

Krzysztof Jakubczak

Podsumowanie sporu o anikoniczność
wczesnej sztuki buddyjskiej



Kwestia buddyjskiego anikonizmu dyskutowana jest już przez badaczy sztuki i kultury indo-buddyjskiej od ponad stu lat. Pewne rozstrzygnięcia i ustalenia poczynione w początkowym okresie tej dyskusji mocno zakorzeniły się w naszym myśleniu o wczesnej sztuce buddyjskiej, wyznaczając wręcz ramy dla strukturyzowania ogólnego wykładu o jej historii. Wystarczy przypomnieć tylko, że w związku z tymi rozstrzygnięciami tradycyjnie sztukę buddyjską w Indiach periodyzuje się na dwa okresy – okres anikoniczny i okres ikoniczny, umieszczając dzielącą je granicę zwykle w I wieku n.e.

W niniejszym tekście przedyskutujemy sensowność tego podziału, śledząc opinie poszczególnych uczonych, którzy wyznaczyli kardynalne punkty w owej debacie. Ściśle rzecz biorąc, przyjrzymy się poznawczej wartości kategorii anikonizmu odniesionej do opisu sytuacji we wczesnej sztuce buddyjskiej. Będziemy mówić o anikoniczności, czyli z jednej strony o praktyce unikania wizerunków Buddy w formie antropomorficznej, z drugiej zaś o zastępowaniu tych wizerunków formami symbolicznymi, które Buddę uobecniają, przywołują. Zdaniem wielu teoretyków ilustracje z tymi anikonicznymi przedstawieniami należy pojmować jako opisy zdarzeń z życia Buddy, czyli są one opowieściami dotyczącymi biografii tej postaci. Szczegółowym pytaniem, które wyznacza kierunek narracji w niniejszym tekście, jest pytanie o to, czy kategoria anikonizmu w tym wypadku ma charakter etyczny, czy emiczny, czyli czy jej charakter jest wyłącznie deskryptywny i stanowi wyraz świadomości badaczy, czy też można jej przypisać wartość preskryptywną jako wyraz świadomości użytkowników i twórców owej sztuki. Tekst ten nie aspiruje do formułowania nowatorskich spostrzeżeń. Jego ambicje są znacznie skromniejsze – rekapitulacja i w pewnym stopniu ocena uzyskanych w owej długiej debacie wyników badawczych.

Często w dyskusji dotyczącej anikonizmu we wczesnej sztuce buddyjskiej podkreślano kwestię uwikłania tej sztuki w rozwój tradycji mahajanistycznej¹. Pojawienie się antropomorficznych wizerunków Buddy w sztuce buddyjskiej próbowano wiązać z pewnymi ideowymi przekształceniami, które wyznaczyły kierunek tego rozwoju. Nie będziemy tej kwestii omawiać, wystarczy tylko, że powiemy, iż jest to przekonanie nieuzasadnione. Wydaje się, że zasadniczo wszystkie tradycje buddyjskie od początku wspierały, a przynajmniej akceptowały pojawianie się antropomorficznych przedstawień Buddy².

W dyskusji dotyczącej kwestii buddyjskiego anikonizmu dają się wskazać cztery kardynalne punkty. Pierwszy wyznacza postać francuskiego badacza Alfreda Fouchera (1865–1952), który swoją opinię wyraził zasadniczo w dwóch tekstach: *Les débuts de l'art bouddhique* (1911) oraz *L'Origine grecque de l'image du Bouddha* (1913). Wcześniejszy z nich ma charakter programowy, drugi zaś dopowiada tylko drobne rzeczy³.

