁴), *yajurvedavid devadravyarakṣitā* (znawca *Yajurvedy*, strażnik boskiej substancji)⁵. Ponadto jeszcze czterech: *ṛigvedavid* (znawca *Ṛgvedy*), *yajurvedavid* (znawca *Yajurvedy*), *sāmavedavid* (znawca *Sāmavedy*), *atharvavedavid* (znawca *Atharvavedy*), którzy trzymają naczynia ofiarne. I wreszcie czterech obdarzonych cechą *sattvy*, spośród których pierwszy to *mūrtidhara* (trzymający posąg), drugi – *devakarmavid* (mistrz świętych rytuałów), trzeci – *mantrarakṣitā* (strażnik mantr), a czwarty – *dravyarakṣitā* (strażnik substancji ofiarnych). Kapłani *Ved* powinni mieć w miarę możliwości swych asystentów. Wszystkich obowiązują ściśle przepisy – powinni być nieskazitelni, jasnoskórzy, nie zezowaci, nie za wysoacy, biegli w swej nauce, uczciwi, nie mogą być natomiast synami wdów powtórnie zamężnych⁶.

Przygotowania⁷ do konsekracji powinny się rozpocząć w ściśle określonym pomysłnym dniu (*praśaste ahni*). Ofiarnik i kapłani muszą się oczyścić przez ablucje, namaścić ciała, przystroić je girlandami i założyć nowe ubrania. Muszą trzymać w rękach środki do oczyszczania – *pavitra*⁸. Na miejscu pomazanym krowim łajnem kapłani wypowiadają najpierw słowa przygotowujące ofiarę, potem zaś *kalpaka* uczyniwszy rytualny gest *kavaca*⁹, wiąże czystą białą nicią bądź czystym materiałem na prawej ręce ofiarnika bransoletę stanowiącą amulet (*pratisara kaṅkaṇa*). Począwszy od tego momentu, póki nie nastanie czas konsekracji, przez siedem dni powinien on unikać mięsa, alkoholu, przypraw, złości, zazdrości i nikczemności oraz przestrzegać słu bu czystości (*brahmacharya*), kontrolować swoje zmysły, recytować modlitwy stosowne do oblacji, spać na ziemi i dokonywać nieustannie ablucji. Siódmego dnia po rozpoczęciu przygotowań następuje rytuał konsekracji¹⁰.

Aby wizerunek mógł zostać poddany *adhivāsanie*¹¹, musi być najpierw oczyszczono-

³ Nazwa ta oznacza w tym przypadku fundatora dzieła, które jest konsekrowane. W tradycji wedyjskiej terminem tym określano osobę, która opłacała ofiarę i w której imieniu kapłani ową ofiarę składali.

⁴ *Hotr* – kapłan składający płynną ofiarę w ogniu (*homa*) z klarownego masła, w czasach wedyjskich kapłan ten recytował podczas ofiary *Ṛgvedę*.

⁵ W grupie *yajurvedinów* w tekście podanych jest tylko trzech, być może wynika to z pomyłki, może należy któreś z tych określić rozdzielić i potraktować jako odrębnych oficjantów np. *yajurvedavid* i *devahotā*, choć z kontekstu nie wydaje się to logiczne.

⁶ *VDhP*, III.97.1.

⁷ *Dikṣā* – termin oznaczający tu, podobnie jak w czasach wedyjskich, przygotowanie ofiarnika polegające na oczyszczeniu, bez którego nie mógłby wziąć udziału w ceremonii religijnej, jaką jest *pratiṣṭhā*.

⁸ Nazwą tą określa się wszelkie środki mające moc oczyszczania zwykle sporządzone z trawy *darbha*. Może to być rodzaj *sita*, pierścioneł, który zakłada się na palec, a także pas.

⁹ 'Okrycie, pancerz', przedmiot lub mantra używana jako amulet, również gest rytualny zapewniający pomyślność w osiągnięciu celu.

¹⁰ *VDhP*, III.97.1-2.

¹¹ *Adhivāsana* jest rytuałem wstępnym, przygotowującym konsekrację właściwą. W *VDhP* w jej trakcie wzywa się boga, który zstępuje do wizerunku (zostaje zbudzony), jest to więc w tym przypadku główna część ceremonii *pratiṣṭhā*.

ny. Proces ten przedstawia lekcja 100., od której rozpoczyna się opis ceremonii konsekracji posągu Viṣṇu. Oczyszczenie odbywa się przez kąpiel wizerunku w wodzie zawierającej określone substancje bądź przedmioty. Towarzyszy temu recytacja stosownych mantr¹², które pochodzą w większości z różnych tekstów wedyjskich i mają na celu uświęcenie rytuałów. Przypadkowość wyboru poszczególnych mantr jest pozorona i nie polega jedynie na podobieństwie słów (np. recytacja hymnu do Dadhikrāvana¹³ podczas kąpieli w mleku *dadhi*). Święty tekst w tym przypadku nie musi mieć jedyne-go znaczenia, zależnego od pierwotnego kontekstu. Jest uniwersalny jako „manifestacja prawdy, którą ujrzeli boscy wieszczowie”¹⁴. Mantry ustanawiają kontakt między wyznawcą a bogiem, dostarczają informacji na temat rytuału, przy którym są recytowane. Ponadto ich użycie w nowym znaczeniu może służyć przekonaniu, że istnieje jedność lub podobieństwo między aktem ofiarnym, do którego pierwotnie należały, a rytuałem, do którego zostały przeniesione. Nie można zatem twierdzić, że żadna z mantr wedyjskich nie ma nic wspólnego z rytuałem wiśnuickim, przy którym jest recytowana¹⁵.

W ceremonii oczyszczania wizerunku opisanej w VDhP używa się następujących substancji i mantr:

- *pavitraka* z trawy *darbha* – odpowiada jej mantra *gāyatrī ambunā*;
- ziemia, glina (*mṛd*) – mantra *ākṛāmya*;
- popiół (*bhasman*) – mantra *bhūtistvam*;
- krowie łajno (*gomaya*) – mantra *iha gāva*;
- jasne ziarna musztardowe (*gaurasarṣapa*) – mantra *viṣṇoḥ pṛṣṭhamasi*;
- popioły z trzech świętych ognii (*tretāgnibhasman*) – *sāman Br̥hat*;
- pięć produktów krowich (*pañcagavya*) – *sāman Śākvara*;
- roślina kusztha (*kuṣṭha*) – mantra *manasaḥ kāmamākūtiḥ*;
- woda ze złotem (*suvarṇodaka*) – wersy ze słowami *hiraṇyavarṇa*;
- kępka trawy *darbha* (*darbhapiñjala*) – mantra *tarasamardī*;
- ziemia z świętego brodu (*tīrthamṛtikā*) – hymn *Pāvamānī*;
- ziemia z rzeki (*nadīmṛd*) – mantry nie podano;
- ziemia z wierzchołka góry (*parvatāgramṛd*) – mantra *girayaste*;
- ziemia podniesiona przez rogi byka (*ṛṣabhena jātaśṛiṅgenoddhrtamṛd*) – mantry nie podano;
- ziemia podniesiona przez pług (*laṅgaloddhrtamṛd*) – mantra *aśvagrānta*;
- ziemia z czubka kopca mrówek (*valmīkāgramṛd*) – wersy *Kūṣmāṅḍī*;
- ziemia z świętego brodu (*tīrthamṛd*) – mantra *pṛthivīdevī*;
- ziemia ze stawu (*saromṛd*) – mantra *brahmajajñāna*;
- zsiadłe mleko (*dadhan*) – mantra *dadhikrāvan*;
- klarowne masło (*ghṛta*) – mantra *ghṛtavatī*;
- klejnoty (*ratna*) – hymn *Aghamarṣaṇa*;

¹² Występujące w tekście mantry nie są tłumaczone. Zapisywane są kursywą, z dużej litery, jeśli funkcjonują jako tytuły konkretnych hymnów.

¹³ Dadhikrāvan – prawdopodobnie boski koń, poświęcony mu hymn pochodzi z *R̥gvedy* (IV.39.6), por. G. Bühnemann, *Pājā. A Study in Smārta Ritual*, Vienna 1988, s. 143.

¹⁴ *Ibidem*, s. 67.

¹⁵ J. Gonda, cyt. za *ibidem*, s. 67–68.

– soma¹⁶ mająca naturę powyższych dwudziestu jeden substancji¹⁷.

Po oczyszczeniu następuje najistotniejszy moment konsekracji, czyli ożywienie wizerunku, które w zależności od różnych tekstów może się odbywać na trzy sposoby¹⁸. Pierwszy to *vibodhana* – zbudzenie boga, będące częścią *adhivāsany*, której przebieg opisany jest w lekcji 101. *VDhP*, a rozwinięcie poszczególnych jej części następuje w kolejnych lekcjach. W czasie tej ceremonii kapłan recytując mantrę *dhruvā dyauḥ* i kierując twarz na południe lub na wschód, powinien umieścić wizerunek Viṣṇu na posłaniu. Potem rozściela pięć kobierców w różnych kolorach i wypowiada wersy *Śuddhāvati*, a następnie mantrę *yuvā suvāsā*, jednocześnie nakładając na posąg wierzchnią szatę i poduszkę. Potem powinien przygotować posłanie z siedmiogłowego węża Ananty¹⁹ i na tym posłaniu umieścić wizerunek. Kolejnym elementem *adhivāsany* jest *āvāhana* – inwokacja – w czasie której kapłan wzywa duszę (*jīva*), żyjący element bóstwa²⁰. Formuła inwokacji rozpoczyna się wezwaniem: „*āvāhayāmy ahaṃ jīvaṃ bijaṃ sarvagatāṃ prabhum* – wzywam żywe nasienie (zarodek), wszechobecne i wszechmocne”, a kończy się prośbą: „*jīvadeva tvam abhyehi praviśārcām imāṃ svayam* – boska duszo, przybądź, wstąp w ten oto swój wizerunek”²¹ oraz ofiarowaniem *arghya*²², wody do mycia stóp (*pādyā*) i kadzideł (*dhūpa*)²³. Następnie kapłan recytuje *Śivasamkalpę*, doktrynę zapewniającą powodzenie²⁴. Potem wzywa Anantę, po czym oddaje cześć bogu, zaraz po odprawieniu *Sāvitrī*²⁵, ofiarowując wodę *arghya*, wodę do mycia stóp, wodę z dłoni (*ācamānīya*)²⁶, olejki do namaszczenia (*anulepana*), girlandy

¹⁶ Soma – napój używany przy ofiarach i ceremoniach wedyjskich, wytwarzany z rośliny o tej samej nazwie. Badacze identyfikują ją obecnie z pogankiem hojnorostka (*Peganum harmala*); zob. A. Rozwadowski, *Indoiranicy – sztuka i mitologia*, Poznań 2003, s. 154-157. W opisanym przypadku może chodzić o kąpiel w mleku, które identyfikowane jest z somą, bowiem często w czasie tej kąpeli recytuje się hymn do boga Somy; zob. G. Bühnemann, *op. cit.*, s. 141.

¹⁷ *VDhP*, III.100.1-2.

¹⁸ W *VDhP* występuje jeden sposób ożywiania wizerunku – przebudzenie bóstwa. Jako uzupełnienie podaje dwa inne, również powszechnie stosowane.

¹⁹ Najprawdopodobniej posąg spoczywa tu na przedstawieniu węża Ananty, możliwe, że określa się tak łożo, które po prostu symbolizuje Anantę. Por. T. Gourdiaan, *op. cit.*, s. 176.

²⁰ *VDhP*, III.101.1. *Jīva* jest tu rozumiana jako dusza boga, istota, dzięki której wizerunek zostaje ożywiony i sływa nań boska moc. Por. G. Colas, *Le Dévot, le Prêtre et l'Image Vishnouite en Inde Méridionale*, w: *idem, L'Image Divine. Culte et Méditation dans l'Hindouisme*, Paris 1990, s. 107.

²¹ *VDhP*, III.102.1, 6.

²² Jest to woda, podawana – podobnie jak pozostałe dary – podczas rytuału uroczystego podejmowania gościa (*argha*). Mogą zastępować ją inne substancje – pasta z drzewa sandałowego, ryż itp. Umieszcza się ją w złączonych dłoniach gościa, co oznacza jej przyjęcie, po czym jest wylewana. Bóg, który zstępuje do wizerunku jest witany w ten sam sposób, z należnym mu szacunkiem.

²³ *VDhP*, III.102.6, 7.

²⁴ *Śivasamkalpa* – tu: 'pomyślna formuła'. Generalnie *samkalpa* jest deklaracją, która podkreśla, że ofiara odbywa się podług dostępnych materiałów i możliwości. Jest niezbędna dla zapewnienia powodzenia rytuału. Określa się w niej także rodzaj czci i oczekiwany skutek, który tylko wtedy będzie osiągnięty, gdy rytuał odprawi się świadomie. G. Bühnemann, *op. cit.*, s. 66, 83, 114.

²⁵ Nazywa się tak specjalną ofiarę lub rytuał, któremu towarzyszy recytacja *Sāvitrī* (*gāyatrī*) – wersu do boga słońca – Savitriego (*Rgveda* III.62.10).

²⁶ *Ācamana* – gest rytualny polegający na sączeniu wody z dłoni, wykonywany w celach oczyszczenia przed ceremoniami religijnymi.

(*mālya*), lampy (*dīpa*)²⁷, kadzidła i miksturę z miodu (*madhuparka*)²⁸, wszystkie w określonej ilości. Później wypowiada mantry: *Sarpasāman* – *namaḥ astu sarpebhyaḥ* oraz *yoge yoge* lub *anantamāhātmya*. Recytując mantrę *dhruvā dyauḥ*, kolejno ustawia nad Anantą w wieńcu *pavitraka* wizerunek Viṣṇu i jeszcze raz dokonuje wezwania duszy bóstwa, a następnie recytuje formułę pomyślności i przyzywa boga²⁹. W tym momencie następuje zbudzenie bóstwa przez wypowiedzenie specjalnej mantry. Kapłan zwraca się do niego, wymieniając różnorakie epitety i mówiąc na koniec: „tyja nidrām – porzuć sen”³⁰. Po tym wszyscy klęcząc, oddają mu pokłon (*praṇāma*) i wołają: „āgataś ca bhagavān – oto Czcigodny zstąpił”³¹ i oddają mu cześć, czemu towarzyszą dźwięki konch, kotłów, bębnów i okrzyki *jaya* („zwyciężaj”). Później znów następuje składanie wymienionych już wcześniej darów. Kapłan recytuje *Sāvitrī*, a następnie: *svasti na indra* i *yuvā suvāsā*, okrywając posąg wspaniałymi szatami. Potem mówiąc: *yunjate mana*, obsypuje go kwiatami i jeszcze raz wzywa go, by się zbudził³². Na koniec kapłan niosący wizerunek oraz *sthapatī* trzymający naczynie wypowiadają słowa: *atra bhagavān yaḥ ca iha bhagavān* i wchodzi do sanktuarium. Zakopują wszelakie zioła, pomieszane z pięcioma krowimi produktami, pachnidłami³³, klejnotami i złotem, w otworze na piedestał. Wtedy następuje recytacja innych zapewniających powodzenie w rytuale przebudzających mantr, a także wisznuickich *sāmanów*. Po nich kapłan ustawia na piedestale wizerunek Viṣṇu, mówiąc: *dhruvā dyauḥ*. Następnie recytuje *sāman* stosowny przy konsekracji, wszyscy zaś wyznawcy czczą boga, rzucając kwiaty i prażone ziarna ryżu oraz wołają *jaya* i śpiewają. Kapłan recytuje *Brahmasūkṭę* oraz mantrę *agnerāyurasi*, ożywiająca posąg (*jīvādāna*)³⁴. Potem *kalpaka* trzymając naczynie, mówi: „Om, o Czcigodny Panie zstąp. Niech ta konsekracja będzie dobrze przeprowadzona. Przybądź i bądź obecny dla dobrobytu ofiarnika. Pokój niech będzie dwunożnym [stworzeniom], wieczny pokój niech będzie stworzeniom czteronożnym, pokój niech będzie całemu światu, pokój niech będzie królowi. Niech ofiarnik, otoczony przez służbę i wszelkie jego potomstwo, i bydło, i krewnych, a także kraj jego, będą zawsze pod ochroną Czcigodnego Pana. Pokłon niech będzie Tobie”³⁵. Potem zwraca się do bóstwa: „*prādur abhāvān* – oto zstąpiłeś”³⁶. Wizerunek jest już ożywiony, a więc przebywa w nim bóg. W ten sposób kończy się *adhivāsana*³⁷. Potem na miejscu przygotowanym do ofiary składanej wizerunkowi (*arcāsthandīla*)³⁸ ustawia się ołtarz, a kapłan

²⁷ Lampa należy również do przedmiotów ofiarowanych gościowi przed podaniem mu posiłku.

²⁸ Jest to specjalna mikstura przyrządzana z miodu, zsiadłego mleka, klarownego masła, itp.

²⁹ *VDhP*, III.101.1.

³⁰ *VDhP*, III.107.15.

³¹ *VDhP*, III.101.1.

³² *VDhP*, III.101.1.

³³ Zwykle pachnące olejki, posiadające prawdopodobnie funkcję ochronną. Por. G. Bühnemann, *op. cit.*, s. 159.

³⁴ *VDhP*, III.110.

³⁵ *VDhP*, III.110.1-2; „[...] om̐ pratiṣṭhitosi bhagavan supratīṣṭhā bhavatvīyam// sānīdīyam̐ pratīpad-yasva yajamānābhivṛddhaye// śannos tu dvīpade nīyam̐ śannaś cāstu catuspade// śannos tu sarvalokasya śanno rājīnaś tathaiḥ ca// yajamānaḥ sabhr̥tyo yo saputrapaśubāndhavaḥ// rakṣyo bhagavatā nīyam̐ deśaś cāyam̐ namostu te //2//”.

³⁶ *Prādurbhū* oznacza ‘stać się widzialnym, słyszalnym’, ‘pojawić się’.

³⁷ *VDhP*, III.101.1.

³⁸ Miejsce ofiarne dla wedyjskich ofiar, któremu najpierw oddaje się cześć.

oczyszcza to miejsce, siedziska³⁹ i podnóżki przy pomocy reguł, które stosuje się przy oczyszczaniu wizerunków. Następnie każdego dnia od momentu zakończenia *adhivāsana* składa się ofiarę (*ijyā*) i ofiarę płynną (*homa*), recytując stosowne mantry, wielbiąc boga pieśnią i tańcem, dopóki cała ceremonia konsekracji nie zostanie dopełniona⁴⁰.

Drugi rodzaj konsekracji – *prāṇapratīṣṭhā* – jest rytuałem tchnięcia życia w boski wizerunek stworzony przez człowieka (*mūrti*). Odbywa się z towarzyszeniem mantr i formuł, których wypowiedzianie ma na celu obdarzenie posągu żywotnym oddechem (*prāṇa*), indywidualną duszą (*jīva*) i organami zmysłów (*indriya*). Podczas recytacji kapłan lewą ręką dotyka swego serca (gdzie obecny jest bóg), a prawą serca wizerunku, co symbolizuje przekazanie posągowi życia. Potem recytuje piętnaście razy sylabę *om̐*, oznacza to dopełnienie piętnastu sakramentów⁴¹. Na koniec ceremonii następuje medytacja nad *prāṇasakti* (deifikowaną mocą oddechu). Oficjant otwiera wizerunkowi oczy przez dotknięcie ich trawą *dūrvā*, zamoczoną w maśle lub igłą. Pierwsze spojrzenie bóstwa uważa się za złowróźbne, dlatego aby je odwrócić przed wizerunkiem składa się ofiarę z jadła, podczas gdy kapłan usuwa się na stronę. Po tej ceremonii wizerunek staje się tożsamy z bóstwem⁴².