Badacz ten uznał, że sporządzanie antropomorficznych wizerunków Buddy nie było w zwyczaju wczesnej kultury buddyjskiej⁴. Skoro jednak wizerunki tego rodzaju zaczęły się pojawiać mimo braku takiego zwyczaju, to powodów tego należy szukać w jakimś wpływie zewnętrznym. Ów zewnętrzny wpływ, twierdzi Foucher, ujawnił się w Gandharze wraz z pojawieniem się Greków z ich tradycją artystyczną⁵. Foucher formułuje bardzo mocną tezę, twierdząc, że to grecka kultura zapoczątkowała tradycję tworzenia antropomorficznych przedstawień Buddy, nadała im znaczenie, a nawet dostarczyła odpowiednich ku temu umiejętności. Ostatnia uwaga brzmi niezwykle radykalnie. Grecka kultura, zdaniem francuskiego badacza, miała dostarczyć narzędzi technicznych, w sensie pewnej wręcz rzemieślniczej sprawności, do tego, żeby takie wizerunki sporządzać. Pierwsze zatem wizerunki pojawiły się w Gandharze w związku z napływem na te tereny greckich rzemieślników, towarzyszących Aleksandrowi Macedońskiemu w jego podboju północno-zachodnich Indii z końcem IV wieku p.n.e.

¹ Na ten temat zob.: Y. Krishan, *Was Gandhāra Art a Product of Mahāyāna Buddhism?*, „Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland”, t. 3: 1964, nr 4, s. 104–119.

² G. Schopen, *Mahāyāna in Indian Inscriptions*, „Indo-Iranian Journal”, t. 21: 1979, s. 16, przyp. 7.

³ Ikonograficzny materiał, który miał dokumentować głoszone tezy, Foucher zebrał i opublikował w obszernej książce *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, 2 t., Paris 1905–1951.

⁴ Aby uniknąć nadmiaru przypisów, opinie czwórki badaczy, którzy wyznaczają cztery kardynalne punkty dyskusji o buddyjskim anikonizmie, przywołuję zwykle bez lokowania ich w konkretnych miejscach wymienionych z tytułu tekstów.

⁵ Alfred Foucher nie był pierwszym badaczem, który wyrażał taką opinię, na ten temat zob.: K. Karlsson, *Face to Face with the Absent Buddha. The Formation of Buddhist Aniconic Art*, Uppsala 1999, s. 34.

Dopiero owe przedstawienia zapoczątkowały proces pojawiania się wizerunków Buddy na obszarze Azji Południowej, czyli na obszarze indyjskim. Wizerunki te, utrzymuje Foucher, wywarły wpływ nie tylko na tradycję buddyjską, ale stały się ogólną inspiracją dla kultury indyjskiej, dając początek tworzeniu antropomorficznych przedstawień postaci niebuddyjskich bóstw w szeroko rozumianym hinduizmie. Bez wątplenia bowiem, i z tym zgadzają się wszyscy badacze, wcześniejsza tradycja wedyjska łącznie z tradycją upaniszadową nie była chętna przedstawianiu boskości w sposób antropomorficzny. To samo zresztą można powiedzieć o heterodoksyjnej tradycji dżinijskiej.

W kolejnej fazie swojego wywodu Foucher dąży do określenia podstawy, na jakiej pojawiła się tego rodzaju sztuka buddyjska. Stara się pokazać, jak ów proces, który doprowadził do pojawienia się i zakorzenienia w kulturze indyjskiej antropomorficznych wizerunków, wyglądał. Badacz zwraca uwagę na pewien fakt, który później po kilkunastu latach powróci w dyskusji, aczkolwiek w odmiennym kontekście, w tezach badaczki, która podda krytyce całą koncepcję anikonizmu, czyli w tezach Susan L. Huntington. Foucher głosi mianowicie, że najwcześniejsze wizerunki buddyjskie zaczęły się pojawiać w związku z pewną szczególną praktyką, rozwijającą się w tradycji buddyjskiej już wcześniej, a mianowicie w związku z praktyką pielgrzymowania do świętych miejsc związanych z postacią Buddy. Praktykę tę, jeżeli możemy wierzyć wyznaniu złożonemu we własnych edyktach, upowszechnił wielce zasłużony dla wzmocnienia pozycji buddyzmu w Indiach cesarz Asioka (III w. p.n.e.). Odwołując się do popularnego psychologicznego wycucia, Foucher twierdzi, iż rzeczą naturalną jest, że osoby odwiedzające miejsca ważne dla swojej duchowości chcą ten fakt upamiętnić, co czynią zwykle, próbując wywieźć z tych miejsc coś, co będzie je w jednoznaczny sposób przypominało, co będzie przywoływało w pamięci odwiedzin tego konkretnego miejsca. W związku z tą potrzebą – twierdzi badacz – utrwalił się zwyczaj wywożenia pewnych artefaktów, czy to w postaci wizerunków terakotowych, czy też drewnianych, które mając charakter symboliczny, przywoływały owe miejsca pielgrzymkowe. Takimi artefaktami mogły być na przykład wizerunki stupy, swoistego buddyjskiego grobowca-relikwiarza, wywożone z Kusinagary, czyli z miejsca śmierci Buddy; wizerunki koła wywożone z Sarnath, miejsca pierwszego kazania, symbolicznego wprawienia w ruch koła dharmy, czyli miejsca, gdzie zapoczątkowane zostało buddyjskie nauczanie; wizerunki drzew, czy też liście, wywożone z Bodhgaji, miejsca przebudzenia uzyskanego pod drzewem bodhi, innymi słowy – z ważnych dla wczesnej tradycji buddyjskiej miejsc pielgrzymkowych.

Jak rozwój sztuki buddyjskiej wyglądał w następnym etapie, co się dalej wydarzyło – pyta Foucher – i udziela odpowiedzi, rekonstruując proces przekształcania się pielgrzymkowych pamiątek w anikonizowane przedstawienia Buddy. Wizerunki wraz z pielgrzymkami opuszczały miejsca związane z dokonaniem Buddy i w miarę oddala-

nia się tych wizerunków w przestrzeni i czasie od miejsc swojego pochodzenia ich bezpośredni kontakt z tymi miejscami zaczynał słabnąć, aż go ostatecznie utraciły. Zaczęły wówczas funkcjonować niejako w oderwaniu od tych miejsc, jako samodzielne obiekty. W tej nowej sytuacji ich znaczenie uległo zmianie, przestały być pamiątkami, a stały się przedstawieniami, które w sposób bezpośredni odnosiły się do konkretnych wydarzeń z życia Buddy, z czasem zaczęły bardziej niż owe pielgrzymkowe miejsca upamiętniać to, co się w tych miejscach wydarzyło. Można powiedzieć, że w miarę upływu czasu nastąpiła zmiana ich znaczeń w kierunku upamiętniania bardziej momentów z życia Buddy niż upamiętniania faktu, że ich nabywca był w konkretnym miejscu pielgrzymkowym. Innymi słowy, z upływem czasu znaczenie owych wizerunków z lokalnego zmieniło się na uniwersalne i zaczęły one ilustrować biografię Buddy. Gdy zaczęto rozumieć te wizerunki jako symbole upamiętniające biografię Buddy, zaczęła zakorzeniać się w wyznawcach, na podstawie tego nowego rozumienia znaczenia tych wizerunków, potrzeba opowiedzenia całej biografii mistrza. W związku z tą potrzebą zaczęły się pojawiać wielkie narracyjne opowieści, które były naznaczone tylko jednym brakiem, jedną potrzebą – potrzebą wierności temu, co ci wyznawcy znali wcześniej, a wcześniej znali tylko symbole. Z jednej strony, twierdzi francuski badacz, narastała potrzeba opowiadania całej biografii, z drugiej zaś strony utrwalone zostało przekonanie, które nie pozwalało postaci Buddy przedstawiać w sposób antropomorficzny. Mieliliśmy bowiem wczesne wizerunki posiadające charakter symboliczny. W tym kontekście rozwijała się sztuka narracyjna sięgająca często po opowieści z *Dżatak*, które gromadziły legendy o różnych zdarzeniach będących udziałem domniemych wcześniejszych wcieleń Buddy, jednak sama postać Buddy ukazywana była w tych wizerunkach w sposób symboliczny. W sztuce tej pojawił się szczególny rodzaj napięcia wytworzonego między potrzebą opowiadania biografii Buddy a odczuwaną niechęcią wobec przedstawiania Buddy w sposób figuratywny. Napięcie to zostało rozładowane dopiero przez Greków, którzy przynieśli ze sobą własny zwyczaj obrazowania bogów w sposób antropomorficzny.

Na teksty francuskiego badacza kilkanaście lat później, w trzeciej dekadzie XX wieku, odpowiedział Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947). Nazwisko tego badacza nieorientowanemu czytelnikowi może sugerować mocne jego zakorzenie w tradycji indyjskiej. Faktycznie jednak, mimo ojca Tamila pochodzącego ze Sri Lanki, z wychowania, wykształcenia i modelu życia był bardziej Brytyjczykiem – co zawdzięczał swojej brytyjskiej matce – który swoimi pracami naukowymi i sympatiami politycznymi natywizował się na Indusa.