Inny rodzaj *pratīṣṭhy* określanej jest terminem *akṣyunmeṣaṇa* – otwarcie oczu. Ceremonia odbywa się na pięć, trzy lub dwa dni przed instalacją, z towarzyszeniem formuł ofiarnych lub bez. Rzemieślnik powinien odprawić ofiarę zwaną *vāstuhoma*, jest to płynna ofiara składana w ogniu dla Viṣṇu przebywającego we wszystkich stworzeniach, a następnie ofiarę *āghāra*, polegającą na skrapianiu ognia klarownym masłem. Kolejną ofiarą jest *aṅgahoma* – oblacja dla części ciała wizerunku, w czasie której wymienia się nazwy tych części. Potem stojąc twarzą do boga, oficjant powinien umieścić przed nim metalową krowę i dotknąć wszystkich części jej ciała, recytując *Godānasūkte*, następnie skropić miejsce dookoła ognia i odprawić oblacje dla ziemi, Varuṇy, Indry, Vayu, Agniego i Viṣṇu, kończące się formułami *vyāhṛti*⁴³. Wtedy kapłan ubiera rzemieślnika w szaty, pierścienie i inne ozdoby, a on obmywa kapłanowi stopy, sączy wodę z dłoni, bierze złote naczynie, pędzel malarski, wkłada farbę do naczynia i oddaje jej cześć. Potem stojąc po prawej stronie wizerunku i kierując twarz na północ, powinien powiesić kawałek materiału skrywający wizerunek boga, dotknąć farby,

³⁹ *Āsana* – siedziska bóstw, które składają się ze specjalnie konsekrowanych naczyń (*kalaśa*) lub mandali.

⁴⁰ *VDhP*, III.101.1; III.109.

⁴¹ *Saṃskāra* – są to obrzędy dokonywane w ważnych momentach życia. Teksty regulujące przepisy rytualne wymieniają 40 takich sakramentów, z czego 18 należy do rodzaju *śarira saṃskāra* (związanych z ciałem). Zob. M. Czerniak-Drożdżowicz, *Wprowadzenie do literatury kalpa: grhya-sūtra*, w: *Seminarium sanskrytu. Miscellanea*, Kraków 1992, s. 14-15. Najczęściej wymieniane wśród nich to: *garbhādhāna* – zapłodnienie, *pumsavana* – zapewnienie szczęśliwych narodzin męskiego potomka, *sīmantonayana* – uczynienie przedziałka we włosach ciężarnej kobiety, by nastąpiło szczęśliwe rozwiązanie, *jātakarmaṇa* – narodziny, *nāmakarāṇa* – nadanie imienia, *niṣkramāṇa* – pierwsze wyjście dziecka z domu, *annaprāśna* – pierwsze podanie stałego jedzenia, *caula* – pierwsze obcięcie włosów, *upanayana* – założenie sznura bramińskiego, oddanie pod opiekę nauczycielowi, *vedavratatuṣṭaya* – cztery śluby w czasie nauki, *samāvartana* – powrót do domu po odbyciu studiów, *udvāha* – małżeństwo. Za: A.L. Basham, *Indie*, Warszawa 2000, s. 169-170.

⁴² Na podstawie *prāṇapratīṣṭhā* w *Pūjāmārgapradīpa*, za G. Bühnmann, *op. cit.*, s. 52, 53, 191-195.

⁴³ Jest to recytacja nazw siedmiu światów: *bhūh, bhuvah, svaḥ, mahah, janah, tapah, satyam*, postrzegana jako esencja *Ved*.

recytując hymn poświęcony Ziemi i skupiając swe myśli na bogu, namalować cieniutkie rzęsy, powieki, czerwone, białe i czarne kółka oraz soczewkę. Wszystkie one reprezentują pięć żywiołów (przestrzeń, powietrze, ogień, woda i ziemia) oraz samego boga. W ten sposób maluje prawe oko, recytując *Puruṣasūktę* i lewe oko, recytując hymn *Ekākṣara*. Później pokazuje bogu wspomnianą wcześniej krowę i dary z ziarna oraz topionego masła ze złotem. W przypadku wizerunków, które nie są malowane, a także tych przenośnych i mniejszych, rzemieślnik powinien zaznaczyć oczy (z wyżej wymienionymi częściami) przy pomocy złotej igły⁴⁴. Tutaj – dopiero po ceremonii otwarcia oczu – następuje oczyszczenie wizerunku przez kąpiele, a potem – podobnie jak w *VDhP* składanie ofiar i darów oraz umieszczenie posągu na piedestale w świątyni⁴⁵.

Viṣṇudharmottarapurāṇa zawiera – oprócz omówionych powyżej – także lekcje dotyczące inwokacji (*āvāhana*) innych bóstw (103.–106.), następnie zaś lekcje ze szczegółowym objaśnieniem reguł oddawania czci (*pūjana*), kąpeli (*śnapana*), darów (*dāna*), procesji (*yātrā*), itp. Po zakończeniu konsekracji wizerunek staje się obiektem regularnej czci, której zasady również są w *VDhP* objaśnione. Przykładowo lekcja 119. zawiera przepis dotyczący składania czci określonym manifestacjom *Viṣṇu*, w zależności od przedsięwzięcia zamierzonego przez wyznawcę. Najistotniejsze jest jednakże zdanie kończące tę lekcję, które streszcza wykładnię całej praktyki oddawania czci boskim wizerunkom: „*sam̐pūjito devavaras sakāmair yathepsitam vajra dadāti kāmam// sarvāvathārcāsu yatheṣṭasam̐sthās tvakāmakāmair vidadhāti mokṣam//*” – „O Vajro, jeśli najwyższego boga czci się [kierując do niego swe] pragnienia, to spełnia on to, czego się pragnie. Zaś ci [bogowie], którzy są obecni we wszystkich wizerunkach, dają wyzwolenie, gdy czci się [ich] nie pragnąc niczego”⁴⁶.

⁴⁴ *Akṣyunmeṣaṇa* na podstawie T. Gourdiaan, *op. cit.*, s. 174-175.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 175-198.

⁴⁶ *VDhP*, III.119.15.

Zakończenie

Szczególny charakter Księgi Trzeciej *Viṣṇudharmottarapurāṇy* sprawia, że stanowi ona nie tylko źródło informacji z dziedziny sztuki, zwłaszcza w jej technicznym aspekcie, lecz także, a może nawet przede wszystkim, w doskonały sposób ilustruje ścisły związek pomiędzy religią a sztuką w Indiach. Traktat tam zawarty prezentuje zasady sporządzania boskich wizerunków, które powstały na potrzeby rodzącego się wisznuizmu. Autor wielokrotnie podkreśla, że bóg sam objawił kształt, w jakim należy go wielbić, choć tak naprawdę przedstawienia opisywane przez techniczną część *VDhP* są efektem ewolucji wierzeń religijnych, o której świadczą zabytki archeologiczne i literackie. Łączenie kultów różnych bogów w jedną postać jest nieodłącznym elementem tych wierzeń. Dlatego właśnie koncepcja Trimūrti posłużyła tutaj jako przykład tego zjawiska. Jest ona także pełnym wyrażeniem zasady rządzącej światem, który tak jak człowiek rodzi się, trwa i umiera dzięki mocy – boga-stwórcy (Brahmy), aktywnego za sprawą właściwej mu *guny rajas*; opiekuna (Viṣṇu), którego za sprawą *sattvy* cechuje stałość; i niszczyciela (Śivy), będącego uosobieniem ciemności i zniszczenia, wynikających z *tamasu*. Płaszczyzny – mitologiczna, religijna i filozoficzna, w których funkcjonuje ten trójosobowy bóg – znajdują swe odzwierciedlenie w sztuce, a lektura traktatów artystycznych pozwala dotrzeć do prawdziwej istoty tej sztuki, podporządkowanej, podobnie jak inne dziedziny, nadrzędnemu celowi – *mokṣy*. Dlatego ziemski obraz boga nie jest jedynie dziełem sztuki, a artysta jest nie tylko twórcą, ale też uczestniczy w złożonym rytuale sprowadzenia boga na ziemię. Cięży na nim wielka odpowiedzialność za poprawne wykonanie wizerunku. Musi zatem być biegły w swym rzemiośle i postępować zgodnie z wszelkimi zaleceniami. Takie podejście do sztuki rozwija w niezwykłej mierze jej techniczną stronę, za którą stoi ukryty aspekt religijny, mający większe znaczenie. Tym samym każdy element wizerunku boga ma swoje uzasadnienie w religii i mitologii. Zarówno twórca, jak i odbiorca poruszają się w obszarze ściśle ustalonej konwencji, której znajomość jest niezbędna do właściwego odczytania dzieła. Tworzenie boskich przedstawień w celach kultowych daje możliwość niemal osobistego kontaktu z bogiem. Bóg jest łaskawy dla swego wyznawcy i objawia mu swą materialną postać, aby ów mógł odnaleźć właściwą ścieżkę i dotrzeć do niego.

Na pozór sprzeczna zasada, że dostrzec niewidzialne można poprzez to, co widzialne, jest środkiem prowadzącym w zależności od celu, jaki człowiek sobie wybierze – do osiągnięcia pragnień lub do całkowitego wyzwolenia.

Załącznik I

Viṣṇudharmottarapurāṇa – tłumaczenie wybranych fragmentów wraz z tekstem źródłowym

LEKCJA PIERWSZA

Om śrīgaṇeśāya namaḥ// om̐ namo nārāyaṇāya// atha śrīviṣṇumahāpurāṇe viṣṇudharmot taratṛtīyakhaṇḍaprārambhaḥ// vajra uvāca// kiṃ kartavyaṃ manuṣyeṇa kiṃ kurvan sukham edhate// Asmiṃl loke pare caiva kenāpnoti mahatsukham //1// mārkaṇḍeya uvāca// antarvedi bahirvedi puruṣeṇa vijānatā// devatāpūjanaṃ kāryaṃ lokadvayaṃ abhīpsatā //2// yajñeṣu devayajanaṃ antarvedi prakīrtitaṃ// bahirvedi tathaiuktam upavāsavratādikam// iṣṭāpūrtena labhyante ye lokās tān bubhūṣatā //3// devānāṃ ālayaḥ kāryo dvayaṃ apy atra drśyate// viśeṣeṇa kalau kāle kartavyaṃ devatāgrhaṃ //4// kṛtatretādvāpareṣu narāḥ paśyanti devatām// tiṣyaṃ prāpya na paśyanti pūjās tv arcāgatā yataḥ //5// kṛtādiṣv api drṣṭvā ca devān manujasatama// arcāgataviśeṣeṇa pūjayanti vidhānataḥ //6// citrasūtravidhānena devatārcāṃ vinirmītam// surūpāṃ pūjayed vidvāṃs tatra saṃnihitā bhavet //7// svākārāṃ lakṣaṇopetāṃ yas tām saṃpūjayen naraḥ// sa sarvakāmān āpnoti nātra kāryā vicāraṇā// asmiṃl loke pare caiva sukhavān sa bhavet sadā //8// athārcāṃ lakṣaṇair hīnāṃ yas tu pūjayate naraḥ// tasyānarthā vivardhante tasmāt tām ca vivarjayet //9// prāsādakaraṇaṃ puṇyaṃ devārcākaraṇaṃ tathā// surārcāpūjanaṃ puṇyaṃ tatra puṇyā namaskriyā //10// tasmāt sarvaprāyaṣṭena surārcāṃ lakṣaṇānvītam// kārayet pūjanaṃ vidvān na tv alakṣaṇasaṃyutām //11// dharmam arthaṃ tathā kāmaṃ mokṣaṃ ca yadunandana// prayacchanti mahārāja narāṇāṃ iha devatāḥ //12// kāmāniṣṭhān prayacchanti svargam atyantam eva ca// tasmāt sarvaprayatnena nṛṇāṃ pūjyā divaukasah //13// nityaṃ narāṇāṃ surapūjakānāṃ lokā manojñāḥ sulabhā bhavanti// loke tathāsmīn dhanadhānyayuktāḥ saṃṛddhibhājāś ca narā bhanti //14//

iti śrīviṣṇudharmottare tṛtīyakhaṇḍe mārkaṇḍeyavajrasaṃvāde citrasūtre prathamō 'dhyāyāḥ //1//

Om̐¹ – pokłon czcigodnemu Gaṇeśi. Om̐ – pokłon Nārāyaṇie. Oto w Wielkiej *Purāṇie* Czci-godnego Viṣṇu początek Trzeciej Księgi Viṣṇudharmottary. Vajra spytał: „Cóż człowiek czynić powinien i co czyniąc powoduje wzrost szczęścia? Dzięki czemu szczęście wielkie osiąga na tym

¹ *Mūla mantra* – ('podstawowa mantra'), święta sylaba uważana za esencję wszechświata, stoi na początku inwokacji do bóstw, rozpoczynających większość dzieł sanskryckich.

i na tamtym świecie?" /1/ Mārkaṇḍeya odrzekł: „Zarówno w obrębie ofiarnego ołtarza, jak i poza nim, człek mądry, pragnący osiągnąć obydwie światy, ma obowiązek oddawać cześć bóstwu. /2/ W obrębie ołtarza ofiarnego, [cześć] składa się przez ofiarę. Zaś poza ofiarnym ołtarzem, jak to ustalono: przez post, przyrzeczenia i inne. Dzięki dobrodziejstwom świętych obrządków ten, który światów tych pożąda, osiąga je. /3/ Dwojako rozumie się wznoszenie siedziby bóstwa. Boskie sanktuarium powinno się budować w odpowiednim czasie i yudze. /4/ Ludzie w yugach kṛta, tretā i dvāpara widzą bóstwo, lecz gdy osiągnęli czwartą yugę – nie postrzegają [go], z tego też powodu cześć oddawać należy tym, którzy zstąpili do wizerunków. /5/ A ujrzawszy bogów w innych formach, o Najwyższy Królu², w odpowiedni sposób, wedle przepisu, czczą wizerunek, w którym mieszka bóstwo. /6/ Niechaj [człek] mądry czci utworzony podług *citrasūtry* wizerunek bóstwa, mający kształt właściwy, by [bóg] był [przy nim] obecny. /7/ Człowiek czcić powinien wizerunek posiadający własną formę i [odpowiednie] cechy. Osiągnię wówczas wszystko, czego pragnie bez wątplenia, zarówno na tym, jak i tamtym świecie, zawsze będzie szczęśliwy. /8/ Zaś człowiek, który czci wizerunek pozbawiony cech, wywołuje [rzeczy] bezcelowe i dlatego powinien tego [wizerunku] unikać. /9/ Religijność (czystość) jest przyczyną łaski i przyczyną czci wizerunku boga. Religijność jest adoracją, a także składaniem czci wizerunkom bóstw. /10/ Dlatego, niech ze wszystkich sił [człek] mądry czci wizerunek boga wyposażony w cechy, a niech nie oddaje czci takiemu, który cech nie posiada. /11/ Królu, na tym świecie bogowie ofiarowują ludziom [te cztery cele]: obowiązek religijny, dobra ziemskie, pragnienie i wyzwolenie, o Radości Rodu Yadu. /12. Dlatego też ci mieszkańcy nieba, którym należna jest ludzka cześć, spełniają życzenia i dają wieczne niebo. W taki oto sposób, dla ludzi, którzy czczą bogów ze wszystkich sił, światy cudowne są zawsze łatwo dostępne. Zaś na tym świecie ludzie wydają się spętani bogactwem i zamożnością, oddani fortunie, którą posiadają.” /13–14/ Oto pierwsza lekcja w *citrasūtrze* w rozmowie między Mārkaṇḍeyą a Vajrą, w Trzeciej Księdze Śriviṣṇudharmottary. //1//

² Manujasattama – epitet Vajry.

LEKCJA DRUGA

(wersy 1-9)

[...] vajra uvāca// devatārūpanirmāṇaṃ kathayasva mamānagha// yasmāt sannihitā nityaṃ śāstravat sākṛtir bhavet //1// mārkaṇḍeya uvāca// citrasūtraṃ na jānāti yas tu samyaṅ narādhipa// pratimālakṣaṇaṃ vettuṃ na śakyaṃ tena karhicit //2// vajra uvāca// citrasūtraṃ samācakṣva bhṛguvamśavivardhana// citrasūtravid evātha vetti vāglakṣaṇaṃ yataḥ// mārkaṇḍeya uvāca// vinā tu nṛtyaśāstreṇa citrasūtraṃ sudurvidam //3// jagato na kriyā kāryā dvayor api yato nṛpa// vajra uvāca// nṛtyaśāstraṃ samācakṣva citrasūtraṃ vadiṣyasi// nṛtyaśāstravidhānaṃ ca citraṃ vetti yato dvija //4// mārkaṇḍeya uvāca// ātodyaṃ yo na jānāti tasya vṛttaṃ hi durvidam// ātodyena vinā nṛttaṃ vidyate na kathamcana //5// vajra uvāca// ātodyaṃ tvaṃ hi dharmajña nṛtyaśāstraṃ vadiṣyasi// tasmin suvidite vetti nṛtyaṃ bhārgavasattama //6// mārkaṇḍeya uvāca// na gītena vinā śakyaṃ jñātum ātodyaṃ apy uta// gītaśāstravidhānāṅṅaṃ sarvaṃ vetti yathāvidhi //7// vajra uvāca// gītaśāstraṃ samācakṣva sarvadharmabhṛtām vara// gītaśāstravid evātha sarvajñaṃ puruṣottamaḥ //8// mārkaṇḍeya uvāca// saṃskṛtaṃ prakṛtaṃ caiva gītaṃ dvididham ucyate// apabhraṣṭaṃ tṛtīyaṃ ca tad ananta<ra>ṃ narādhipa //9// [...]

Vajra poprosił: „Opowiedz mi, o Bezgrzeszny¹, o kształtowaniu postaci bóstwa. Zaś wizerunek ów niech zawsze będzie w pobliżu, podług reguł stworzony²”. /1/ Mārkaṇḍeya odparł: „Lecz kto nie zna dobrze *citrasūtry*, ten nauki dotyczącej cech wizerunku pojąć nie może, Królu”. /2/ Vajra rzekł: „Opowiedz o *citrasūtrze*, o Powodujący Wzrost Rodu Bhṛgu³. Ten zaś, kto ją poznał, zna także [jej] opis słowny⁴”. Mārkaṇḍeya odrzekł: „Lecz bez nauki tańca *citrasūtrę* zrozumieć jest trudno. /3/ Królu, nie ma na świecie takiej reguły, że kierować się należy tylko tymi dwoma [gdyż powinno się wiedzieć jeszcze więcej]”. Vajra stwierdził: „Opowiedz o nauce tańca, a wyjaśnisz *citrasūtrę*. Kto tedy zna naukę tańca, zna i *citrasūtrę*, o Podwójnie Urodzony⁵”. /4/ Mārkaṇḍeya rzekł: „Kto nie zna instrumentów muzycznych, dla tego nauka [tańca] trudną jest do pojęcia, w żaden sposób nie pozna on tańca bez muzyki”. /5/ Vajra odparł: „Ty właśnie, Znacwo *Dharmy*, opowiedz mi o instrumentach muzycznych i nauce tańca. Gdy pozna się je dobrze, zna się wówczas i taniec, o Będący Wyższym z Bhārgawów⁶”. /6/ Mārkaṇḍeya rzekł: „Lecz nie można znać także muzyki, gdy nie pozna się śpiewu. Kto zna ułożoną naukę śpiewu, wie wszystko co konieczne”. /7/ Vajra [mu] odpowiedział: „Opowiedz o nauce śpiewu, Najlepszy Spośród Wszelkiej *Dharmy* Strażników⁷, zaś ów znający naukę śpiewu [jest] właśnie najwyższym z ludzi, wszystkowiedzącym”. /8/ Mārkaṇḍeya rzekł: „Powiada się, że śpiew jest dwojaki – sanskryt i prakryt, o Królu, zaś apabhraṣṭa jest trzecim, kolejnym [rodzajem] /9/ [...]

¹ Anagha – epitet Mārkaṇḍeyi.

² Śāstravat – według nauki obejmującej zasady tworzenia boskich przedstawień.

³ Bhṛguvamśavivardhana – epitet Mārkaṇḍeyi odnoszący się do jego pokrewieństwa z rodem mędrca Bhṛgu.

⁴ Tutaj prawdopodobnie tekst jest błędny, zamiast *vāglakṣaṇaṃ* powinno być *pratimālakṣaṇaṃ* (lub inne słowo oznaczające wizerunek), co wynika z logiki tekstu. S. Kramrisch tłumaczy ten fragment tak: „as he who knows the rules of painting, alone knows its characteristics in words – a ten, who knows the rules of painting, alone knows its characteristics in words”; Por. S. Kramrisch, *The Vishnudharmottara (Part III). A Treatise on Indian Painting and Image-Painting*, Patna 1993, s. 31.

⁵ Dvija – epitet Mārkaṇḍeyi.

⁶ Bhārgavasattama – epitet Mārkaṇḍeyi, podkreślający jego pochodzenie od Bhṛgu.

⁷ Sarvadharmabhṛtāmvara – epitet Mārkaṇḍeyi.

LEKCJA DWUDZIESTA SIÓDMA

(wersy 7-26)

[...] atoṅgaracanām tubhyaṃ vakṣyāmi nṛpa varṇajām //7// śveto raktas tathā pītaḥ kṛṣṇo haritam eva ca// mūlavarnāḥ samākhyātāḥ pañca pārthivasattama //8// ekadvitrisamāyogād bhāvakalanayā tathā// saṅkhyaiavaṃtaravarṇānām loke kartuṃ na śakyate //9// atyarthasamayogitvāl loke 'haṃ nṛpapuṃgava// vibhāgaṃ sampravakṣyāmi varṇayoḥ śyāmagaurayoḥ //10// dviprakārā chavir yasmāt sarvasyeha prakīrtitā// gaurī pañcavidhā tatra śyāmā dvādaśadhā bhavet //11// rukmagaurī dantagaurī sphuṭacandanagaurypi// śaraddhana-candrakavad gaurī pañcavidhā smṛtā //12// raktaśyāmyā bhavet pūrvaṃ mudgaśyāmā niraṅgāram// tato dūrvākura śyāmā pāṇḍuśyāmā ca pārthiva //13// tataś ca haritaśyāmā pītaśyāmā tato bhavet// tataḥ priyaṅguśyāmā kapiśyāmā ca pārthiva //14// tato nilotpalaśyāmā cāśaśyāmā tataḥ param// tato raktotpalaśyāmā ghanaśyāmā tathā parā //15// dravyānurūpavarṇais tu tāsāṃ vyaktir udāhṛtā// raṅgavyatikaraiḥ śobhām adhikṛtya mahīyate //16// vakṣyāmi varṇān devānām matvāpatu viniścayam// tatra yeśāṃ na vakṣyāmi te kāryā gauravarṇakāḥ //17// śyāmas tu vāsukih kāryā nāgā gaurās tu dvāpare// daityās ca dānavās caiva rākṣasā guhyakānugāḥ //18// piśācā jalasaṅkāśāsammitāni tu varṇataḥ// ṣaṣṭu dvīpeṣu puruṣāḥ kartavyāḥ kanakaprabhāḥ //19// jambūdvīpasya varṣeṣu muktvaikaṃ bhāratam nṛpa// bhārateṣu tathā kāryā nānādeśabhavās tathā// 20// pulindā dākṣiṇātyās ca prāyaśo varṇato 'sitāḥ// śakās ca yavanās caiva pahlavā bāhlikās ca ye //21// prāyeṇa gaurāḥ kartavyāḥ uttarā pathasambhavāḥ// pāñcālāḥ sūrasenās ca tathā ye cātra māgadāḥ //22// aṅgā vaṅgāḥ kaliṅgās ca prāyaśovarṇato 'sitāḥ// candravarṇā dvijāḥ kāryā rājanyāḥ padmasannibhāḥ //23// āpāṇḍurās tathā vaiśyāḥ śyāmā sūdrās ca varṇataḥ// nānāvarṇāḥ smṛtā bhūtā gandharvāṣarasas tathā //24// rājānāḥ padmavarṇābhā ye cāpi sukhino janāḥ// kukarmāṇo grahagrās tā vyādhitāstapa āśritāḥ //25// āyastakarmanās caiva asmitāḥ kulajāla yaḥ// varṇāḥ pratyakṣadṛṣṭasya kartavyāḥ sadṛśas tathā //26//

Teraz zatem opowiem ci Królu o modelowaniu ciała przy pomocy kolorów. /7/ Białe, czerwone i żółte, czarne oraz zielone – oto pięć kolorów nazywanych głównymi, o Najwyższy z Władców. /8/ Nie można ustalić na całym świecie liczby barw, [które powstają], gdy łączy się jeden, dwa lub trzy [kolory] i tworzy [różne ich] odcienie. /9/ Najwyższy Władco, opowiem ci o podziale na dwie [grupy] barw – ciemne i jasne, które biorą się w tym świecie z ogromu zmieszanych [kolorów]. /10/ Dlatego też, kolor wszystkiego tutaj określa się jako dwojaki. Toteż jasny powinien mieć pięć odmian, a ciemny dzielić się na dwanaście. /11/ Podaje się takich oto pięć rodzajów jasnego: jasny lśniący jak złoto, jasny jak zęby, jasny jak czysty sandał, jak księżyc jesienny i jak jesienna chmura. /12/ [Dalej] w pierw ciemnoczerwony niech będzie, następnie ciemny jak fasola mung, ciemny jak młoda trawa i ciemny żółtawy (jasny), o Książę. /13/ A także ciemnozielony, ciemnożółty niech będzie oraz ciemny jak pęczce *priyaṅgu* i ciemnobrązowy, Książę. /14/ Ponadto, ciemny jak niebieski lotos, wreszcie ciemny jak błękitna sójka, ciemny jak czerwony lotos i na koniec ciemny jak chmura. /15/ Używa się ich zgodnie z barwą danej rzeczy, a dzięki zmieszanemu barwników stają się jeszcze piękniejsze. /16/ [Teraz] przedstawię kolory [poszczególne] bóstw, ustaliwszy je dokładnie. Te spośród nich, o których nie wspomnę, powinny być ukazywane w jasnej barwie. /17/ W *judze dvāpara* Vāsuki jest ciemny, a węże mają jasny kolor. Demony Daitya, Dānava, Rākṣasa, a także Guhyaka /18/ oraz Piśācā mają kolor przypominający wyglądem wodę. Ludzie sześciu wysp w regionach Jambūdvīpy powinni mieć złoty kolor, /19/ wyjąwszy jedynie Bhāratę¹, Królu. [Ludy] żyjące w Bhāracie w różnych miejscach to: /20/ Pulinda

¹ Jambūdvīpa – wg indyjskiej kosmologii jest to jedna z wysp-kontynentów, obejmująca 9 krain, wśród których znajduje się Bhārata – Indie.

z południa, którzy generalnie powinni być ciemnej (czarnej) barwy oraz Śaka, Yavana, Pahlava i Bāhlika, /21/ żyjący na północy, którzy zazwyczaj powinni być jasni. Zaś Pāñcala i Śūrasena i ci, którzy są z Māgadhy, /22/ Aṅgi, Vaṅgi i Kaliṅgi przeważnie mają ciemny kolor. Podwójnie urodzeni powinni mieć kolor księżyca, a wojownicy barwę przypominającą lotos. /23/ Vaiśyowie powinni mieć jasny, a Śūdrowie ciemny kolor. Zaś wielobarwni są, podług tradycji, Gandharwowie i Apsarasy². /24/ Królowie i szczęśliwi ludzie mają kolor lotosowy, a złoczyńcy, o władnięci przez demony, chorzy, oddający się ascezie /25/ i mężczyźni z rodu wykonujący ciężką pracę, powinni być ciemnego koloru. Natomiast kolory [rzeczy], które postrzec możemy, powinny być takie jak w rzeczywistości. /26/ [...]

² Rākṣasa – klasa straszliwych demonów, Guhyaka – klasa półbogów towarzyszących Kuberze, zamieszkujących górskie jaskinie, Gandharva – półbogowie towarzyszący nimfom – Apsarasom, kojarzeni przede wszystkim z muzyką i śpiewem.

LEKCJA TRZYDZIESTA ÓSMA

[...] mārkaṇḍeya uvāca// netram utpalapatrābhaṃ raktāntaṃ kṛṣṇatārakam// prasannaṃ dīrghapakṣmāntaṃ manojñaṃ mṛduvartma ca //1// devatānāṃ kṛtaṃ rājan prajāhitakaraṃ bhavet// same gokṣīravarnābhe snigdhe jihnāgrapakṣmale //2// prasanne padmapatrābhe manojñe priyadarśane// kṛṣṇatāre viśāle ca nayane śrīśukhaprade //3// caturastraṃ susampūrṇaṃ prasannaṃ śubhalakṣaṇaṃ// atriakoṇaṃ avakraṃ ca avikāri mukhaṃ bhavet //4// dīrghamaṇḍalavakraṇi trikoṇādīni yāni ca// varjyāni tāni devānāṃ prajāsu śivam icchatā //5// kāryā haṃsaprāmāṇena devā yadukulodvaha// teṣāṃ ca loma kartavyam akṣipakṣmasu ca bhruvoḥ //6// atah śeṣeṣu gātreṣu devāḥ syur lomavarjitāḥ// dviraṣṭavarsākārās ca tathā kāryā divaukaṣaḥ //7// prasannavadanā nityaṃ tathā ca smitadrṣṭayaḥ// mukuṭaiḥ kuṇḍalair hāraiḥ keyūraiḥ aṅgadis tathā //8// bhūṣitās te 'tha kartavyāḥ śubhasragdāmadhāriṇaḥ// śroṇīsūtreṇa mahatā pādābharaṇadhāriṇaḥ //9// yajñopavītavantaś ca sāvataṃsās tathaiva ca// jānvadholaṃbinā kāryāḥ śobhinā kaṭivāsasā //10// vāme manuśārdūla dakṣiṇaṃ jānu darśayet// aṃśukaṃ ca tathā kāryaṃ devatānāṃ manoharam //11// prabhā ca teṣāṃ kartavyā mūrdhni mūrdhapramāṇataḥ// maṇḍalābhā mahārāja devatābhānukāriṇī //12// urdhvā drṣṭir adhodṛṣṭis tiryak teṣāṃ vivarjayet// hīnādhikā vā dīnā vā kruddhā rūkṣā tathaivā ca //13// urdhvā tu maraṇāyoktā śokāyādhaḥ prakīrtitā// tiryag dhanavināśāya hīnā bhavati mṛtyave //14// adhikā śokajananī dīnā ca nṛpasattama// rūkṣā bhayāvahā proktā kruddhā bhayavivardhinī //15// śātodarī na kartavyā na kāryā cādhikodarī// sukṣatā ca na kartavyā tathā yadukulodvaha //16// hīnādhikapramāṇā ca rūkṣavarṇā tathaiva ca// vivṛtena ca vaktreṇa natā ca yadunandana //17// pramāṇahīnair aṅgaiś ca tv adhikair api pārthiva// śātodarī kṣudbhayadā maraṇāyādhikodarī //18// sakṣatā maraṇāyoktā hīnā dhanavināśinī// adhikā śokajananī rūkṣavarṇā bhayapradā //19// vivṛtena ca vaktreṇa kulanāśakarī bhavet// prāṇnatā dhananāśāya dakṣiṇena ca mṛtyave //20// paścimena sutaghnī syād udag bhayavivṛddhaye// pramāṇahīnā nāśāya adhikā dehanāśinī //21// aślakṣṇā maraṇāyoktā kruddhā rūpavināśinī// pramāṇahīnāṃ pratimāṃ tathā lakṣaṇavarjitāṃ //22// āvāhitāpi viprendrair nāviśanti divaukaṣaḥ //23// āviśanti tu tāṃ nityaṃ piśācā daityadānavāḥ// tasmāt sarvaprayatnena mānahīnāṃ vivarjayet //24// citralakṣaṇasaṃyuktaṃ praśastaṃ sarvam ucyate// āyūṣyaṃ ca yaśasyaṃ ca dhanadhānyavivardhanam //25// tad eva lakṣaṇāpetam dhanadhānyavināśanam// devā narendra kartavyāḥ śobhāvantaḥ sadaiva tu// mṛgendravṛṣṇāgānāṃ haṃsānāṃ gatibhiḥ samāḥ //26// salakṣaṇaṃ citram uṣanti dhanyaṃ deśasya kartur vasudhādhipasya// tasmāt prayatnena salakṣaṇaṃ tat kāryaṃ narair yatnaparair yathāvat //27// iti śrīviṣṇudharmottare tṛtīyakhāṇḍe mārkaṇḍeyavajrasaṃvāde pratimālakṣaṇavarṇanānā nāma aṣṭatṛiṃśattamo 'dhyāyāḥ //38//

Mārkaṇḍeya rzekł: „Oczy bogów niechaj mają, Królu, kształt płatków błękitnego lotosu, czerwone kąciki, czarną źrenicę, niech będą wdzięczne, zakończone długimi rzęsami, piękne i o delikatnych powiekach, a także zycziwe. Podobne barwie krowiego mleka niech będzie [białko] tych [oczu] wprzód spoglądających o długich, podkręconych na końcach rzęsach. /1-2/ [Oczy te], wdzięczne, przypominające kształtem biały lotos, zachwycające, piękne, gdy się na nie patrzy, mające czarne duże źrenice, dają szczęście i bogactwo. /3/ Twarz [bogów] powinna być naturalna, symetryczna i kompletna¹, zycziwa, mająca dobrowróżbne znaki, nie trójkątna i nie wykrzywiona. /4/ Pragnący dobra dla ludzi, gdy tworzy [postaci] bogów, unikać powinien twarzy okrągłych, długich, wykrzywionych, trójkątnych i innych [nieodpowiednich]. /5/ Zgodnie z miarą *haṃsa*, o Podtrzymujący Ród Yadu², przedstawia się bogów. Powinni mieć włosy [zaznaczone]

¹ Twarz powinna wyglądać tak jak w naturze, a więc bez żadnych deformacji (*avikāri*), musi być symetryczna (*caturasram*) i posiadać wszystkie elementy (*susampūrṇam*).

² *Yadukulodvaha* – epitet *Vajry*.

w rzęsach i obydwu brwiach, /6/ zaś pozostałe części ich ciała powinny być pozbawione włosów. Poza tym mieszkańcy nieba wyglądają powinni [młodo], jakby mieli szesnaście lat, /7/ a ich twarz [niech będzie] zawsze życzliwa, z uśmiechniętymi oczami. Tiarami, kolczykami, naszyjnikami, naramiennikami³ oraz bransoletami /8/ są przystrojeni, w girlandy, duże pasy wokół bioder odziani. Na stopach także noszą ozdoby. /9/ Mają sznury bramińskie i biżuterię w uszach. Spływająca w dół, do lewego kolana wspaniała przepaska na biodrach, /10/ odkrywa prawe kolano, o Tygrysie Pośród Ludzi⁴. A ubranie bogów niech będzie piękne. /11/ Wokół ich głowy, zgodnie z jej miarą, jaśniejący nimb należy przedstawić w kolorze takim jak bóstwo, Królu. /12/ Nie powinni być [ukazywani] jako patrzący w górę, w dół, lub z ukosa, o oczach zbyt dużych lub zbyt małych, smutnych, rozszluszczonych czy okrutnych. /13/ Spojrzenie w górę przypisane jest śmierci, to w dół oznacza smutek, to z ukosa utratę bogactwa, małe oko [też] związane jest ze śmiercią. /14/ O Najwyższy Królu, zbyt duże, czy smutne oko rodziłoby żalność, okrutne przynosiłoby strach, rozszluczone zaś przepowiadałoby niebezpieczeństwo. /15/ Nie przedstawia się [boga] zbyt cienkiego w pasie, ani zbyt dużego, ani [też w jakiś sposób] ułomnego, o Podtrzymujący Ród Yadu. /16/ [Nie ukazuje się go] w zbyt małych lub zbyt dużych proporcjach, ostrym kolorze, z odwróconą lub zgiętą twarzą, o Radości Rodu Yadu, /17/ o zbyt małych czy też zbyt dużych członkach, Księżę. [Bóg] za cienki w pasie wywołuje głód, a ten o wielkim brzuchu śmierć. /18/ Ułomny przypisany jest śmierci, za mały – utracie majątku, zbyt duży rodzi smutek, a ten o ostrym kolorze powoduje strach. /19/ Taki z odwróconą głową jest przyczyną zniszczenia rodu, ten na wschód [pochylony] utraty bogactwa, a ten na południe śmierci, /20/ gdy zwrócony jest na zachód – przynosi zabójstwo synów, a gdy na północ – wywołuje strach. Zbyt mały [bóg jest przyczyną] destrukcji, zbyt duży uszkodzenia ciała. /21/ Groźny powoduje zniszczenie piękna, a rozszluszczony śmierć. Do wizerunku pozbawionego [odpowiedniej] miary i cech, /22/ mieszkańcy nieba nie zstępują, nawet gdy wzywani są przez najpierwszych z kapłanów. /23/ A zstępują do niego zawsze demony Piśāca, Daitya i Dānava. Dlatego, ze wszystkich sił powinno się unikać uchybienia proporcjom. /24/ Mówi się, że to wszystko, co zawiera [stosowne] cechy wizerunku, gdy czczone – daje długie życie, przynosi sławę i wzrost majątku oraz bogactwa, /25/ a to pozbawione cech – utratę majątku i bogactwa. Królu, bogowie powinni być wspaniali, mieć chód podobny do lwów, byków, węży i dzikich gęsi. /26/ Przedstawienie posiadające [odpowiednie] cechy przysparza bogactwa krajowi i panującemu, o Księżę. Dlatego ludzie dokładający starań, niech sporządzają ów [boski] wizerunek wyposażony w cechy, jak najlepiej, podług [wszelkich] zasad”. /27/ Oto trzydziesta ósma lekcja, zatytułowana: „Objaśnienie cech wizerunku”, w rozmowie między Mārkaṇḍeyą a Vajrą w Księdze Trzeciej Śriviṇudharmottary. //38//

³ Dosłownie: bransoletami, noszonymi na ramionach.

⁴ Manujaśārdūla – epitet Vajry.