Coomaraswamy jest autorem jednego obszernego i bardzo ważnego tekstu na temat buddyjskiego anikonizmu: *The Origin of the Buddha Image* (1927). W nieco wcześniejszym krótkim tekście zatytułowanym *The Indian Origin of the Buddha*

Image (1926) badacz ten zasugerował tylko pewną możliwość interpretacji oraz zebrał cytaty z wcześniejszych prac, które stanowiły podstawę dla głównego tekstu. Coomaraswamy stwierdził, że na fakt pojawienia się wizerunków Buddy, czego Foucher w ogóle nie rozważał, trzeba patrzeć przede wszystkim w kontekście ludowej tradycji indyjskiej. Ten aspekt sztuki buddyjskiej francuski uczony całkowicie pominął. Spoglądał na tradycję buddyjską przez pryzmat oficjalnej wedyjskiej, czy też wedyjsko-upanisadzowej tradycji. Gdy natomiast spojrzymy na tradycję buddyjską przez pryzmat tradycji ludowej, czyli z perspektywy tradycji skupionej na duchach drzew, istotach zamieszkujących podziemia, czy też obszary podwodne, a więc z perspektywy koncepcji jakszów i nagów, to widać wówczas wyraźnie istnienie ciągłości między antropomorficznymi przedstawieniami owych ludowych bóstw a przedstawieniami buddyjskimi. Z tego powodu pojawienie się wizerunków Buddy nie wymagało żadnego zewnętrznego impulsu, można je wytłumaczyć, odwołując się do wewnątrzindyjskiego kontekstu. Tej możliwości Foucher w ogóle nie wziął pod uwagę. Antropomorficzne wizerunki były zatem obecne w sztuce indyjskiej, zanim pojawiły się antropomorficzne przedstawienia Buddy, jak też wyprzedzały moment pojawienia się w obszarze hinduizmu wizerunków Siwy, Wisznu czy Brahmy. Uwaga Coomaraswamy'ego była niezwykle trafna. Najwcześniejsze przedstawienia jakszów, jaksziń, czy też nagów, które reprezentują ludowy obszar religijnej tradycji indyjskiej, choć nieliczne – z pewnością są starsze od najstarszych znanych nam figuratywnych przedstawień Buddy, hinduistycznych bóstw, jak też Dżiny Mahawiry, protoplasty dżinizmu, i z pewnym ryzykiem można je datować nawet na połowę III wieku p.n.e., czyli na czasy panowania Asioki, a już z pewnością na wiek II p.n.e.⁶. Dążąc do zdyskwalifikowania tezy o pierwszeństwie greckiej inspiracji w sztuce obrazującej Buddę w sposób figuratywny, Coomaraswamy w swoim obszernym tekście krok po kroku śledzi rozwój różnych aspektów tworzących wizerunek Buddy zarówno pod względem ikonograficznym, jak i symbolicznym, a poniekąd także historycznym, i dochodzi do wniosku, że każdy z istotnych elementów dających się rozpoznać w wizerunku Buddy można znaleźć już we wczesnej ludowej indyjskiej tradycji ikonicznej. Innymi słowy, w ikonografii Buddy i bodhisattwów, gdy ona się już pojawiła, twierdzi badacz, nie było niczego nowego, czego kultura indyjska by jeszcze nie знаła. Co więcej, głosi Coomaraswamy, figuratywne przedstawienia Buddy pojawiły się równocześnie w obu ważnych dla wczesnej sztuki buddyjskiej regionach Indii,

⁶ Zob.: F. Asher, *On Maurya Art*, [w:] *A Companion to Asian Art and Architecture*, red. R.M. Brown, D.S. Hutton, Chichester 2011, s. 421–443.

to jest w Gandharze i w Mathurze. Uwagą tą Coomaraswamy dał silny impuls do dyskusji dotyczącej rangi obu tych regionów dla sztuki buddyjskiej, jak też relacji między charakterystycznymi dla tych obszarów stylami⁷.