LEKCJA CZTERDZIESTA CZWARTA

[...] samāptam citrasūtram// vajra uvāca// devatārūpanirmāṇam kathayasva mamānagha// yasmāt sannihitā nityam śāstravat sā kṛtā bhavet //1// mārkaṇḍeya uvāca// devatārūpanirmāṇam vadataḥ śṛṇu pārthiva// ādāv eva pravakṣyāmi trimūrtes tava pārthiva //2// viṣṇor amitavīryasya pratimālakṣaṇam śubham// brāhmī tu rājasī mūrtis tasya sarvapravartini //3// sāttvikī vaiṣṇavī jñeyā saṃsāraparipālīni// tāmasī ca tathā raudrī jñeyā saṃhārakārīni //4// brahmāṇam kārayed vidvān devaṃ saumyaṃ caturmukham// baddhapadmāsanaṃ toṣyaṃ tathā kṛṣṇājñāmbaram //5// jaṭādharaṃ caturbāhuṃ saptahaṃse rathe sthitam// vāme nyastaṃ karatale tasyaikaṃ doryugaṃ bhavet //6// ekasmin dakṣiṇe pāṇāv akṣamālā tathā śubhā// kamaṇḍalur dvitīye ca sarvābharaṇadhāriṇaḥ //7// sarvalakṣaṇayuktasya śāntarūpasya pārthiva// padma patradalāgrābhaṃ dhyānasammilitekṣaṇam //8// arcāyāṃ kārayed devaṃ citre vā pustakarmaṇi// devadevaṃ tathā viṣṇuṃ kārayed garuḍasthitam //9// kaustubhodbhāsitōraskaṃ sarvābharaṇadhāriṇam// sajalāmbudasacchāyaṃ pītadityāmbaram tathtā //10// mukhāś ca kāryāś catvāro bāhavo dviguṇās tathā// saumyaṃ tu vadanaṃ pūrvaṃ nārasimhaṃ tu dakṣiṇam //11// kāpilaṃ paścimaṃ vaktraṃ tathā vārāham uttaram// tasya dakṣiṇahasteṣu bāṇākṣamusalāsayaḥ //12// carma sīraṃ dhanuś cakravameṣū¹ vanamālinah// kāryāṇi viṣṇor dharmajña śṛṇu rūpaṃ piṇākinah //13// devadevaṃ mahādevaṃ vṛṣārūḍhaṃ tu kārayet// tasya vaktrāṇi kāryāṇi pañca yādavanandana //14// sarvāṇi saumyarūpāṇi dakṣiṇam vikaṭam mukham// kapālamāliṇam bhīmaṃ jagatsaṃhārakāraḥ //15// trinetrāṇi ca sarvāṇi vadanaṃ hy uttaram vinā// jaṭākalāpe mahatī tasya candrakalā bhavet //16// tasyopariṣṭād vadanaṃ pañcamaṃ tu vidhīyate// yajñopavitam ca tathā vāsukim tasya kārayet //17// daśabāhus tathā kāryo devadevo maheśveraḥ// akṣamālāṃ triśūlāṃ ca śaradaṇḍamathotpalam //18// tasya dakṣiṇahasteṣu katravayāni mahābhujā// vāmeṣu mātulingam ca cāpādarśau kamaṇḍalum //19// tatha carma ca kartavyaṃ devadevasya śūlinah// varṇās tathā ca kartavyāś candrāmśuśadṛṣaprabhāḥ //20// etat trimūrtes tava rūpaṃ uktaṃ mātubhāvasya janārdanasya// padmasvarūpaṃ tava vacmi rājan yatrārcanaṃ kāryam atheśvarāṇām //21//

[...] iti śrīviṣṇudharmottare tṛtīyakhaṇḍe mārkaṇḍeyavajrasaṃvāde trimūrtinirmāṇan nāma catuścatvāriṃśattamo 'dhyāyah //44//

* * *

Tu kończy się wykład o *citrasūtrze*. Vajra poprosił: „Opowiedz mi, o Bezgrzesznych, o kształtowaniu postaci bóstwa. Zaś wizerunek ów niech zawsze będzie w pobliżu, podług reguł stworzony” /1/ Mārkaṇḍeya rzekł: „Posłuchaj Księżę tego, co powiem o tworzeniu przedstawień bóstw. Opowiem ci najpierw o Trimūrti, Księżę. /2/ Cechą wizerunku Viṣṇu o niezmierzonej sile, jest piękno (czystość). Jego postać [zwana] – Brāhmī (forma Brahmy), posiada cechę rajas i jest aktywna. /3/ Zaś ta posiadająca cechę sattvy to Vaiṣṇavī (forma Viṣṇu) podtrzymująca cały świat. A Raudrī (formie Śivy), powodującej zniszczenie wszechświata, właściwa jest cecha *tamas*. /4/ Mądry, niech tworzy Brahme jako boga łagodnego, o czterech twarzach, ukazanego w pozycji lotosowej, ukontentowanego i odzianego w skórę czarnej antylopy, /5/ umieszczonego w powozie zaprzęgniętym w siedem dzikich gęsi, czteroramiennego, z włosami upiętymi w kok. Po lewej ręce ukazana niech będzie para jego ramion. /6/ Zaś w jednej prawej dłoni tego, przystrojonego we wszystkie ozdoby, znajduje się różaniec dobrowólbny, w drugiej naczynie na wodę. /7/ [Niech ma] przyjazny wygląd, posiada wszystkie [stosowne] cechy, o Księżę, i zamknięte w medytacji oczy, przypominające końce płatków i liści lotosu. /8/ Niechaj [artysta] przedstawia bóstwo w wizerunku czy to w malarstwie, czy w rzeźbie. Zaś boga bogów – Viṣṇu, niech umieszcza na Garudzie, /9/ przystrojonego we wszystkie ozdoby, z klejnotem *kaustubha* błyszczącym na piersi, kolorem przy-

¹ Tekst został tu przeze mnie poprawiony zgodnie z korektą P. Shah, por. s. 44 niniejszej książki.

minającego nabrzmiałą od wody chmurę, [odzianego] w żółte, boskie ubranie, /10/ mającego cztery twarze i podwójne ramiona. Wschodnia twarz to Saumya, południowa należy do Narasiṃhy, /11/ zachodnia do Kapili, a północna do Varāhy. W jego prawych rękach są: strzała, różaniec, tłuczek i miecz. /12/ Ów Viṣṇu ma tarczę ze skóry, pług, łuk i dysk w lewych [rękach]. O Znacwo Dharmy², posłuchaj [teraz] o czynach Viṣṇu w postaci tego Uzbrojonego w Pinākę (Śivy). /13/ Niech [artysta] przedstawia boga bogów, zadziwiającego, dosiadającego byka. Ma on pięć obliczy, o Radości Rodu Yadu, /14/ wszystkie o łagodnym kształcie, oprócz południowej twarzy, która jest straszna, nosi girlandę z czaszek, przerażająca i powodująca zniszczenie świata. /15/ Wszystkie mają troje oczu, z wyjątkiem twarzy północnej. W jego wielkim koku, związanym wstążką, półksiężyc należy zaznaczyć, /16/ powyżej którego piąta twarz niechaj będzie umieszczona. Niech go ozdobi [artysta] sznurem kapłańskim z Vāsukiego. /17/ Ten Wielki Władca, bóg bogów, ma dziesięć ramion. Różaniec, trójząb (włócznia), strzała, maczuga oraz błękitny lotos /18/ powinny się znajdować w jego prawych rękach, o Potężnoramienny³, w lewych zaś: cedrat, łuk, lustro i naczynie na wodę. /19/ w nich także dzierży tarczę, ten bóg bogów, Uzbrojony w Trójząb⁴. Nałożone kolory powinny być jaśniejsze niż promienie księżyca. /20/ Oto opisałem tobie kształt Trimūrti, [właściwy] Janārdanie posiadającemu wielką chwałę. Królu, [teraz] powiem ci o kształcie lotosu, w którym winno się oddawać cześć bóstwom. /21/ Oto czterdziesta czwarta lekcja, zatytułowana: „O tworzeniu Trimūrti”, w rozmowie między Mārkaṇdeyą a Vajrą, w Księdze Trzeciej Śriviṣṇudharmottary. //44//

² Dharmajña – epitet Vajry.

³ Mahābhujja – epitet Vajry.

⁴ Śūlin – epitet Śivy.

Załącznik II*

Tabele

Tabela 1. PODZIAŁ WIELKOŚCI POSTACI WEDŁUG SYSTEMU TĀLA (wg T.A.G. Rao)

L.p.	Nazwa miary tāla	Podział miary tāla	Całkowita długość (w āṅgula)	Długość twarzy =długości tāla	Ilość tāla w długości całkowitej
1	Daśatāla	Uttama	124	13 i 1/2	9
		Madhyama	120	13	9 i 1/4
		Adhama	116	12 i 1/2	9 i 1/3
2	Navatāla	Uttama	112	12	9 i 1/3
		Madhyama	108	11 i 5/8	9 i 1/3
		Adhama	104	11 i 1/4	9 i 1/4
3	Aṣṭatāla	Uttama	100	10 i 3/4	9 i 1/3
		Madhyama	96		
		Adhama	92		
4	Saptatāla	Uttama	88		
		Madhyama	84		
		Adhama	80		
5	Ṣaṭtāla	Uttama	76	8 i 1/2	9
		Madhyama	72		
		Adhama	68		
6	Pañcatāla	Uttama	64		
		Madhyama	60		
		Adhama	56		
7	Catustāla	Uttama	52	7	7 i 1/2
		Madhyama	48	8	6
		Adhama	44		
8	Tritāla	Uttama	40		
		Madhyama	36		
		Adhama	32		
9	Dvitāla	Uttama	28		
		Madhyama	24		
		Adhama	20		
10	Ekatāla	Uttama	16		
		Madhyama	12		
		Adhama	8		

* Tabele 2-11 zostały wykonane przez autorkę na podstawie VDhP.

Tabela 2. IKONOMETRIA. TYPY POSTACI (na podstawie lekcji 35.)

WIELKOŚĆ	HAMSA	BHADRA	MĀLAVYA	RUCAKA	ŚAŚAKA
Ogólna ¹	108 <i>aṅgula</i>	106 <i>aṅgula</i>	104 <i>aṅgula</i>	100 <i>aṅgula</i>	92 <i>aṅgula</i>
<i>Aṅgula</i> ²	8 yava	ok. 7,85 yava	ok. 7,7 yava	ok. 7,4 yava	ok. 6,8 yava
<i>Tāla</i>	12 <i>aṅgula</i>	12 <i>aṅgula</i>	12 <i>aṅgula</i>	12 <i>aṅgula</i>	12 <i>aṅgula</i>
Stopa	1/4 <i>tāla</i>	1/4 <i>tāla</i>	1/4 <i>tāla</i>	1/4 <i>tāla</i>	1/4 <i>tāla</i>
Podudzie	2 <i>tāla</i>	2 <i>tāla</i>	2 <i>tāla</i>	2 <i>tāla</i>	2 <i>tāla</i>
Kolano	1/4 <i>tāla</i>	1/4 <i>tāla</i>	1/4 <i>tāla</i>	1/4 <i>tāla</i>	1/4 <i>tāla</i>
Udo	2 <i>tāla</i>	2 <i>tāla</i>	2 <i>tāla</i>	2 <i>tāla</i>	2 <i>tāla</i>
Od penisa do pępka	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>
Od pępka do serca	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>
Od serca do szyi	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>
Szyja	1/3 <i>tāla</i>	1/3 <i>tāla</i>	1/3 <i>tāla</i>	1/3 <i>tāla</i>	1/3 <i>tāla</i>
Twarz	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>
Od szczytu czoła do czubka głowy	1/6 <i>tāla</i>	1/6 <i>tāla</i>	1/6 <i>tāla</i>	1/6 <i>tāla</i>	1/6 <i>tāla</i>
Pierś	8 <i>aṅgula</i>	8 <i>aṅgula</i>	8 <i>aṅgula</i>	8 <i>aṅgula</i>	8 <i>aṅgula</i>
Ramiona	17 <i>aṅgula</i>	17 <i>aṅgula</i>	17 <i>aṅgula</i>	17 <i>aṅgula</i>	17 <i>aṅgula</i>
Przedramiona	17 <i>aṅgula</i>	17 <i>aṅgula</i>	17 <i>aṅgula</i>	17 <i>aṅgula</i>	17 <i>aṅgula</i>
Dłoi	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>	1 <i>tāla</i>

¹ Wielkość ta oznacza wysokość postaci i szerokość przy rozpostartych ramionach (cztery ostatnie miary w tabeli sumują się do 54 i stanowią połowę postaci: $2 \times 54 = 108$). Tym samym postać wpisuje się w kwadrat 108×108 *aṅgula*.

² *Aṅgula* oznacza tu najmniejszą jednostkę, na jaką dzieli się wizerunek (*dehāṅgula*). Yava w przypadku miary *hamsa* równa jest $1/8$ *aṅgula*. W przypadku pozostałych miar równa jest także $1/8$ *aṅgula*, zgodnie z ich swoistą miarą *aṅgula* (por. VDhP, III.37.13). Dlatego też wielkość *aṅgula* w stosunku do yava jest tu podana dla pokazania różnicy w *aṅgulach*, między poszczególnymi typami.

Tabela 3. MIARA POMNIEJSZYCH CZĘŚCI CIAŁA. TYP HAŃSA – GŁOWA
(na podstawie lekcji 36.)

CZĘŚĆ CIAŁA	SZEROKOŚĆ (w ańgula)	WYSOKOŚĆ/ DŁUGOŚĆ (w ańgula)	OBWÓD
Głowa			32
Czoło	8	4	
Skronie	4	2	
Policzki	5		
Szczęki	4	2	
Uszy	2	4	
Środek ucha	1		
Otwór ucha	1/2		
Nos		4	
Koniuszek nosa	2	2	
Nozdrza	1/2	2	
Od nosa do ust		1/2	
Warga	4	1	
Broda		2	
Zęby trzonowe	1 i 1/2		
Pozostałe zęby	1/2		
Oko	3	1	
Tęczówka	1/3		
Żrenica	1/5		
Brwi	4	1/2	
Odcinek między brwiami	2		
Od oka do ucha	4		

Tabela 4. MIARA POMNIEJSZYCH CZĘŚCI CIAŁA. TYP HAŃSA – POZOSTAŁE CZĘŚCI
(na podstawie lekcji 36.)

CZĘŚĆ CIAŁA	SZEROKOŚĆ (w ańgula)	WYSOKOŚĆ/ DŁUGOŚĆ (w ańgula)	OBWÓD
Szyja	10		21
Odcinek między sutkami	16		
Odcinek między obojczykami	6		
Ramię			16
Przedramię			12
Dłoń	5	7	
Palec środkowy		5	
Palec wskazujący		mniejszy od środkowego o połowę przedniej części	
Palec serdeczny		mniejszy od wskazującego o połowę przedniej części	
Kciuk		3	
Brzuch			42
Pępek	1		
Biodro	18		44
Jądra	4		
Penis		6	6
Uda	14		28
Kolana	8 (po krzywej)		24
Podudzie	5		14
Stopy	6	12	
Duży palec	3	1 i 1/4	
Średni palec	3		
Małe palce		ok. 3/8	
Pięta	3	4	

Tabela 5. RODZAJE OCZU (na podstawie lekcji 37.)

KSZTAŁT	Łuk	Rybi brzuch	Płatek błękitnego lotosu	Płatek białego lotosu	Skorupa cowrie
WIELKOŚĆ (w yava)	3	4	6	9	10
KOMU PRZYNALEŻY	kobiety, postacie medytujące	kobiety, kochankowie	„nieporuszone” postacie	postacie przestraszone lub płaczące	postacie gniewne lub dotknięte żalem

Tabela 6. MIARY STOSOWANE DLA POSZCZEGÓLNYCH POSTACI (na podstawie lekcji 42.)

TYP	HAṂSA	BHADRA	MĀLAVYA	RUCAKA	ŚAŚAKA	NIEOKREŚLONY
POSTACIE	bogowie, królowie	mędrcy, <i>gandharva</i> , <i>daitya</i> , <i>dānava</i> , astrologowie, kapłani, ministrowie, <i>vidyādhara</i>	<i>kinnara</i> , <i>rākṣasa</i> , nagowie, kobiety wysoko urodzone	<i>yakṣa</i> , kurtyzany, kasta <i>vaiśya</i>	poddani, kasta <i>śudra</i>	demony <i>piśāca</i> , <i>pramatha</i> ¹ , karły, garbaci

¹ *Vidyādhara* – półboskie istoty zamieszkujące Himalaje i towarzyszące Śiwie, posiadają wiele magicznych umiejętności. *Kinnara* – półbogowie o postaci półludzi i półkoni, pełniący rolę boskich muzyków. *Pramatha* – półbogowie towarzyszący Śiwie.

Tabela 7. TRIMŪRTI (na podstawie lekcji 44.)

Bóg	BRAHMĀ	VIṢṆU	ŚIVA
Twarze	4: <i>Rgveda</i> (wsch.), <i>Yajurveda</i> (pd.), <i>Sāmaveda</i> (zach.), <i>Atharvaveda</i> (pn.), oczy zamknięte w medytacji, na kształt płatka lotosu	4: Saumya (wsch.), Nārasimha (pd.), Kāpila (zach.), Vārāha (pn.)	5: Sadyojāta (wsch.), Vāmadeva (pd.), Puruṣa (zach.), Aghora (pn.), Īśāna (u góry)
Pozycja	lotosowa	siedząca	siedząca
Ubiór	skóra czarnej antylopy (czarno-biała), ozdoby	żółte ubranie, wszystkie ozdoby, girlanda – długa, czarna i różnorodna, klejnot <i>kaustubha</i> na piersi	girlanda z czaszek, sznur bramiński z węża Vāsuki
Pojazd	powóz zaprzężony w siedem dzikich gęsi	ptak Garuḍa	byk Nandin
Uczesanie	włosy upięte w kok	?	włosy upięte w wielki kok, związany wstążką, w nich półksiężyc
Ramiona	4	4	10
Atrybuty	P: różaniec, naczynie na wodę L: gesty: <i>abhaya</i> i <i>varada</i> ¹	P: strzała, różaniec, tłuczek, miecz L: tarcza ze skóry, pług, łuk, dysk	P: różaniec, trójząb (włócznia), strzała, maczuga, błękitny lotos L: dzban, tarcza, łuk, cedrat (limka), lustro
Kolor	czerwony	przypominający nabrzmiałą od wody chmurę (ciemny, granatowy)	jaśniejący niczym promienie księżycy (biały)

¹ Jest to domyślny sposób ukazania rąk lewych, jako że tekst *VDhP* nie podaje atrybutów, por. s. 42–43.

Tabela 8. PORÓWNANIE OPISU TRIMŪRTI Z VDhP Z PRZYKŁADAMI RZEŻBY

ZABYTEK	BRAHMĀ	VIṢṆU	ŚIVA	INNY BÓG	VĀHANA
Gandhāra		dysk	-	Indra atrybut: piorun	słoń
Delmal	naczynie na wodę, gest <i>varada</i>	?	trójzęb, trój- głowa kobra	Sūrya atrybuty: dwa lotosy	dzika gęś, Garuḍa, byk
Bādāmī (il. 13)	P: <i>abhaya</i> +rózaniec ¹ (?), chochla ofiarna L: łyżka ofiarna, naczynie na wodę	P: <i>abhaya</i> +rózaniec(?), koncha L: dysk, maczuga	P: <i>abhaya</i> +rózaniec(?), trójzęb L: bębenek, cedrat(?)	-	-
Eṭhā	P: <i>varada</i> +rózaniec, manuskrypt lub chochla ofiarna(?) L: łyżka ofiarna, naczynie na wodę	P: <i>varada</i> +rózaniec, maczuga L: dysk, koncha	P: <i>varada</i> +rózaniec, trójzęb(?) L: kobra(?), cedrat(?)	-	-
Elūra (il. 14)	P: <i>abhaya</i> +rózaniec, maczuga L: lotos, naczynie na wodę lub manuskrypt(?)	P: <i>abhaya</i> +rózaniec, maczuga L: dysk, koncha	P: <i>abhaya</i> +rózaniec, trójzęb L: kobra, gest <i>katyavalambita</i>	-	-
Khajurāho (świątynia Lakṣmany)	rózaniec, naczynie na wodę	gest <i>varada</i> , koncha	trójzęb, wąż	Sūrya atrybuty: dwa lotosy	-
Halebid (il. 15)	P: <i>abhaya</i> +rózaniec, chochla ofiarna L: pętle(?), naczynie na wodę lub manuskrypt(?)	P: <i>varada</i> +rózaniec lub maczuga(?), lotos L: koncha i dysk	P: <i>abhaya</i> +rózaniec trójzęb(?), L: bębenek, cedrat	-	-
Vāraṅgal (il. na okładce)	P: <i>abhaya</i> +rózaniec, chochla ofiarna L: łyżka ofiarna, naczynie na wodę	P: maczuga, lotos L: koncha, dysk	P: bębenek, <i>abhaya</i> +róza- niec, antylo- pa(?), maczuga z czaszką L: trójzęb, tarcza, cedrat, kobra	-	-
Arthunā (il. 16)	P: <i>varada</i> +rózaniec, chochla ofiarna L: manuskrypt, naczynie na wodę	P: <i>varada</i> +róza- niec, maczuga L: dysk, koncha	P: <i>varada</i> +rózaniec, trójzęb L: kobra, cedrat	-	-

¹ Ze względu na zły stan zachowania, niektóre atrybuty są hipotetyczne (?) na zasadzie podobieństwa z innymi zabytkami. Opis atrybutów zaczyna się od prawej dolnej ręki zgodnie z ruchem wskazówek zegara.

Tabela 9. VIṢṆU CATURMŪRTI (na podstawie lekcji 47.)

Twarze	↑ potęga Vāsudeva	↑ wiedza Samkarṣaṇa	↑ władza Pradyumna	↑ moc Aniruddha
Pozycja	siedząca			
Ubiór	żółte ubranie, wszystkie ozdoby, girlanda – długa, czarna i różnorodna, klejnot <i>kaustubha</i> na piersi			
Wierzchowiec	ptak <i>Garuḍa</i>			
Uczesanie	?			
Ramiona	8			
Atrybuty	dysk (słońce), maczuga (księżyc)	tłuczek (śmierć), plug (czas)	łuk, strzała (jogiczny ogień)	tarcza (zasłona niewiedzy), miecz <i>nandaka</i> (wyrzeczenie)
Kolor	ciemny			

Tabela 10. ŚIVA (na podstawie lekcji 48.)

Forma	SADYOJĀTA	VĀMADEVA	AGHORA	PURUṢA	ĪŚĀNA
Kierunek	wschód	południe	północ	zachód	u góry
Żywiół	ziemia (<i>mahī</i>)	woda (<i>jala</i>)	żar (<i>tapas</i>)	wiatr (<i>vāyu</i>)	przestwór (<i>ākāśa</i>)
Oblicze	Mahādeva	Raudra- Bhairava	Umā	Nandi	Sadāśiva
Atrybuty	P: różaniec L: dzban	P: maczuga L: cedrat (limeta)	P: błękitny lotos L: lustro	P: włócznia (trójząb) L: tarcza	P: strzała, L: łuk <i>Pināka</i>
Oczy	troje: słońce, księżyc i ogień	troje	dwoje	troje	troje

Tabela 11. ROŚLINY POJAWIAJĄCE SIĘ W TEKŚCIE¹

Nazwa sanskrycka	Nazwa łacińska	Rodzina	Nazwa angielska	Nazwa polska	Opis, zastosowanie i występowanie w VDhP
bakulā*	<i>Mimusops elengi</i>	Sapotaceae	Indian medlar tree, Bullet wood	związła	duże, wiecznie zielone drzewo z cylindrycznymi gałęzmi i gęstą, okrągłą koroną; kora bardzo ciemna; kwiaty pachnące, kremowe, gwiazdziste; owoce jadalne; z kwiatów pozyskuje się olej używany do produkcji perfum, a z nasion olej do gotowania i oświetlenia; III.40.29: ekstrakt z drzewa (lub substancja ściągająca) używany jest do zagęszczania wywaru ze skóry (służącego jako spoiwo)
balvaja#	<i>Eleusine indica</i> = <i>Cynosurus indicus</i>	Gramineae			trawa o wysokości od 30 do 60 cm, pokryta włoskami, jej kwiatostan zwykle składa się z 2-7 palczastych kępek, ma właściwości odżywcze, używana do produkcji siana; III.40.3: używana przy produkcji tynku malarskiego
darbha?	<i>Eragrostis cynosuroides</i> lub <i>Imperata cylindrica</i> = <i>I. arundinacea</i>	Gramineae	Darbha grass		wieloletnia, wysoka, rozgałęziona od podstawy trawa; lub trawa o pnącym korzeniu, lodyga długości 30-90 cm; liście pokryte włoskami, często przewyższające lodygę; III.100: używana jako środek oczyszczający w czasie rytuału konsekracji
dūrvā*	<i>Panicum dactylon</i> = <i>Agrostis linearis</i>	Gramineae	Bent grass, Panic grass	psiząb palczasty	trawa wysokości od ok. 15 do 30 cm, ma gładkie, pnące korzenie i lodygi, małe liście; III.27.13: jej kolor zaliczany jest do grupy ciemnych barw; 40.20: odcień zielonego porównuje się do koloru tej rośliny; 40.30: jej sok używany jest jako utrwalacz malowideł
haliddā*	<i>Curcuma longa</i>	Zingiberaceae	Turmeric	kurkuma	roślina zielna (trawiasta), z której korzeni lub kłączy wytwarza się żółty barwnik i proszek curry
kamala?	<i>Nelumbium speciosum</i> = <i>Nelumbo nucifera</i>	Nymphaeaceae	Red lotus	lotos orzechodajny	występuje w dwóch odmianach: z różowymi i śnieżnobiałymi kwiatami; kwiaty duże, prawie bez zapachu, o średnicy ok. 23, 25 cm, z licznymi płatkami

¹ Opracowano przy współpracy z doc. dr. hab. Tomaszem Marszewskim. Przy opisie zaznaczono miejsce występowania danej rośliny w VDhP.

Nazwa sanskrycka	Nazwa łacińska	Rodzina	Nazwa angielska	Nazwa polska	Opis, zastosowanie i występowanie w Vdhp
kapittha*	<i>Feronia elephantum</i> = <i>Limonia elephantum</i>	Rutaceae	Elephant apple, Wood-apple		liściaste drzewo, wysokie do 9 m, symetryczna korona z ciernistymi gałęzmi; kora ciemnoszara, szorstka i pobrużdżona; kwiaty białozielone z lekkim czerwonym zabarwieniem; wydzielana przez to drzewo przezroczysta guma używana jest do produkcji farb akwarelowych; owoc słodki i jadalny, używany jako przyprawa; III.40.20: odcień zielonego porównywany jest do koloru tej rośliny
kunduru#	<i>Boswellia serrata</i>	Burseraceae			liściaste drzewo, średniej wielkości, z szeroką, płaską koroną; kora popielatozielona; III.40.1: ekstrakt z tego drzewa używany jest do produkcji gruntu malarskiego
kusumbha*	<i>Carthamus tinctorius</i>	Compositae	Safflower	szafran	uprawiany na dużym obszarze Indii; barwnik uzyskiwany jest z pomarańczowo-czerwonych kwiatów; używany jako przyprawa; z nasion uzyskuje się jadalny olej, używany do produkcji mydła, farb, werniksu i do oświetlenia; III.40.2: olej z szafranu używany jest do produkcji gruntu malarskiego
kuṣṭha?	<i>Costus speciosus</i> lub <i>arabicus</i>	Costaceae			roślina zielna, bulwiasta, z poziomym korzeniem; ma białe kwiaty; korzeń używany jako lekarstwo na ukąszenia węża; III.100: stosowana jako substancja oczyszczająca
madhuka*	<i>Bassia latifolia</i> = <i>Madhuca latifolia</i>	Sapotaceae			duże, liściaste drzewo; kora szarobrązowa, gładka, wydziela żywicę z mlecznym sokiem; korony kwiatów mięsiste i słodkie, jadalne; destyluje się z nich alkohol, używany jako substancja ściągająca; olej z nasion używany do gotowania, oświetlania, do produkcji mydła oraz świec; III.40.1: ekstrakt z tego drzewa używany jest do produkcji gruntu malarskiego
mañjetṭhi*	<i>Rubia cordifolia</i>	Rubiaceae	Madder	marzanna	roślina pnąca z żółtymi kwiatami i czerwonym korzeniem, z którego uzyskuje się czerwony barwnik

Nazwa sanskrycka	Nazwa łacińska	Rodzina	Nazwa angielska	Nazwa polska	Opis, zastosowanie i występowanie w VDhP
māṣa*	<i>Phaseolus mungo</i> , odmiana: <i>radiatus</i>	Papilionaceae	Mung bean	fasola mung	roślina pnąca, z jej ziaren przygotowuje się chleb do religijnych ceremonii
maṭaṅga?	<i>Eleusine aegyptia</i>	Gramineae			jednoroczna lub wieloletnia dzika trawa, pnąca, wysoka od 30 do 60 cm; liście pokryte włoskami; III.40.30: jej sok używany jest jako utrwalacz do płócien malarskich
mātuliṅga# (mātuluṅga)	<i>Citrus medica</i>	Rutaceae	Citron-tree lub Sweet lime	cedrat lub limeta słodka	drzewo kwitnące i owocujące cały rok, owoc przypomina cytrynę, jego odmiana to małe, szeroko rozgałęzione drzewo, posiadające małe, kuliste, gładkie, mające ciekłą skórkę, żółtozielone owoce wielkości małej pomarańczy, ich sok jest słodki; III.44.19, 48.11: atrybut Śivy
mudga*	<i>Phaseolus mudga</i>	Papilionaceae	Mungo, Mung bean, green gram	fasola mung	roczna fasola, popularna w ciepłych regionach, pokryta włoskami, posiada liczne kwiaty i odgałęzienia, ma brudny, zielonkawożółty kolor, źródło kielków i ziaren; III.27.13: kolor tej rośliny należy do grupy ciemnych kolorów; III.36.4: typ <i>malāvya</i> ma skórkę tego koloru; III.40.21: odcień zielonego porównywany jest do koloru tej rośliny
nīlī*	<i>Indigofera tinctoria</i>	Papilionaceae	Tree of indigo	Indygowiec barwierski	krzew, z którego liści otrzymuje się ciemny, ciemnoniebieski lub fioletowy barwnik
padma*	<i>Nelumbium speciosum</i> = <i>Nelumbo nucifera</i>	Nymphaeaceae	Lotus	lotos orzechodajny	występuje w dwóch odmianach: z różowymi i śnieżnobiałymi kwiatami; kwiaty duże, prawie bez zapachu, o średnicy ok. 23, 25 cm, z licznymi płatkami; III.27.23,25: wojownicy oraz królowie i szczęśliwi ludzie mają skórkę w kolorze tego kwiatu; III.36.3: typ <i>bhadra</i> ma skórkę lotosowego koloru
priyaṅgu*	<i>Setaria italica</i>	Gramineae	Fox tail millet, Italian millet	włośnica ber, czumiza	jednoroczna lub wieloletnia trawa, liście płaskie; uprawiana głównie w Andhra Pradeś i Tamilnadu; używana jako pasza; III.27.14: kolor tej rośliny należy do grupy ciemnych barw

Nazwa sanskrycka	Nazwa łacińska	Rodzina	Nazwa angielska	Nazwa polska	Opis, zastosowanie i występowanie w Vdhp
rodhra* (lodhra)	<i>Symplocos racemosa</i>	Symplocaceae			małe drzewo, od 3,6 do 6 m, kwitnie w grudniu; ma żółte kwiaty; nasiona dojrzewają w maju; z kory uzyskuje się czerwony barwnik; III.40.23: czerwony proszek z kory tego drzewa dodaje się do laki
sarja?	<i>Vatica roxburghiana</i> lub <i>Sterculia villosa</i>	Dipterocarpaceae lub Sterculiaceae			drzewo średniej wielkości, młode pędy i kwiatostan pokryte delikatnym meshkiem; kwiaty żółte; lub średniej wielkości drzewo liściaste, liście pokryte delikatnym meshkiem, kwiaty żółte; III.40.7: olej z tego drzewa zmieszany z gliną jest używany do wygładzenia gruntu pod malowidło
sindūra?	<i>Sindora siamensis</i> lub <i>Odina woolier</i>	Anacardiaceae			drzewo wydzielające pachnącą żywicę; III.40.29: jej mleczny sok dodawany jest do barwników
śaṇa*	<i>Cannabis sativa</i> = <i>C. indica</i>	Cannabinaceae	Hemp	konopie indyjskie	wysoka roczna roślina, z włókien jej лыka wyrabia się liny; z kwiatów, młodych liści i żywicznej wydzieliny z łądy wytwarza się substancje narkotyczne; z nasion wytlacza się zielonkavo-żółty olej; III.40.3: używana przy produkcji tynku malarskiego
utpala?	<i>Nymphaea cyanea</i>	Nymphaeaceae			wieloletnia roślina wodna; liście gładkie, lekko pofalowane na brzegach; kwiaty średniej wielkości, ciemno lub bładoniebieskie, lekko pachnące, o 8–12 płatkach; III.27.15 kolor tego lotosu należy do grupy ciemnych barw; III.44.18; 48.16: atrybut śivy

Legenda:

* roślina zidentyfikowana

możliwa identyfikacja

? przypuszczenie

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Paramasamhitā*, wyd. S. Krishnaswami Aiyangar, Baroda 1940
The Viṣṇudharmottarapurāṇam, wyd. Nag Publishers, Delhi 1985

OPRACOWANIA

- Auboyer J., *Życie codzienne w dawnych Indiach*, Warszawa 1968
Auboyer J., *Sztuka Indii*, Warszawa 1975
Awasthi A.B.L., *Brahmanical Art and Iconography*, Lucknow 1976
Banerjea J.N., *The „Webbed Fingers” of Buddha*, „The Indian Historical Quarterly” 6, nr 4, December 1930, s. 717–727
Banerjea J.N., *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1956
Banerjea J.N., *Religion in Art and Archeology*, Lucknow 1968
Basham A.L., *Indie*, Warszawa 2000
Bhattacharya A.K., *Technique of Indian Painting. A Study Chiefly Made on the Basis of the Ślipa Texts*, Calcutta 1976
Bunce F.W., *An Encyclopaedia of Hindu Deities, Demi-Gods, Godlings, Demons and Heroes*, t. 1–3, New Delhi 2000
Bühnemann G., *Pūjā. A Study in Smārta Ritual*, Vienna 1988
Byrski M.K., „Smak” Brahmy i „smak” Buddy (O estetyce indyjskiej), „Studia Filozoficzne” 1970, nr 6 (67), s. 73–83
Byrski M.K., *Kamasutra czyli traktat o miłowaniu*, Warszawa 1985
Champakalakshmi R., *Vaiṣṇava Iconography in the Tamil Country*, New Delhi 1981
Colas G., *Le Dévot, le Prêtre et l’Image Vishnouite en Inde Méridionale*, w: *idem, L’Image Divine. Culte et Méditation dans l’Hindouisme*, Paris 1990, s. 99–114
Coomaraswamy A.K., *History of Indian and Indonesian Art*, London 1927
Czerniak-Drożdżowicz M., *Wprowadzenie do literatury kalpa: grhya-sūtra*, w: *Seminarium sanskrytu. Miscellanea*, Kraków 1992
Dave-Mukherji P., *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmottara Purāṇa*, Delhi 2001
De S.K., *History of Sanskrit Poetics*, Calcutta 1988
Desai K., *Iconography of Viṣṇu*, New Delhi 1973
The Encyclopedia of Religion, ed. M. Eliade, t. 15, London 1987
Erman W., Tiomkin E., *Mity starożytnych Indii*, Bydgoszcz 1987
Fisher R.F., *Buddhist Art and Architecture*, London 1996
Goetz H., *India. 5 Thousand Years of Indian Art*, New York 1959

- Gourdiaan T., *Kaśyapa's „Book of Wisdom”. A Ritual Handbook of the Vaikhānasas*, Hague 1965
- Gupta K.K., *A Socio-Religious Study of Vishnudharmottara Purana*, New Delhi 1994
- Gupte R.S., *Iconography of the Hindus, Buddhist and Jains*, Bombay 1980
- Hall J., *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, Kraków 1997
- Harle J.C., *Gupta Sculpture. Indian Sculpture of the Fourth to the Sixth Centuries AD*, Oxford 1974
- Jakimowicz A., *Sztuka Indii*. Szkice, Warszawa 1967
- Jakimowicz A., *Zachód a sztuka Wschodu*, Warszawa 1967
- Jakimowicz A., *Sztuka Indonezji*, Warszawa 1974
- Jakimowicz A., Rytel A., *Indie. Panorama sztuki*, Warszawa 1978
- Jakimowicz-Shah M., Jakimowicz A., *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982
- Jakimowicz-Shah M., *Metamorfozy bogów indyjskich*, Warszawa 1983
- Jha K., *Figurative Poetry in Sanskrit Literature*, Motilal Banarsidas 1975
- Kamińska D., *Indyjskie malarstwo miniaturowe*, Warszawa 2002
- Kamińska D., *Portrety artystów w indyjskim malarstwie miniaturowym*, w: *Toruńskie studia o sztuce Orientu*, red. J. Malinowski, M. Wojtczak, Toruń 2004, s. 161–171
- Kane P.V., *History of Sanskrit Poetics*, Delhi 1987
- Kieniewicz J., *Historia Indii*, Warszawa 1985
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1971
- Kramrisch S., *The Art of India. Traditions of Indian Sculpture, Painting and Architecture*, London 1955
- Kramrisch S., *Indian Varieties of Art Ritual*, w: M. Kitagawa, J.C. Brauer, *Myths and Symbols. Essays in Honour of Mircea Eliade*, Chicago 1969, s. 23–45
- Kramrisch S., *Exploring India's Sacred Art*, Philadelphia 1983
- Kramrisch S., *The Hindu Temple, Delhi-Varanasi-Patna-Madras* 1986, t. 1
- Kramrisch S., *The Vishnudharmottara (Part III). A Treatise on Indian Painting and Image-Making*, Patna 1993
- Liebert G., *Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Hinduism – Buddhism – Jainism*, Delhi 1986
- Macdonell A.A., *Vedic Mythology*, Strassburg 1897
- Malla B.L., *Vaiṣṇava Art and Iconography of Kashmir*, New Delhi 1996
- Mejor M., *W sprawie transkrypcji polskiej wyrazów indyjskich (sanskryt, hindi)*, „Studia Indologiczne” 1, 1994, s. 9–11
- Mejor M., *Buddyzm*, Warszawa 2001
- Mejor M., *Sanskryt*, Warszawa 2004
- Mitter P., *Indian Art*, Oxford 2001
- Monier-Williams M., *A Sanskrit-English Dictionary*, Delhi 1993 (reprint)
- Mylius K., *Historia literatury staroindyjskiej*, Warszawa 2004
- Raghavan V., *Festivals, Sports and Pastimes of India*, Ahmedabad 1979
- Rao T.A.G., *Elements of Hindu Iconography*, Delhi 1997 (reprint)
- Rao T.A.G., *Tālamāna or Iconometry*, Calcutta 1920
- Rocher L., *The Purāṇas*, Wiesbaden 1986
- Rowland B., *The Art and Architecture of India. Buddhist – Hindu – Jain*, Harmondsworth 1954
- Rozwadowski A., *Indoirańczycy – sztuka i mitologia*, Poznań 2003
- Sanderson A., *Śaivism and the Tantric Traditions*, w: *The World's Religions*, red. S. Sutherland i in., London 1988
- Saxena J., *Early Indian Paintings in Sanskrit Literature*, Delhi 1998
- Shah P., *Viṣṇudharmottarapurāṇa, III Khaṇḍa*, t. 2, Oriental Institute, Baroda, Gaekwad Oriental Series 137, 1961
- Sinha A.J., *Architectural Invention in Sacred Structures. The Case of Vesara Temples of Southern India*, „The Journal of the Society of Architectural Historians” 55, 1996, nr 4, s. 382–399
- Sivaramamurti C., *Sanskrit Literature and Art. Mirrors of Indian Culture*, Delhi 1955
- Sivaramamurti C., *The Chitrasūtra of the Vishnudharmottara*, New Delhi 1978
- Słownik mitologii hinduskiej*, red. A. Ługowski, Warszawa 1994
- Smith D.H., *A Sourcebook of Vaiṣṇava Iconography According to Pāñcarātrāgama Texts*, Madras 1969
- Warder A.K., *Indian Kavya Literature*, t. 1 i 3, Delhi 1989
- Wilkins W.J., *Modern Hinduism*, Delhi 1999
- Winternitz M., *A History of Indian Literature*, t. 1, Delhi 1996 (reprint)
- Zimmer H., *Myths and Symbols in Indian Civilisation*, New York 1946

Słowniczek terminów technicznych*

ābhaṅga – rodzaj pozycji w typie stojącym (*sthānaka*), lekki skręt ciała, którego oś zbacza w bok w okolicach pępka i kończy się między piętami

abhaya – gest (*mudrā*) wykonywany prawą dłonią (bardzo rzadko lewą), skierowaną wewnętrzną stroną do patrzącego, palcami do góry, oznacza bezpieczeństwo, opiekę i wyzbycie się strachu

abhṛaka – mika, metal używany jako barwnik lub topnik (VDhP, III.40)

acchaidikā – jeden z trzech rodzajów nakładania linii, cieniowania (*vartanā*), bardzo delikatny, składający się z linii ciągłych, pozostałe to: *patrajā* i *bindujā* (VDhP, III.41)

ādarśa – lustro, atrybut Śivy w łagodnym aspekcie (Aghora-Umā), reprezentującym jego małżonkę, oznacza czystą wiedzę (VDhP, III.44,48)

adhivāsana – rytuał wstępny, przygotowujący konsekrację właściwą, w VDhP w jej trakcie bóg zstępuje do wizerunku (VDhP, III.101)

advaidha – jeden z trzech typów pozycji (oprócz *citra* i *vicitra*), który ma tylko jedną odmianę, np. ujęcie frontalne (*rjvāgata*) lub z tyłu (*prsthāgata*) (VDhP, III.39)

adhyardhalocana (*adhyardha*, *adhyardhākṣa*) – jedna z pozycji (*sthāna*), postać ukazana w trzech czwartych, z jednym okiem widocznym w pełni, a drugim w połowie (VDhP, III.39)

akṣamālā – różaniec, atrybut bóstw Trimūrti, oznacza czas – *kāla* (VDhP, III.44, 46)

akṣyunmeṣaṇa – otwarcie oczu, ceremonia odbywająca się w czasie konsekracji wizerunku, polegająca na ich namalowaniu, zaznaczeniu złotą igłą lub dotknięciu trawą *dūrvā* zamoczoną w klarownym maśle, oznacza ożywienie wizerunku, który staje się tożsamy z bóstwem

ālīḍha – pozycja należąca do stojących (*sthānaka*) i dynamicznych (*maṅḍala*), zwana pozycją lucznika, prawe kolano wyrzucone jest wprzód, a stopa cofnięta, lewa noga diagonalnie wyprostowana z tyłu, por. *pratyālīḍha* (VDhP, III.39)

anantaśāyana – przedstawienie ukazujące Viṣṇu skupiającego w sobie trzy kosmiczne funkcje: stwórczą, zachowawczą i niszczyielską, odpoczywającego pomiędzy destrukcją a stwarzaniem świata na kosmicznym oceanie reprezentowanym przez węża Anantę

aṅga – główne części ciała: głowa, tors, ręce, nogi itd. (VDhP, III.35)

aṅgula – palec, jednostka miary posiadająca trzy rodzaje: *mātrāṅgula* – długość środkowej części środkowego palca rzeźbiarza, architekta lub fundatora dzieła; *mānāṅgula* – równa 8 yava; oraz *dehāṅgula* (*dehalabdāṅgula*) – uzyskiwana przez podział wizerunku na odpowiednią ilość równych części (VDhP, III.35)

* Terminy pojawiające się w książce i dotyczące tworzenia lub konsekracji wizerunków opracowane zostały na podstawie VDhP (w nawiasie podano miejsce ich występowania w *purāṇie*), J.N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1956; F.W. Bunce, *An Encyclopaedia of Hindu Deities, Demi-Gods, Godlings, Demons and Heroes*, t. 1-3, New Delhi 2000; G. Liebert, *Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Hinduism - Buddhism - Jainism*, Delhi 1986; M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Delhi 1993 (reprint); P. Dave-Mukherji, *The Citrasūtra of The Viṣṇudharmottara Purāṇa*, Delhi 2001.