Należy jednak podkreślić, że postawa samego Coomaraswamy'ego nie była w tej kwestii jednoznaczna, daje się w niej wyczuć pewne wahanie. W jego pracy wyraźnie rzuca się w oczy ideologiczna skłonność, która każe mu się czuć bardziej Indusem niż Brytyjczykiem. Ulegając tej skłonności, uczony zdradza potrzebę obrony kultury indyjskiej przed brytyjską dominacją kolonialną, co znajduje wyraz w tezie głoszącej, że mathurańskie, czyli czysto indyjskie wizerunki pojawiły się wcześniej od zgrecyzowanych wizerunków gandharyjskich. Czasami jednak wykazuje skłonność do kompromisu, przyjmuje stanowisko bardziej spolegliwe i podkreśla, że kwestia pierwszeństwa owych ikonicznych wizerunków jest niepewna, trudno ją jednoznacznie rozstrzygnąć, wydawać się może, że antropomorficzne wizerunki w obu regionach pojawiły się wszak równocześnie. Mamy więc wyraźny dwugłos, w kwestii pierwszeństwa badacz wypowiada się w sposób niejednoznaczny, ostatecznie nie rozstrzyga, które wizerunki są wcześniejsze. Niemniej gdy wpadał w polemiczny i polityczny zapał, gotowy był wskazywać na mathurańskie wizerunki jako na te wcześniejsze. Zatem pojawieniu się antropomorficznych wizerunków, twierdzi Coomaraswamy, nie towarzyszyła żadna rewolucja ikonograficzna. Można natomiast mówić o rewolucji dotyczącej kwestii rozumienia, czyli kwestii pojęć, kwestii interpretacji, niejako kwestii wykładni owych wizerunków.

Podążając tym tropem, utrzymuje, że między stylami obu regionów nie ma żadnego genetycznego związku, nie sposób bowiem wskazać żadnych przykładów na to, że styl gandharyjski w jakikolwiek sposób oddziaływał na styl mathurański. Co więcej, gdy śledzimy dalszy rozwój sztuki indyjskiej, wyraźnie widać, że styl gandharyjski nie wywarł żadnego wpływu na późniejszy rozwój sztuki indyjskiej. Podstawą dla rozwoju stylu guptyjskiego, stylu Palów czy później stylów Azji Południowo-Wschodniej był styl mathurański, a nie styl gandharyjski. Oczywiście gdybyśmy prześledzili rozwój sztuki buddyjskiej wzdłuż Jedwabnego Szlaku w kierunku chińskim, można by stwierdzić coś całkiem odmiennego. We wczesnej buddyjskiej sztuce Jedwabnego Szlaku oraz we wczesnej buddyjskiej sztuce chińskiej wpływ stylu gandharyjskiego jest wyraźnie widoczny. W kierunku indyjskim jednak tego wpływu nie widać, a to ma wyraźnie świadczyć o tym, że między tymi dwoma stylami nie było żadnego pokrewieństwa. Jest to tym bardziej zaskakujące, że oba

⁷ Na temat dalszych losów tej dyskusji, w której niektórzy badacze opowiadali się za pierwszeństwem Gandhary, a inni Mathury, zob.: K. Karlsson, *Face to Face with the Absent Buddha*, op. cit., s. 35–36.

style funkcjonowały w obszarze jednego państwa Kuszanów, a leżąca nieco głębiej w obszarze subkontynentu indyjskiego Mathura stanowiła dla Kuszanów niezwykle ważny ośrodek polityczny. Niemniej między obydwooma stylami nie zachodził żaden proces przenikania, w szczególności proces ten nie zachodził w kierunku od stylu gandharyjskiego do mathurańskiego. Ciekawostką jest wręcz to, że w miarę upływu czasu daje się zauważyć proces odwrotny – to wizerunki gandharyjskie ulegały indianizacji, czyli przyjmowały pewne cechy stylu mathurańskiego czy później guptyjskiego. Wpływ ten był wyraźnie dostrzegalny na słynnych wielkich wizerunkach Buddy z Bamjanu na terenie dzisiejszego centralnego Afganistanu. Choć w swojej ogólnej formie pozostawały one w obszarze stylu gandharyjskiego, to przesunięcia w kierunku stylu mathurańskiego dają się łatwo dostrzec. W tych późnych wizerunkach z VI wieku styl gandharyjski jest mocno osłabiony, można wręcz rzec: rozmiękczony.