- añjali* – gest (*mudrā*) połączonych dłoni, tworzących zagłębienie, oznacza powitanie i adorację
- añkuśa* – bodziec na słońca, atrybut bóstw symbolizujący aktywność i prestiż
- arñju* (*ardharju*) – jedna z dziewięciu pozycji (*sthāna*), ukazująca frontalnie połowę ciała (VDhP, III.39)
- arcāvātāra* – obecność boga na ziemi w postaci wizerunku, do którego zstąpił
- ardhasamā* – pozycja nóg, gdzie jedna noga stoi pewnie, a druga wskazuje ruch (VDhP, III.39)
- arghya* – woda lub inne substancje podawane podczas rytuału uroczystego podejmowania gościa, w czasie ceremonii konsekracji ofiarowana jest wizerunkowi (VDhP, III.101,102)
- aruṇa* – czerwony kolor skóry u Brahmy, wynikający z cechy *rajas* (VDhP, III.46)
- āsana* – 1. pozycja siedząca; 2. piedestał, podstawa dla bóstwa, por. *pīṭha*; 3. podstawa składająca się ze specjalnie konsekrowanych naczyń (*kalaśa*) lub *mañḍali*, na którym podczas konsekracji umieszczone jest bóstwo (VDhP, III.101)
- aṣṭamañgala* – osiem dobrowolnych znaków przedstawianych na ciele boga, np. kępka włosów u Viṣṇu (*śrīvatsa*)
- atibhañga* – rodzaj pozycji w typie stojącym (*sthānaka*), w której oś ciała (*sūtra*) przechodzi przez lewą źrenicę, następnie po prawej stronie pępka i kończy się po lewej stronie stóp (lub odwrotnie – przez prawą źrenicę itd.), przy czym górna część ciała jest gwałtownie wychylona, por. *tribhañga*
- āvāhana* – inwokacja skierowana do bóstwa, część rytuału konsekracji wizerunku (VDhP, III.101-108)
- avibhaktatva* – brak różnorodności, jedna z wad (*doṣa*) malarstwa (VDhP, III.41)
- āyāma* – miara (*māna*) oznaczająca szerokość lub długość (wysokość) (VDhP, III.36)
- āyudhapuruṣa* – personifikacje atrybutów przedstawiane jako niewielkie postacie, na których bóg trzyma swe ręce, ukazywane jako kobieta – jeśli atrybut jest rodzaju żeńskiego, jako mężczyzna – jeśli męskiego, a połączenie kobiety i mężczyzny – jeśli atrybut ma rodzaj nijaki; personifikacje broni powinny mieć na szczycie głowy właściwe sobie symbole (VDhP, III.42)
- bāna* (*śara*) – strzała, atrybut Viṣṇu-Pradyumny, symbolizuje jogiczny ogień (VDhP, III.44,47)
- barbara* – jeden z rodzajów uczesania, włosy kręcone (VDhP, III.37)
- bhadra* – jeden z pięciu typów postaci, mający 106 *aṅgula* wysokości (VDhP, III.35,36)
- bhāva* – wyrażenie nastroju w odniesieniu do teorii rasa, jedna z sześciu gałęzi (*śadaṅga*) malarstwa
- bhālamba* – użycie linii pionowych, wykresów lub przyrządów pomagających w rysowaniu postaci, jedna z zalet (*guṇa*) malarstwa (VDhP, III.41)
- bindujā* – jeden z trzech rodzajów nakładania linii, cieniowania (*vartanā*), polegający na kropkowaniu (VDhP, III.41)
- brhadgaṇḍoṣṭhanetratva* – zbyt duże oczy, wargi lub policzki, jedna z wad (*doṣa*) malarstwa (VDhP, III.41)
- cakra* – dysk, atrybut Viṣṇu-Vāsudevy, symbolizujący dzień (słońce, *puruṣe*) (VDhP, III.47)
- cakravartin* – obracający koło, nazwa oznaczająca trzymającego dysk (jako broń) lub władcę (tego, który wprawia koło w ruch)
- cala* – pozycja nóg, ukazująca je w ruchu (VDhP, III.39)
- calita* – jedna z pozycji (*sthāna*), przedstawiająca postać w ruchu (VDhP, III.39)
- candrakalā* – półksiężyc wpięty we włosy Śivy (VDhP, III.44)
- cāpākāra* – oczy na kształt łuku, ich miara to 3 *yava* (VDhP, III.37)
- carma* – tarcza ze skóry, atrybut Viṣṇu-Aniruddhy i Śivy, oznacza zasłonę niewiedzy (VDhP, III.44,47, 48)
- caturmukha* – przedstawienie boga z czterema obliczami, zwykle Brahmy (VDhP, III.44)
- caturvyūhamūrti* (*caturmūrti*) – przedstawienie Viṣṇu ukazujące cztery jego emanacje (*vyūha*): Vāsudevē, Saṃkarṣaṇe, Pradyumne i Aniruddhe (VDhP, III.47)
- caurī* – wiecheć na muchy z włosia ogonów jaków, atrybut oznaczający prestiż, władzę
- citra* – 1. obraz, malarstwo; 2. dzieło sztuki plastycznych (także rzeźby); 3. jeden z trzech typów pozycji (oprócz *adhvaidha* i *vicitra*), który ma dwie odmiany, np. *pārśvāgata* – profil lewy i prawy (VDhP, III.39)
- citrasūtra* – nauka obejmująca zasady tworzenia obrazów (malarstwo), w szerszym kontekście także sztuki plastyczne lub sztuki przedstawieniowe (taniec, literatura) (VDhP, III.1.2,35,44)
- daiśika* – jeden z czterech rodzajów obrazów (*citra*), przedstawiający postacie wydłużone, mające duże rozmiary, malowane bez wysiłku, z wieloma ozdobami, symetryczne; pozostałe trzy rodzaje to *satya*, *nāgara* i *miśra* (VDhP, III.41)
- daḥṣiṇāvarta* – rodzaj uczesania, włosy skręcone w prawą stronę (VDhP, III.37)
- ḍamaru* – dwustronny bębenek, atrybut Śivy, symbolizuje dźwięk, mowę, z której wyłonił się cały świat
- daṇḍa* – maczuga, atrybut Śivy (Mahādevy-Bhairavy) oznaczający śmierć i *guṇe* *tamas* (VDhP, III.44,48)
- daśatāla* – ikonometryczny podział postaci na dziesięć typów, w zależności od ilości *aṅgula*; każdy typ dzieli się na trzy rodzaje: *uttama* (najwyższy), *madhyama* (pośredni) i *adhama* (najniższy) oraz jest o cztery *aṅgula* mniejszy od poprzedniego
- daurbalyamsthūlarekhatva* – zbyt cienkie lub zbyt grube linie, jedna z wad (*doṣa*) malarstwa (VDhP, III.41)
- devagrha* (*devatāgrha*, *devakula*, *devāyatana*) – siedziba, dom boga, świątynia (VDhP, III.1)
- devatāpratimā* – boska podobizna, wizerunek

- devatārcānukīrtana* – opisywanie boskich wizerunków, ikonografia, por. *pratimalakṣaṇā*
- devatārūpanirmāna* – tworzenie boskich wizerunków (VDhP, III.2, 44)
- dhanus* – luk, atrybut Viṣṇu-Pradyumny i Śivy (Iśany-*Sadaśivy*), symbolizuje jologiczny ogień (VDhP, III.44, 47,48)
- dharmacakra* – koło prawa symbolizujące zasady etyczne, które głosił Budda
- drāvaka* – metale mające właściwości rozpuszczające (topniki) dodawane są do metali, by uzyskać konsystencję odpowiednią do malowania (VDhP, III.40)
- drāviḍa* – południowy styl architektury świątynnej, charakteryzujący się piętrowo zwężającą się wieżą nad sanktuarium, wokół którego znajduje się duże obejście, teren świątyni okala mur z czterema bramami – *gopurami*
- ekamukhaliṅga* – przedstawienie Śivy w postaci symbolu fallicznego, na którym widnieje jedna twarz
- ekasamapāda (ekapādāmūrti)* – wizerunek, w którym postać stoi na jednej nodze
- gadā* – maczuga, atrybut Viṣṇu-Vāsudevy, oznacza noc (księżyc, *prakṛti*) (VDhP, III.47)
- ghaṭa* – dzban, atrybut Kāpili.
- gopura* – brama świątynna w kształcie piramidy o dość dużej wysokości i bogatej dekoracji rzeźbiarskiej, występująca w południowym typie świątyni (*drāviḍa*).
- haṃsa* – jeden z pięciu typów postaci, mający 108 *aṅgula* wysokości (VDhP, III.35,36)
- hasta* – 1. gest całej ręki; 2. termin oznaczający atrybut przynależny bóstwu, np. *padmahasta* – mający lotos w ręku
- jaṭā (jaṭādhara)* – włosy związane w kok, uczesanie charakterystyczne dla Śivy (VDhP, III.44)
- jūṭaka* – jeden z rodzajów uczesania, włosy skręcone (VDhP, III.37)
- jīva* – dusza boga, jego istota, wzywana do wizerunku podczas konsekracji, dzięki niej wizerunek staje się z nim tożsamy (VDhP, III.101,102)
- kalāpa* – wstążka, którą związane są włosy tworzące kok (VDhP, III.44)
- kamaṅḍalu* – dzban, naczynie na wodę, atrybut bóstw Trimūrti, oznacza prawody, z których powstał cały świat (VDhP, III.44,46,48)
- kanaka* – złoto stosowane w malarstwie jako barwnik (VDhP, III.40)
- kapālamālin* – noszący girlandę z czaszek, ozdoba charakterystyczną dla Śivy w aspekcie groźnym (Vāmadeva-Bhairava) (VDhP, III.44,48)
- kaṭiḥasta (kaṭyavalambita)* – ręka spuszczone luźno, spoczywająca na biodrze
- kavaca* – okrycie, pancerz; przedmiot lub mantra, używana jako amulet, również gest rytualny zapewniający osiągnięcie celu (VDhP, III.97)
- khadga (asī)* – atrybut Viṣṇu-Aniruddhy, miecz oznaczający wyrzeczenie (VDhP, III.47)
- khāta* – płaskorzeźba (VDhP, III.43)
- kṛṣṇājīnāmbara* – skóra z czarnej antylopy będąca ubraniem Brahmy (VDhP, III.44)
- kṣayavrddhi* – dosł. powiększanie i zmniejszanie; skróty perspektywiczne (VDhP, III.39,43)
- kuḍya* – ściana pod malowidło (VDhP, III.40)
- kuntala* – jeden z rodzajów uczesania, włosy spływające luźno (VDhP, III.37)
- laḍḍuka* – słodycze, atrybut najczęściej przedstawiany u boga Gaṇeśi
- lakṣaṇa* – cecha ikonograficzna lub ikonometryczna, jaką powinien posiadać wizerunek
- lambamāna* – miara oznaczająca długość (rozpiętość)
- lāṅgala (hala, sīra)* – pług używany jako broń, atrybut Viṣṇu-Saṃkarṣany, oznacza czas (VDhP, III.47)
- lāvanya (yojana)* – ucieleśnienie piękna (wdzięku), jedna z sześciu gałęzi (*śadaṅga*) malarstwa
- madhuratva* – jedna z zalet (*guṇa*) malarstwa, słodycz, piękno, wdzięk (VDhP, III.41)
- maheśāmūrti* – przedstawienie wielogłowego Śivy, Najwyższego Pana
- mālavya* – jeden z pięciu typów postaci, mający 104 *aṅgula* wysokości (VDhP, III.35, 36)
- māna* – miara oznaczająca długość ciała.
- mānavikarātā* – uchybienie proporcjom, jedna z wad (*doṣa*) malarstwa (VDhP, III.41)
- maṅḍala* – 1. okrąg (VDhP, III.38); 2. jeden z rodzajów stojących pozycji (*sthānaka*), dynamiczny, w którym jedna noga jest prosta i na niej spoczywa ciężar ciała, a druga jest zgięta (VDhP, III.39); 3. magiczny krąg malowany lub usypywany z kolorowych proszków, w jego środek wpisany jest wzór geometryczny i/lub postać bóstwa
- matsyodara* – oczy na kształt brzucha ryby, ich miara to 4 *yava* (VDhP, III.37)
- mātuliṅga (mātuliṅga)* – *Citrus medica*, cedrat lub limetka słodka, owoc podobny do cytryny, atrybut Śivy (Vāmadevy-Bhairavy), symbolizujący niezliczone atomy, będące nasieniem całego wszechświata (VDhP, III.44,48)
- miśra* – jeden z czterech rodzajów obrazów (*citra*), stanowiący połączenie trzech pozostałych: *satya*, *daśīka*, *nāgara* (VDhP, III.41)
- mṛga* – antylopa, atrybut Śivy
- mudrā* – ‘symbol’, ‘pieczęć’, gest dłoni
- mukūṭa* – rodzaj tiary, jaką ozdabia się głowy bóstw, jej odmianą może być *jaṭāmukūṭa* – powstały z upiętych włosów wysoki kok, w który wplecione są ozdoby (VDhP, III.38, 42)
- mūlārāṅga* – barwy podstawowe: biały (*śveta*), czerwony (*rakta*), żółty (*pīta*), czarny (*kṛṣṇa*) i zielony (*hārīta*) (VDhP, III.27) lub biały, żółty, czarny, niebieski (*nīla*) i czerwony (*vilohita*) (VDhP, III.40)
- mūrti* – wcielenie, manifestacja, termin oznaczający wizerunek, posąg bóstwa
- musala* – tłupek (do ryżu) używany jako broń, atrybut

- Viṣṇu-Saṃkarṣaṇy, oznacza śmierć (VDhP, III.47)
- nāgara – 1. jeden z czterech rodzajów obrazów (*citra*), przedstawiające postacie doskonale ujęte, z uwzględnieniem perspektywy i niewielką ilością ozdób (głównie girland); trzy pozostałe to: *satya*, *daiśika*, *miśra* (VDhP, III.41); 2. typ świątyni północnych, posiadających nad sanktuarium wieżę o zakrzywionej linii
- nata (*samānata*) – pozycja (*sthāna*) przedstawiająca zgiętą w poklonie postać (VDhP, III.39)
- padma – *Nelumbium speciosum*, lotos o białych lub różowych kwiatach, atrybut bóstw, zazwyczaj Sūryi, Lakṣmī
- padmapatranibha – oczy na kształt płaska białego lotosu, mierzące 9 *yava* (VDhP, III.37)
- padmāsana – 1. pozycja lotosowa, siad z nogami skrzyżowanymi, a stopami ułożonymi na udach, przyjmuje się ją w czasie medytacji (VDhP, III.44); 2. podstawa w postaci lotosu, na której umieszczone jest przedstawienie bóstwa
- pādyā – woda do obmycia stóp podawana podczas rytuału uroczystego przyjmowania gościa (VDhP, 101, 102)
- parāvṛtta (*gaṇḍaparivṛtta*) – jedna z pozycji (*sthāna*), postać odwrócona z głową i ramionami odwróconymi do tyłu (VDhP, III.39)
- parikṣa – badanie materiału, z którego ma powstać wizerunek boga lub świątynia: drewna (*dāru*), kamienia (*śīla*), cegiel (*iṣṭakā*), spoiwa (*vajralepa*) (VDhP, III.89,90,91,92)
- pariṇāha (*paridhi*) – miara oznaczająca obwód (VDhP, III.36)
- pārśvadevatā – postać ukazana z jednej strony, posąg umieszczony w niszy (*koṣṭha*) świątynnej
- pārśvāgata (*bhittika*) – jedna z pozycji (*sthāna*), postać ukazana w profilu (VDhP, III.39)
- pāśa – pętla, atrybut Śivy
- paṭa – malarstwo na płótnie
- patrajā – jeden z trzech rodzajów nakładania linii, cieniowania (*varṭana*), linie przerywane, krzyżujące się (VDhP, III.41)
- pavitra (-ka) – środki mające moc oczyszczania, zwykle sporządzone z trawy *darbha*, może to być rodzaj *sita*, zakładany na palec pierścienek lub pas (VDhP, III.97,100,101)
- pīṭāmbara – żółte ubranie, które nosi Viṣṇu (VDhP, III.44)
- pīṭha – podstawa, piedestał, tron, na którym umieszczony jest wizerunek boga, por. *āsana* 2.
- prabhā (*maṇḍala*) – aureola otaczająca całą postać bóstwa lub jego głowę (*nimb*) (VDhP, III.38)
- prādurbhāva – manifestacja, ukazanie się boga na ziemi podczas konsekracji (VDhP, III.101)
- pralepa – grunt malarski nakładany na ścianę lub rzeźbę z gliny (VDhP, III.40)
- pramāna – 1. termin oznaczający miarę ogólnie lub szerokość (VDhP 35-37); 2. kanon proporcji (syno-
- nim *tālamāna*), jedna z sześciu (*ṣaḍaṅga*) gałęzi malarstwa i jedna z jego zalet (*guṇa*) (VDhP, III.38,39,41)
- prāṇapratīṣṭhā – rytuał tchnięcia życia w wizerunek boga, odbywa się w czasie ceremonii konsekracji
- prāsāda – 1. architektura; 2. budynek świątynny (VDhP, III.86,88)
- pratimā – podobizna, symbol, wizerunek boga
- pratimākarana – tworzenie (rzeźbienie) wizerunków (VDhP, III.43)
- pratimālakṣaṇa – cechy wizerunków, ikonografia, por. *devatārcānukīrtana* (VDhP, III.38)
- pratiṣṭhā – konsekracja wizerunków, ceremonia obejmująca oczyszczanie, ożywianie i umieszczanie (instalację) wizerunku w świątyni (VDhP, III.95-98,109)
- pratyālīḍha – pozycja należąca do stojących (*sthānaka*) i dynamicznych (*maṇḍala*) zwana pozycją lucznika, lewe kolano wyrzucone jest wprzód, a stopa cofnięta, prawa noga diagonalnie wyprostowana z tyłu, por. *ālīḍha* (VDhP, III.39)
- pratyāṅga – pomniejsze części ciała (dłoń, palec, oko, itp.) (VDhP, III.36)
- prṣṭhāgata – jedna z pozycji (*sthāna*) postać ukazana od tyłu (VDhP, III.39)
- pustaka – księga, manuskrypt, zwój, atrybut Brahmy lub jego towarzyszek (*Sarasvatī*, *Savitṛī*), symbolizuje wiedzę
- pustakarma – rzeźba w glinie (VDhP, III.43)
- rāgamālā – rodzaj malarstwa polegający na połączeniu obrazu z odpowiednim fragmentem muzycznym i poetyckim.
- rajata – srebro używane jako barwnik w malarstwie (VDhP, III.40)
- rjvāgata (*rju*) – jedna z pozycji (*sthāna*), postać ukazana frontalnie (VDhP, III.39)
- rucaka – jeden z pięciu typów postaci, mający 100 *aṅgula* wysokości (VDhP, III.35,36)
- rūpa – forma, kształt, termin oznaczający wizerunek
- rūpabheda – podział typów postaci, jedna z sześciu gałęzi (*ṣaḍaṅga*) malarstwa
- sācīkṛta (-śarīra) – jedna z pozycji (*sthāna*) ze zgiętym ciałem, postać odwrócona (VDhP, III.39)
- sadrśya – podobieństwo, jedna z sześciu gałęzi (*ṣaḍaṅga*) malarstwa i jedna z jego zalet (VDhP, III.41, 42,43)
- samā – pozycja nóg, gdzie obydwie nogi są wyprostowane (VDhP, III.39)
- samabhaṅga (*samapāda*) – jeden z dwóch typów postaci stojących (*sthānaka*), nogi wyprostowane (VDhP, III.39)
- samviruddhatva – niekonsekwencja, jedna z wad (*doṣa*) malarstwa (VDhP, III.41)
- saśarīra – personifikacja abstrakcyjnych pojęć, zjawisk, rzek, mórz, gór (VDhP, III.42)
- saṭa – jeden z rodzajów uczesania, włosy upięte w kok (VDhP, III.37)

- satya* – jeden z czterech rodzajów obrazów (*citra*), gdzie rzeczy i postaci ukazane są tak jak w rzeczywistości, we właściwych proporcjach, ma on kształt owalny; jest prawdziwy, realistyczny i odnosi się do portretu; trzy pozostałe to: *nāgara*, *daiśika*, *miśra* (VDhP, III.41)
- simhakeśara* – jeden z rodzajów uczesania, przypominający lwią grzywę (VDhP, III.37)
- sruk* – drewniana, długa chochla ofiarna o hemisferycznym kształcie czerpaka, atrybut m.in. Brahmy
- sruva* – mała łyżka ofiarna
- stambhana* – substancja ściągająca pochodzenia roślinnego, dodawana do barwników zapewnia ich trwałość (VDhP, III.40)
- sthānaka* – pozycje stojące (VDhP, III.39)
- sthapati* – 1. architekt; 2. główny kapłan lub ten, który składa ofiarę Prajāpatiemu, a także autor konsekrowanego dzieła (VDhP, III.97,101,110)
- sūtra* – główna oś ciała
- śakti* – 1. moc, energia bóstwa, często deifikowana jako jego małżonka; 2. Śakti, towarzysza Śivy; 3. włócznia, pika, atrybut wielu bóstw, por. *śiła*
- śaṅkha* – koncha, używana jako broń lub instrument muzyczny, atrybut wielu bóstw, m.in. Viṣṇu
- śara* (*bāṇa*) – strzała, atrybut Śivy (Iśāny-Sadāśivy), symbolizuje jogiczny ogień (VDhP, III.44,48)
- śāsaka* – jeden z pięciu typów postaci, mający 92 *āṅgula* wysokości (VDhP, III.35,36)
- śayana* – 1. pozycja leżąca; 2. łóżce, na którym umieszczony jest wizerunek bóstwa w czasie konsekracji (VDhP, III.101)
- śiraścakra* – nimb otaczający głowę bóstwa
- śreṇi* – cech skupiający rzemieślników
- śrīvatsa* – trójkątny znak lub kępka włosów, przedstawiana na piersi bóstwa, należąca do ośmiu dobrowróżbnych znaków (*aṣṭamaṅgalā*) w literaturze i sztuce dżinijskiej, u Viṣṇu symbolizuje Lakṣmī
- śiła* – 1. włócznia, atrybut, nazwa używana zamiennie z *śakti*; 2. *triśiła*
- tāla* – dłoń, podstawowa jednostka miary równa dwanaście *āṅgula* (VDhP, III.35)
- tālamāna* – ikonometria, zbiór zasad dotyczących porcji wizerunków
- tāmra* – miedź używana jako barwnik (VDhP, III.40)
- taraṅga* – rodzaj uczesania, pofalowane włosy (VDhP, III.37)
- tribhaṅga* – rodzaj pozycji w typie stojącym (*sthānaka*), w której oś przechodzi przez lewą źrenicę, następnie po prawej stronie pępka i kończy się po lewej stronie stóp (lub odwrotnie – przez prawą źrenicę itd.), por. *atibhaṅga*
- trimūrti* – potrójne, połączone przedstawienie trójki bóstw, najczęściej Brahmy, Viṣṇu i Śivy; także wizerunek boga z trzema obliczami (VDhP, III.44)
- triśiła* (*śiła*) – włócznia, trójzęb, atrybut Śivy (Puruṣy-Nandina), reprezentujący trzy *guṇy* (*sattvę*, *rajas* i *tamas*) (VDhP, III.44,48)
- ucchrāya* – miara (*māna*) oznaczająca długość lub wysokość (VDhP, III.36)
- ullepa* – jedna z pozycji (*sthāna*), idąca w górę (VDhP, III.39)
- umāna* – miara (*māna*) oznaczająca grubość
- upamāna* – miara (*māna*) oznaczająca odległość
- utpala* – błękitny lotos, atrybut Śivy w łagodnym aspekcie (Aghora-Umā), reprezentującym jego małżonkę, symbolizuje wyrzeczenie (VDhP, III.44,48)
- utpalapatrābha* – oczy na kształt płatk błękitnego lotosu, mierzące 6 *yava* (VDhP, III.37)
- uttāna* – jedna z pozycji (*sthāna*), z twarzą skierowaną do góry, leżąca (VDhP, III.39)
- vāhana* – wierzchowiec lub pojazd, zazwyczaj zwierzę, na którym przedstawia się boga
- vaiśākha* – pozycja należąca do stojących (*sthānaka*) i dynamicznych (*maṅḍala*), zwana pozycją łuczniczki, postać stoi w rozkroku, na palcach, z napiętymi udami (VDhP, III.39)
- valita* – jedna z pozycji (*sthāna*), ukazująca postać obracającą się (VDhP, III.39)
- varada* – gest dłoni (*mudrā*) wyciągniętej i skierowanej stroną wewnętrzną ku dołowi, oznacza szczodrość i łaskę boga
- varṇikabhaṅga* – przygotowanie farb, jedna z sześciu gałęzi (*śaḍaṅga*) malarstwa
- vaṭākṛti* – oczy na kształt skorupy kauri, ślimaka morskiego z rodziny Cypraeidae, ich miara to 10 *yava* (VDhP, III.37)
- vedī* – ołtarz ofiarny w kształcie kwadratu lub prostokąta, z centralnym zagłębieniem na ogień ofiarny
- vesara* – charakterystyczna dla Indii środkowych, okrągła świątynia w formie buddyjskiej *caityi* lub budowla w typie mieszanym
- vibhaktatā* – jedna z ośmiu zalet (*guṇa*) malarstwa, różnorodność (VDhP, III.41)
- vibodhana* – przebudzenie boga, część rytuału konsekracji wizerunku (VDhP, III.101)
- vicitra* – jeden z trzech typów pozycji (*sthāna*) oprócz *citra* i *advaidha*, mający najwięcej odmian (trzy) pozycji ukazanych w trzech czwartych (VDhP, III.39)
- vipula* – miara oznaczająca szerokość (VDhP, III.36)
- vistāra* – miara oznaczająca szerokość (VDhP, III.36)
- yajñopavīta* – sznur bramiński, noszony przez bóstwa jako ozdoba, u Śivy zrobiony jest z węża Vāsukiego (VDhP, III.44)
- yava* – ziarno owsa, jednostka miary, która w liczbie ośmiu składa się na *āṅgula* (VDhP, III.35)

Summary

The book has been written on the basis of selected chapters of the *Viṣṇudharmottarapurāṇa*, a Sanskrit literary work composed over centuries, mainly between 450 and 650 C.E. This *purāṇa* is a kind of an encyclopaedia for worshippers of Viṣṇu (one of the main gods of the Hindu pantheon) and its Third Book contains an artistic treatise fundamental to the understanding of Indian art and explains, among other things, technical rules of painting and sculpture. It describes the creation process of divine images and explicates their significance in a cult. The analysis presented in the book concentrates on Trimūrti – the One or Whole with Three Forms – an image of threesome deity representing gods: Brahmā, Viṣṇu and Śiva, personifying creation of the world, its maintenance and destruction – respectively.

The source text does not confine itself solely to a lecture on aesthetics or art technique. Since a man, and being more precise, an artist undertakes a task of making the world image of god, works of art created by him go beyond the material sphere and enter the sphere of religion. The representation of god is to become an object of cult, so its significance increases and the process of making an image must be strictly regulated. All instructions focus mainly on iconometry and iconography of idols which should be endowed with adequate features. Images void of such attributes become meaningless (as religious objects), because during the ceremony of consecration which finishes the process of creation, only demons – instead of gods – may descend to them. Furthermore, attributes allow a believer to recognise a god and unite with his invisible, impersonal form. Therefore, in Indian art, gods' images may be admired as works of art, while at the same time their significance in religion should be remembered. For this reason the chapter of the *Viṣṇudharmottarapurāṇa* that opens the treatise on art, describes the necessity of worshipping only these representations which are made according to strict rules. The next chapter explains the principle of interrelation of all art branches. In order to comprehend skill of sculpture an apprentice has to be acquainted with painting which cannot be learned without the knowledge of dance which, in turn, depends on music. While music could be understood only after studies of singing. A narrator of the *Viṣṇudharmottarapurāṇa* – holy sage Mārkaṇḍeya – in the successive chapters presents teachings on all arts mentioned above. This book focuses only on the passages pertaining to the plastic arts, the most important in the process of making of divine images. They contain canons of colours, iconometry, general rules for creating representations, ways of composing and representing different figures, preparations of paints and ground, information about classification of paintings according to their theme and principles of depicting the various subjects, including abstract notions. These rules should be learned by every artist, because he will be able to acquaint himself with the iconography of individual deities only after comprehending all technical rules.

The iconographic analysis presented in the book concentrates on the example of Trimūrti – the joint image of three principal Hindu gods. Having in mind the character of the *Viṣṇudharmottarapurāṇa*, we may understand this image as a symbolic representation, since its iconographic description is mainly a pretence to introduce theological contents. Here, the idea of Trimūrti was additionally subjected to the superior god Viṣṇu who generates the whole universe and also all other deities (including Brahmā and Śiva as his emanations). Still, it is a technical text which allows to create a specific representation. However, it should be noticed, that in India

the practice of making images of gods had been introduced long before the compilation of artistic treatises such as the one, analysed here. On the basis of preserved monuments and literary texts it is possible to trace the origin of the Trimūrti representations development: separately for each of its gods, as well as the threesome image. At the same time these works are a testimony of the developing cult. Some of them are presented in the pictorial part of the book. Of the greatest interest are particularly images similar to those described in the iconographic part, especially the image of Viṣṇu Caturmūrti – four-faced Viṣṇu.

Finally, the book deals with the ceremony of consecration of gods' images. The purpose of this ritual is to bring the god into his image in order to make a picture or a sculpture a sacral object (and in case of a sculpture it covers also its installation in a temple). Thus, the art become a medium which allows believers to commune with a god during an adoration of his terrestrial form.

The analysis of selected fragments presenting the creation and consecration of representations described in the Third Book of the *Viṣṇudharmottarapurāṇa* has been supplemented with translations of the original text and with iconometric, iconographic and botanical tables.