Podsumowując tę fazę debaty, należy zwrócić uwagę na to, że wspomniani autorzy w ogóle nie dyskutowali problemu anikonizacji. Obaj zgadzali się z tezą, że istniał okres anikonizacji, i rozumieli go w ten sam sposób, jako pewnego rodzaju nieuznanie potrzeby, czy też wręcz świadome uznanie braku potrzeby, a może wręcz zakaz przedstawiania Buddy w sposób antropomorficzny. W istocie ich spór dotyczył czegoś innego, a mianowicie relacji zachodzącej między dwoma najwcześniejszymi stylami buddyjskiej sztuki ikonizacji, zarówno w warstwie formalnej, jak i pod względem historycznym. Obaj badacze skupiali się bardziej na zagadnieniu historycznego pierwszeństwa niż na właściwym sensie buddyjskiego anikonizmu.

Takie rozłożenie akcentów w dyskusji bez wątpienia naznaczone było klimatem epoki. Był to okres kolonializmu, Coomaraswamy starał się mówić z pozycji Indusa, który broniąc autonomii własnej tradycji, nie chciał dopuścić myśli, że jakiegokolwiek zewnętrzne wpływy mogły ją kształtować. Dyskusja ta zapoczątkowana została w szczególnym kontekście narastającego sprzeciwu wobec kolonialnej ekspansji i dążenia do odbudowy własnej tożsamości. Można zaryzykować twierdzenie, że kontekst ten mocno na niej zaciążył⁸. Nie wpływało to jednak na rozumienie problematyczności samej kwestii anikonizmu. Obaj badacze uznawali bowiem, że mamy pełne prawo mówić o anikonizacji wczesnej sztuki buddyjskiej, że mamy w tym okresie do czynienia ze świadomą umową, czy też z niezgodą na to, żeby przedstawiać Buddę w sposób antropomorficzny. Podkreślić jednak należy, że wczesne teksty nie dostarczają

⁸ Na temat ideologicznego kontekstu sporu między Foucherem a Coomaraswamym zob.: A. Thompson, *In the Absence of the Buddha. "Aniconism" and the Contentions of Buddhist Art History*, [w:] *A Companion to Asian Art and Architecture*, op. cit., s. 404–409.

nam żadnego literackiego potwierdzenia tego przekonania. Nigdzie nie znajdujemy wyraźnego śladu świadczącego o tym, że ta niezgoda była jakoś wyraźnie obecna na poziomie doktryny⁹.

Niemniej jednak przekonanie o anikonizacji i to w mocnej postaci ikonoklazmu przyjęło się. Gdy spojrzymy na późniejsze teksty uczonych, którzy nie prowadzili szczegółowych badań w obszarze sztuki buddyjskiej, znajdziemy w nich głęboko zakorzenione przeświadczenie, że brak wizerunków Buddy we wczesnym okresie musiał mieć podstawy w buddyjskiej świadomości i w związku z tym, że daje się go uzasadnić odwołaniem do buddyjskiej doktryny. Można tu wspomnieć o Richardzie F. Gombrichu, który w jednej ze swoich książek stwierdził, że nie było tej potrzeby przedstawiania Buddy z bardzo prostego powodu – Budda zgasł, wygasł całkowicie i nie ma już co przedstawiać¹⁰. Z kolei David L. Snellgrove powie w sposób podobny, że skoro Budda osiągnął nirwanę, a nirwana jest niepojmowalna, to nie sposób przedstawić tego, czego w ogóle nie da się pojąć. Jak można przedstawić kogoś, kto wyzbył się wszelkich pragnień, ku niczemu się nie zwraca, do niczego nie lgnie, transcenduje ludzką egzystencję? Stąd jedyny sposób, żeby go przedstawić, jest symboliczny¹¹. Analogicznie Peter Harvey stwierdzi, że „głębokiej natury Buddy nie można adekwatnie zakomunikować przy użyciu zwykłej ludzkiej formy”¹². Zatem późniejsi badacze – mimo iż we wczesnych tekstach buddyjskich, jak powszechnie się uważa, nie mamy żadnego teoretycznego wsparcia dla tej teorii – będą w stanie ją w bardzo prosty sposób uzasadnić, odwołując się do ogólnego filozoficznego rozumienia podstaw nauki buddyjskiej.