1. Wstępne uwagi o literaturze i sztuce hinduskiej, 1-10

2. Wstęp do trzeciej księgi *Viṣṇudharmottarapurāṇa*, 11-15

3. Wstęp do rozdziału 10, 16-18

4. Wstęp do rozdziału 11, 19-21

5. Wstęp do rozdziału 12, 22-24

6. Wstęp do rozdziału 13, 25-27

7. Wstęp do rozdziału 14, 28-30

8. Wstęp do rozdziału 15, 31-33

9. Wstęp do rozdziału 16, 34-36

10. Wstęp do rozdziału 17, 37-39

11. Wstęp do rozdziału 18, 40-42

12. Wstęp do rozdziału 19, 43-45

13. Wstęp do rozdziału 20, 46-48

14. Wstęp do rozdziału 21, 49-51

15. Wstęp do rozdziału 22, 52-54

16. Wstęp do rozdziału 23, 55-57

17. Wstęp do rozdziału 24, 58-60

18. Wstęp do rozdziału 25, 61-63

19. Wstęp do rozdziału 26, 64-66

20. Wstęp do rozdziału 27, 67-69

21. Wstęp do rozdziału 28, 70-72

22. Wstęp do rozdziału 29, 73-75

23. Wstęp do rozdziału 30, 76-78

24. Wstęp do rozdziału 31, 79-81

25. Wstęp do rozdziału 32, 82-84

26. Wstęp do rozdziału 33, 85-87

27. Wstęp do rozdziału 34, 88-90

28. Wstęp do rozdziału 35, 91-93

29. Wstęp do rozdziału 36, 94-96

30. Wstęp do rozdziału 37, 97-99

31. Wstęp do rozdziału 38, 100-102

32. Wstęp do rozdziału 39, 103-105

33. Wstęp do rozdziału 40, 106-108

34. Wstęp do rozdziału 41, 109-111

35. Wstęp do rozdziału 42, 112-114

36. Wstęp do rozdziału 43, 115-117

37. Wstęp do rozdziału 44, 118-120

38. Wstęp do rozdziału 45, 121-123

39. Wstęp do rozdziału 46, 124-126

40. Wstęp do rozdziału 47, 127-129

41. Wstęp do rozdziału 48, 130-132

42. Wstęp do rozdziału 49, 133-135

43. Wstęp do rozdziału 50, 136-138

44. Wstęp do rozdziału 51, 139-141

45. Wstęp do rozdziału 52, 142-144

46. Wstęp do rozdziału 53, 145-147

47. Wstęp do rozdziału 54, 148-150

48. Wstęp do rozdziału 55, 151-153

49. Wstęp do rozdziału 56, 154-156

50. Wstęp do rozdziału 57, 157-159

51. Wstęp do rozdziału 58, 160-162

52. Wstęp do rozdziału 59, 163-165

53. Wstęp do rozdziału 60, 166-168

54. Wstęp do rozdziału 61, 169-171

55. Wstęp do rozdziału 62, 172-174

56. Wstęp do rozdziału 63, 175-177

57. Wstęp do rozdziału 64, 178-180

58. Wstęp do rozdziału 65, 181-183

59. Wstęp do rozdziału 66, 184-186

60. Wstęp do rozdziału 67, 187-189

61. Wstęp do rozdziału 68, 190-192

62. Wstęp do rozdziału 69, 193-195

63. Wstęp do rozdziału 70, 196-198

64. Wstęp do rozdziału 71, 199-201

65. Wstęp do rozdziału 72, 202-204

66. Wstęp do rozdziału 73, 205-207

67. Wstęp do rozdziału 74, 208-210

68. Wstęp do rozdziału 75, 211-213

69. Wstęp do rozdziału 76, 214-216

70. Wstęp do rozdziału 77, 217-219

71. Wstęp do rozdziału 78, 220-222

72. Wstęp do rozdziału 79, 223-225

73. Wstęp do rozdziału 80, 226-228

74. Wstęp do rozdziału 81, 229-231

75. Wstęp do rozdziału 82, 232-234

76. Wstęp do rozdziału 83, 235-237

77. Wstęp do rozdziału 84, 238-240

78. Wstęp do rozdziału 85, 241-243

79. Wstęp do rozdziału 86, 244-246

80. Wstęp do rozdziału 87, 247-249

81. Wstęp do rozdziału 88, 250-252

82. Wstęp do rozdziału 89, 253-255

83. Wstęp do rozdziału 90, 256-258

84. Wstęp do rozdziału 91, 259-261

85. Wstęp do rozdziału 92, 262-264

86. Wstęp do rozdziału 93, 265-267

87. Wstęp do rozdziału 94, 268-270

88. Wstęp do rozdziału 95, 271-273

89. Wstęp do rozdziału 96, 274-276

90. Wstęp do rozdziału 97, 277-279

91. Wstęp do rozdziału 98, 280-282

92. Wstęp do rozdziału 99, 283-285

93. Wstęp do rozdziału 100, 286-288

94. Wstęp do rozdziału 101, 289-291

95. Wstęp do rozdziału 102, 292-294

96. Wstęp do rozdziału 103, 295-297

97. Wstęp do rozdziału 104, 298-300

98. Wstęp do rozdziału 105, 301-303

99. Wstęp do rozdziału 106, 304-306

100. Wstęp do rozdziału 107, 307-309

101. Wstęp do rozdziału 108, 310-312

102. Wstęp do rozdziału 109, 313-315

103. Wstęp do rozdziału 110, 316-318

104. Wstęp do rozdziału 111, 319-321

105. Wstęp do rozdziału 112, 322-324

106. Wstęp do rozdziału 113, 325-327

107. Wstęp do rozdziału 114, 328-330

108. Wstęp do rozdziału 115, 331-333

109. Wstęp do rozdziału 116, 334-336

110. Wstęp do rozdziału 117, 337-339

111. Wstęp do rozdziału 118, 340-342

112. Wstęp do rozdziału 119, 343-345

113. Wstęp do rozdziału 120, 346-348

114. Wstęp do rozdziału 121, 349-351

115. Wstęp do rozdziału 122, 352-354

116. Wstęp do rozdziału 123, 355-357

117. Wstęp do rozdziału 124, 358-360

118. Wstęp do rozdziału 125, 361-363

119. Wstęp do rozdziału 126, 364-366

120. Wstęp do rozdziału 127, 367-369

121. Wstęp do rozdziału 128, 370-372

122. Wstęp do rozdziału 129, 373-375

123. Wstęp do rozdziału 130, 376-378

124. Wstęp do rozdziału 131, 379-381

125. Wstęp do rozdziału 132, 382-384

126. Wstęp do rozdziału 133, 385-387

127. Wstęp do rozdziału 134, 388-390

128. Wstęp do rozdziału 135, 391-393

129. Wstęp do rozdziału 136, 394-396

130. Wstęp do rozdziału 137, 397-399

131. Wstęp do rozdziału 138, 400-402

132. Wstęp do rozdziału 139, 403-405

133. Wstęp do rozdziału 140, 406-408

134. Wstęp do rozdziału 141, 409-411

135. Wstęp do rozdziału 142, 412-414

136. Wstęp do rozdziału 143, 415-417

137. Wstęp do rozdziału 144, 418-420

138. Wstęp do rozdziału 145, 421-423

139. Wstęp do rozdziału 146, 424-426

140. Wstęp do rozdziału 147, 427-429

141. Wstęp do rozdziału 148, 430-432

142. Wstęp do rozdziału 149, 433-435

143. Wstęp do rozdziału 150, 436-438

144. Wstęp do rozdziału 151, 439-441

145. Wstęp do rozdziału 152, 442-444

146. Wstęp do rozdziału 153, 445-447

147. Wstęp do rozdziału 154, 448-450

148. Wstęp do rozdziału 155, 451-453

149. Wstęp do rozdziału 156, 454-456

150. Wstęp do rozdziału 157, 457-459

151. Wstęp do rozdziału 158, 460-462

152. Wstęp do rozdziału 159, 463-465

153. Wstęp do rozdziału 160, 466-468

154. Wstęp do rozdziału 161, 469-471

155. Wstęp do rozdziału 162, 472-474

156. Wstęp do rozdziału 163, 475-477

157. Wstęp do rozdziału 164, 478-480

158. Wstęp do rozdziału 165, 481-483

159. Wstęp do rozdziału 166, 484-486

160. Wstęp do rozdziału 167, 487-489

161. Wstęp do rozdziału 168, 490-492

162. Wstęp do rozdziału 169, 493-495

163. Wstęp do rozdziału 170, 496-498

164. Wstęp do rozdziału 171, 499-501

165. Wstęp do rozdziału 172, 502-504

166. Wstęp do rozdziału 173, 505-507

167. Wstęp do rozdziału 174, 508-510

168. Wstęp do rozdziału 175, 511-513

169. Wstęp do rozdziału 176, 514-516

170. Wstęp do rozdziału 177, 517-519

171. Wstęp do rozdziału 178, 520-522

172. Wstęp do rozdziału 179, 523-525

173. Wstęp do rozdziału 180, 526-528

174. Wstęp do rozdziału 181, 529-531

175. Wstęp do rozdziału 182, 532-534

176. Wstęp do rozdziału 183, 535-537

177. Wstęp do rozdziału 184, 538-540

178. Wstęp do rozdziału 185, 541-543

179. Wstęp do rozdziału 186, 544-546

180. Wstęp do rozdziału 187, 547-549

181. Wstęp do rozdziału 188, 550-552

182. Wstęp do rozdziału 189, 553-555

183. Wstęp do rozdziału 190, 556-558

184. Wstęp do rozdziału 191, 559-561

185. Wstęp do rozdziału 192, 562-564

186. Wstęp do rozdziału 193, 565-567

187. Wstęp do rozdziału 194, 568-570

188. Wstęp do rozdziału 195, 571-573

189. Wstęp do rozdziału 196, 574-576

190. Wstęp do rozdziału 197, 577-579

191. Wstęp do rozdziału 198, 580-582

192. Wstęp do rozdziału 199, 583-585

193. Wstęp do rozdziału 200, 586-588

194. Wstęp do rozdziału 201, 589-591

195. Wstęp do rozdziału 202, 592-594

196. Wstęp do rozdziału 203, 595-597

197. Wstęp do rozdziału 204, 598-600

198. Wstęp do rozdziału 205, 601-603

199. Wstęp do rozdziału 206, 604-606

200. Wstęp do rozdziału 207, 607-609

201. Wstęp do rozdziału 208, 610-612

202. Wstęp do rozdziału 209, 613-615

203. Wstęp do rozdziału 210, 616-618

204. Wstęp do rozdziału 211, 619-621

205. Wstęp do rozdziału 212, 622-624

206. Wstęp do rozdziału 213, 625-627

207. Wstęp do rozdziału 214, 628-630

208. Wstęp do rozdziału 215, 631-633

209. Wstęp do rozdziału 216, 634-636

210. Wstęp do rozdziału 217, 637-639

211. Wstęp do rozdziału 218, 640-642

212. Wstęp do rozdziału 219, 643-645

213. Wstęp do rozdziału 220, 646-648

214. Wstęp do rozdziału 221, 649-651

215. Wstęp do rozdziału 222, 652-654

216. Wstęp do rozdziału 223, 655-657

217. Wstęp do rozdziału 224, 658-660

218. Wstęp do rozdziału 225, 661-663

219. Wstęp do rozdziału 226, 664-666

220. Wstęp do rozdziału 227, 667-669

221. Wstęp do rozdziału 228, 670-672

222. Wstęp do rozdziału 229, 673-675

223. Wstęp do rozdziału 230, 676-678

224. Wstęp do rozdziału 231, 679-681

225. Wstęp do rozdziału 232, 682-684

226. Wstęp do rozdziału 233, 685-687

227. Wstęp do rozdziału 234, 688-690

228. Wstęp do rozdziału 235, 691-693

229. Wstęp do rozdziału 236, 694-696

230. Wstęp do rozdziału 237, 697-699

231. Wstęp do rozdziału 238, 700-702

232. Wstęp do rozdziału 239, 703-705

233. Wstęp do rozdziału 240, 706-708

234. Wstęp do rozdziału 241, 709-711

235. Wstęp do rozdziału 242, 712-714

236. Wstęp do rozdziału 243, 715-717

237. Wstęp do rozdziału 244, 718-720

238. Wstęp do rozdziału 245, 721-723

239. Wstęp do rozdziału 246, 724-726

240. Wstęp do rozdziału 247, 727-729

241. Wstęp do rozdziału 248, 730-732

242. Wstęp do rozdziału 249, 733-735

243. Wstęp do rozdziału 250, 736-738

244. Wstęp do rozdziału 251, 739-741

245. Wstęp do rozdziału 252, 742-744

246. Wstęp do rozdziału 253, 745-747

247. Wstęp do rozdziału 254, 748-750

248. Wstęp do rozdziału 255, 751-753

249. Wstęp do rozdziału 256, 754-756

250. Wstęp do rozdziału 257, 757-759

251. Wstęp do rozdziału 258, 760-762

252. Wstęp do rozdziału 259, 763-765

253. Wstęp do rozdziału 260, 766-768

254. Wstęp do rozdziału 261, 769-771

255. Wstęp do rozdziału 262, 772-774

256. Wstęp do rozdziału 263, 775-777

257. Wstęp do rozdziału 264, 778-780

258. Wstęp do rozdziału 265, 781-783

259. Wstęp do rozdziału 266, 784-786

260. Wstęp do rozdziału 267, 787-789

261. Wstęp do rozdziału 268, 790-792

262. Wstęp do rozdziału 269, 793-795

263. Wstęp do rozdziału 270, 796-798

264. Wstęp do rozdziału 271, 799-801

265. Wstęp do rozdziału 272, 802-804

266. Wstęp do rozdziału 273, 805-807

267. Wstęp do rozdziału 274, 808-810

268. Wstęp do rozdziału 275, 811-813

269. Wstęp do rozdziału 276, 814-816

270. Wstęp do rozdziału 277, 817-819

271. Wstęp do rozdziału 278, 820-822

272. Wstęp do rozdziału 279, 823-825

273. Wstęp do rozdziału 280, 826-828

274. Wstęp do rozdziału 281, 829-831

275. Wstęp do rozdziału 282, 832-834

276. Wstęp do rozdziału 283, 835-837

277. Wstęp do rozdziału 284, 838-840

278. Wstęp do rozdziału 285, 841-843

279. Wstęp do rozdziału 286, 844-846

280. Wstęp do rozdziału 287, 847-849

281. Wstęp do rozdziału 288, 850-852

282. Wstęp do rozdziału 289, 853-855

283. Wstęp do rozdziału 290, 856-858

284. Wstęp do rozdziału 291, 859-861

285. Wstęp do rozdziału 292, 862-864

286. Wstęp do rozdziału 293, 865-867

287. Wstęp do rozdziału 294, 868-870

288. Wstęp do rozdziału 295, 871-873

289. Wstęp do rozdziału 296, 874-876

290. Wstęp do rozdziału 297, 877-879

291. Wstęp do rozdziału 298, 880-882

292. Wstęp do rozdziału 299, 883-885

293. Wstęp do rozdziału 300, 886-888

294. Wstęp do rozdziału 301, 889-891

295. Wstęp do rozdziału 302, 892-894

296. Wstęp do rozdziału 303, 895-897

297. Wstęp do rozdziału 304, 898-900

298. Wstęp do rozdziału 305, 901-903

299. Wstęp do rozdziału 306, 904-906

300. Wstęp do rozdziału 307, 907-909

301. Wstęp do rozdziału 308, 910-912

302. Wstęp do rozdziału 309, 913-915

303. Wstęp do rozdziału 310, 916-918

304. Wstęp do rozdziału 311, 919-921

305. Wstęp do rozdziału 312, 922-924

306. Wstęp do rozdziału 313, 925-927

307. Wstęp do rozdziału 314, 928-930

308. Wstęp do rozdziału 315, 931-933

309. Wstęp do rozdziału 316, 934-936

310. Wstęp do rozdziału 317, 937-939

311. Wstęp do rozdziału 318, 940-942

312. Wstęp do rozdziału 319, 943-945

313. Wstęp do rozdziału 320, 946-948

314. Wstęp do rozdziału 321, 949-951

315. Wstęp do rozdziału 322, 952-954

316. Wstęp do rozdziału 323, 955-957

317. Wstęp do rozdziału 324, 958-960

318. Wstęp do rozdziału 325, 961-963

319. Wstęp do rozdziału 326, 964-966

320. Wstęp do rozdziału 327, 967-969

321. Wstęp do rozdziału 328, 970-972

322. Wstęp do rozdziału 329, 973-975

323. Wstęp do rozdziału 330, 976-978

324. Wstęp do rozdziału 331, 979-981

325. Wstęp do rozdziału 332, 982-984

326. Wstęp do rozdziału 333, 985-987

327. Wstęp do rozdziału 334, 988-990

328. Wstęp do rozdziału 335, 991-993

329. Wstęp do rozdziału 336, 994-996

330. Wstęp do rozdziału 337, 997-999

Spis ilustracji*

1. Budda *cakravartin*, Māñkuwār, 448–449 r., za A.K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, New York 1927, il. 162
2. Świątynia Bṛhadīśvara – wejście, typ *drāviḍa*, Tanjore, XI w., fot. K. Pażucha
3. Świątynia Dūrgi w Aihole, typ *vesara*, VI w.
4. Świątynia Keśavy w Somnāthpurze, typ *vesara*, XII w.
5. Typ *haṃsa*, rys. wykonany przez autorkę na podstawie lekcji 35. i 36. *VDhP*
6. Bodhisattva Vajrapāṇi, Ajañṭā, grota 1., VI w.
7. Brahmā i Viṣṇu w poklonie przed Śivaliṅgą – Elūra, grota 15., VIII–IX w.
8. Śivaliṅgodbhava, Tamilnadu, dynastia Cola, X w., ze zbiorów British Museum w Londynie
9. Śivaliṅga z wizerunkami Viṣṇu i Brahmy – studnia schodkowa w Bundi, 1699 r.
10. *Liṅga*, strona z Brahmą, dynastia Gupta, VI w., ze zbiorów National Museum w Delhi
11. *Liṅga*-strona z Viṣṇu, dynastia Gupta, VI w., ze zbiorów National Museum w Delhi
12. *Liṅga*, strona z Śiwą, dynastia Gupta, VI w., ze zbiorów National Museum w Delhi
13. Trimūrti, Bādāmī, sanktuarium w pobliżu świątyni Bhūtanāthy, VI w.
14. Trimūrti, Elūra, grota 29., ok. 900 r.
15. Trimūrti, świątynia Hoysaleśvara w Halebīdzie, XII w.
16. Brahmā, Viṣṇu i Maheś, Arthunā, Rājasthān XV–XVI w., ze zbiorów National Museum w Delhi
17. Brahmā, rys. wykonany przez W. Kolew na podstawie lekcji 46. *VDhP*
18. Brahmā, Tamilnadu, dynastia Cola, 1110–1150 r., ze zbiorów British Museum w Londynie
19. Brahmā, świątynia Channakeśava w Belūrze, XII w.
20. Viṣṇu, rys. wykonany przez W. Kolew na podstawie lekcji 47. *VDhP*
21. Viṣṇu *caturmūrti*, VI w., rys. wykonany przez autorkę na podstawie obiektu z Government Museum w Mathurze
22. Viṣṇu *caturānana*, IX w., widok z przodu, ze zbiorów National Museum w Delhi
23. Viṣṇu *caturānana*, IX w., widok z lewej, ze zbiorów National Museum w Delhi
24. Vaikuṅṭha *caturmūrti*, Kaśmīr XI w., rys. wykonany przez autorkę na podstawie obiektu z Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya w Bombaju/Mumbai
25. Viṣṇu *caturmūrti*, Pakistan lub Afganistan, IX w., ze zbiorów British Museum w Londynie
26. Viṣṇu *caturmūrti*, strona z Kapilą, IX w., ze zbiorów British Museum w Londynie
27. Vaikuṅṭha *caturmūrti*, Gujarāt, XI w., rys. wykonany przez autorkę na podstawie obiektu z Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya w Bombaju/Mumbai
28. Śiva-Paśupati, pieczęć steatytowa z Mohenjo-Daro, ok. 3000–2000 p.n.e., ze zbiorów National Museum w Delhi
29. Śiva, rys. wykonany przez W. Kolew na podstawie lekcji 48. *VDhP*
30. Nandin, świątynia Kailāsanātha, Kāñcīpuram, VIII w.
31. Czteroramienny Śiva, moneta Kaniški, 120–150 r., rys. wykonany przez autorkę na podstawie obiektu ze zbiorów State Museum w Lucknow
32. Śiva Maheśamūrti, Elefanta, VI w.

* Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie rysunki i fotografie zostały wykonane przez autorkę.



1. Budda cakravartin, Māñkuwār, 448–449 r.



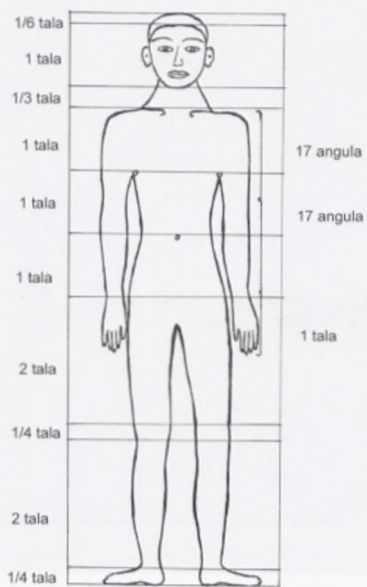
2. Świątynia Bṛhadīśvara – wejście, typ *drāviḍa*, Tanjore, XI w., fot. K. Pażucha



3. Świątynia Dūrgi w Aihole, typ *vesara*, VI w.



4. Świątynia Keśavy w Somnāthpurze, typ *vesara*, XII w.



Rys. w skali 1 angula = 2 mm

5. Typ *hamsa*, rys. wykonany przez autorkę na podstawie lekcji 35. i 36. VDhP



6. Bodhisattva Vajrapāṇi, Ajaṅṭā, grota 1., VI w.



7. Brahmā i Viṣṇu w pokłonie przed Śivaliṅgą – Elūra, grota 15., VIII-IX w.



8. Śivaliṅgodbhava, Tamilnadu, dynastia Cola, X w.,
ze zbiorów British Museum w Londynie



9. Śivaliṅga z wizerunkami Viṣṇu i Brahmā
– studnia schodkowa w Bundi, 1699 r.



10. Liṅga, strona z Brahmā, dynastia Gupta, VI w.,
ze zbiorów National Museum w Delhi



11. *Liṅga*, strona z Viṣṇu, dynastia Gupta, VI w.,
ze zbiorów National Museum w Delhi



12. *Liṅga*, strona z Śivą, dynastia Gupta, VI w.,
ze zbiorów National Museum w Delhi



13. Trimūrti, Bādāmī, sanktuarium w pobliżu świątyni Bhūtanāthy, VI w.



14. Trimūrti, Elūra, grota 29., ok. 900 r.



15. Trimūrti, świątynia Hoysalesvara w Halebīdzie, XII w.



16. Brahmā, Viṣṇu i Maheś, Arthunā, Rājasthān XV–XVI w.,
ze zbiorów National Museum w Delhi



17. Brahmā, rys. wykonany przez W. Kolew
na podstawie lekcji 46. VdHP



18. Brahmā, Tamilnadu, dynastia Cola, 1110–1150 r.,
ze zbiorów British Museum w Londynie



19. Brahmā, świątynia Channakeśava w Belūrze, XII w.



20. Viṣṇu, rys. wykonany przez W. Kolew na podstawie lekcji 47. VDhP



21. Viṣṇu caturmūrti, VI w., rys. wykonany przez autorkę na podstawie obiektu z Government Museum w Mathurze



22. Viṣṇu caturānana, IX w., widok z przodu, ze zbiorów National Museum w Delhi



23. Viṣṇu caturānana, IX w., widok z lewej,
ze zbiorów National Museum w Delhi



24. Vaikuṅṭha caturmūrti, Kaśmīr XI w.,
rys. wykonany przez autorkę na podstawie obiektu
z Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya w Bombaju/Mumbai



25. Viṣṇu caturmūrti, Pakistan lub Afganistan, IX w.,
ze zbiorów British Museum w Londynie



26. Viṣṇu caturmūrti, strona z Kapilą, IX w.,
ze zbiorów British Museum w Londynie



27. Vaikuṅṭha caturmūrti, Gujarāt, XI w., rys.
wykonany przez autorkę na podstawie obiektu
z Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya w Bombaju/Mumbai



28. Śiva-Paśupati, pieczęć steatytowa z Mohenjo-Daro, ok. 3000–2000 p.n.e.,
ze zbiorów National Museum w Delhi



29. Śiva, rys. wykonany przez W. Kolew na podstawie lekcji 48. VDhP



30. Nandin, świątynia Kailāsanātha, Kāñcīpuram, VIII w.



31. Czteroramienny Śiwa, moneta Kanisłki, 120-150 r., rys. wykonany przez autorkę na podstawie obiektu ze zbiorów State Museum w Lucknow



32. Śiwa Mahesamurti, Elefanta, VI w.

Biblioteka Główna UMK



300043867093

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
w Toruniu

„Artystyczny Orient”

Seria Pracowni Sztuki Orientu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu

- [T. 1] Katarzyna Lewandowska-Michalska, *Ikonografia buddyjskich zwojów malowanych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, wyd. Neriton, Warszawa 2003, s. 128 + 18 il.
- [T. 2] Anna K. Wiśniewska, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, wyd. Neriton, Warszawa 2003, s. 142 + 80 il. + 2 mapy.
- [T. 3] Ewa Klajbor, „*Tingatinga*”. *Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii*, wyd. Neriton, Warszawa 2004, s. 127 + 54 il.
- [T. 4] Katarzyna Maleszko, *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, wyd. Neriton, Warszawa 2005, s. 138 + 43 il.
- [T. 5] Joanna Wasilewska-Dobkowska, *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich w XVII i XVIII wieku*, wyd. Neriton, Warszawa 2006, s. 208 + 44 il.
- T. 6 Agnieszka S. Staszczuk, *Tworzenie i konsekracja boskich przedstawień w sztuce hinduistycznej*, wyd. Neriton, Warszawa 2007, s. 90 + 32 il.
- T. 7 Dorota Kamińska, *Portrety władców hinduskich północnych Indii XVI–XIX w.*, wyd. Neriton, Warszawa (zapowiedź na 2008)
- T. 8 Bogna Łakomska, *Zainteresowania chińszczyzną w polskiej sztuce i kulturze artystycznej od XVII do początku XIX w.*, wyd. Neriton, Warszawa (zapowiedź na 2008)
- T. 9 Danuta N. Zasławska, *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, wyd. Neriton, Warszawa (zapowiedź na 2008)
- T. 10 Katarzyna Lewandowska-Michalska, *Ikonografia bóstw żeńskich w sztuce tybetańskiej wadżrajany*, wyd. Neriton, Warszawa (zapowiedź na 2008)
- T. 11 *Studia o sztuce Dalekiego Wschodu*, pod red. Jerzego Malinowskiego, wyd. Neriton, Warszawa (zapowiedź na 2008)

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

971085

Autorka ukończyła indianistykę i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie kontynuuje naukę na studiach doktoranckich w Pracowni Sztuki Orientu na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Jej zainteresowania od dawna koncentrują się wokół sztuki indyjskiej, a przede wszystkich rzeźby religijnej – jej ikonografii i techniki.



Biblioteka Główna UMK



300043867093



9 788375 430011

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300043867093

971085