Ten stan rzeczy trwał do lat dziewięćdziesiątych, kiedy to Susan L. Huntington (ur. 1943), amerykańska historyczka sztuki, zaczęła przy wsparciu męża publikować teksty dające całkowicie odmienną interpretację, radykalnie krytykując koncepcję anikonizmu. Główne jej prace poświęcone temu zagadnieniu opublikowane zostały na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Są to: *Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism* (1990) oraz *Aniconism and the Multivalence of Emblems. Another Look* (1992). Po przerwie badaczka wróciła do tematu w tekstach publikowanych w drugiej dekadzie obecnego wieku. Ostatni ważny *Shifting the Paradigm. The Aniconic Theory and Its Terminology* pochodzi z 2015 roku. W tekstach pierwszego okresu

⁹ Zob.: J.C. Huntington, *The Origin of the Buddha Image. Early Image Traditions and the Concept of Buddhadar śanapunyā*, [w:] *Studies in Buddhist Art of South Asia*, red. A.K. Narain, New Delhi 1985, s. 25–29. Zob. także: K. Karlsson, *Face to Face with the Absent Buddha*, *op. cit.*, s. 54–55.

¹⁰ R. Gombrich, *Precept and Practice. Traditional Buddhism in the Rural Highlands of Ceylon*, Oxford 1971, s. 112.

¹¹ *The Image of the Buddha*, red. D.L. Snellgrove *et al.*, Paris 1978, s. 23–24.

¹² P. Harvey, *Venerated Objects and Symbols of Early Buddhism*, [w:] *Symbols in Art and Religion. The Indian and Comparative Perspective*, red. K. Werner, London 1990, s. 68.

Huntington sformułowała bardzo radykalne stanowisko, w późniejszych jednak łagodziła je nieco pod wpływem krytyki. Cóż takiego uczona ta głosiła?

Punktem wyjścia do tej Huntington jest porównawcza analiza kompozycji scen z klasycznych miejsc występowania wczesnej sztuki buddyjskiej, to jest z Bharhut, z Sañczy i z Amarawati. Swoją uwagę skupiła badaczka na inskrypcjach pojawiających się na pochodzących z tych miejsc wizerunkach. Na tej podstawie doszła do przekonania, że na owe wizerunki trzeba spojrzeć z nowej, buddyjskiej perspektywy, czyli z perspektywy tego, jaką one faktycznie odgrywały rolę w tradycji buddyjskiej. Ze względu na brak jakichkolwiek literackich dokumentów poświadczających istnienie zakazu przedstawiania Buddy w sposób antropomorficzny oglądane z tej perspektywy wizerunki te ujawniają odmienny sens niż wcześniej im przypisywany. Huntington uznaje, że w istocie one w ogóle nie opowiadają biografii Buddy. W gruncie rzeczy wszystkie te wizerunki – twierdzi – są przedstawieniami pewnych konkretnych zdarzeń z życia buddystów, przedstawieniami aktów religijnych, jakie praktykowali po odejściu Buddy¹³. Jakież to były praktyki? Buddyści pielgrzymowali oraz oddawali cześć pewnym szczególnym obiektom, takim jak drzewo, jak wyróżnione miejsce, czyli tron, takim jak koło i kilku jeszcze innym. W związku z tym sceny, które możemy zaobserwować na przedstawieniach z Sañczy, Bharhut czy Amarawati, dokumentują te zdarzenia. One nie mówią niczego o biografii Buddy, są tylko ilustracjami do pewnych konkretnych wydarzeń będących udziałem późniejszych buddystów.

Zaznaczmy, że bez wielkiego problemu znajdziemy ilustracje, które w ten sposób bardzo łatwo dają się interpretować. Huntington przywołuje kilka takich wizerunków, które – jej zdaniem – były błędnie interpretowane jako anikonizacyjne przedstawienia wydarzeń z życia Buddy. Tutaj wskażemy tylko na jeden (zob. il. 1). Na jednym z filarów z Bharhut znajduje się ciekawy medalion przedstawiający czwórkę postaci, dwoje dorosłych i dwoje dzieci oddających cześć centralnie usytuowanemu drzewu wznoszącemu się nad siedziskiem. Umieszczona poniżej inskrypcja opisująca tę scenę brzmi: *Bhagavato Vesabhuṇā bodhi sālo*, tj. *Drzewo bodhi [gatunku] sala Czcigodnego Wesabhu*. Wesabhu to znany z buddyjskiej mitologii domniemany budda przeszłości Wessabhu (w pali) lub Wiśwabhu (w sanskrycie), który przebudzenie miał osiągnąć pod drzewem siala. W Bharhut znaleźć można jeszcze cztery analogiczne wizerunki poświęcone różnym buddom przeszłości. W opinii amerykańskiej badaczki inskrypcja umieszczona pod tym wizerunkiem, jak też pod pozostałymi analogicznymi jednoznacznie dowodzi, że mamy tutaj do czynienia z ilustracją upamiętniającą dokonujący

¹³ Możliwość takiej interpretacji S.L. Huntington zasugerowała już wcześniej, dopiero jednak we wskazanych tutaj tekstach z owej hipotezy uczyniła tezę; odnośnie do owej hipotezy zob.: S.L. Huntington, *The Art of Ancient India. Buddhist, Hindu, Jain*, New York – Tokyo 1985, s. 73.



1. Adoracja drzewa bodhi Czcigodnego Wesabhu. Fot. Eric Huntington. Cyt. za: S.L. Huntington, *Lay Ritual in the Early Buddhist Art of India. More Evidence against the Aniconic Theory*, Amsterdam 2012, s. 52

się w konkretnym czasie akt adoracji konkretnego obiektu (drzewo) usytuowanego w konkretnym miejscu¹⁴. Z pewnością nie chodzi w niej o upamiętnienie przebudzenia mitologicznego Buddy Wiśwabhu.

Tego rodzaju wizerunki – twierdzi Huntington – faktycznie stanowią wyraz czci, jaką buddyści darzą relikwie Buddy. Wobec tego badaczka przypomina podział buddyjskich relikwii (*cetiya*) na trzy ich rodzaje: na relikwie cielesne (*sārīrika*), czyli fizyczne szczątki Buddy; mające kontakt z Buddą (*pāribhogaka*), czyli konkretne miejsca, konkretne przedmioty; i pozostałe (*uddesika*), na przykład wizerunki (*pratimā*). Utrzymuje, że owe ilustracje, które interpretujemy jako anikoniczne przedstawienia zdarzeń z życia Buddy, są formami czci, czy też ściślej są formami upamiętniania czci, jaką buddyści oddawali dwóm pierwszym rodzajom relikwii, a mianowicie relikwiom cielesnym i relikwiom mającym kontakt z Buddą, a do tych ostatnich zalicza się miszkę,

¹⁴ S.L. Huntington, *Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism*, „Art Journal”, t. 49: 1990, nr 4, s. 403.

siedzisko, szaty, drzewo, pod którym siedział, itd. Gdy zatem widzimy ilustrację, na której ktoś składa ukłon przed tronem czy przed drzewem, to jest ona niczym innym, jak zapisem konkretnego zdarzenia z życia buddystów, ona to zdarzenie po prostu dokumentuje. Buddyści w taki sposób odprawiali swoje praktyki i wciąż w ten sposób praktykują. Gdybyśmy dzisiaj, będąc w Bodhgaji, zrobili fotografię dokumentującą praktyki buddystów spełniane w tym miejscu, a następnie ją wyeksponowali, to na tej samej zasadzie moglibyśmy błędnie twierdzić, że jest to anikonizacyjne przedstawienie Buddy, gdyż buddyści czczą drzewo, obchodząc je itp.¹⁵ Taka była w przybliżeniu wykładnia zaproponowana przez amerykańską badaczkę.

Według S.L. Huntington wczesna sztuka buddyjska nie była w ogóle zainteresowana biografią Buddy. Ilustrowała ona akty świeckiej adoracji, czci, którą buddyści w ramach swej koncepcji relikwii mieli do spełnienia. Tak zwane anikonizacyjne symbole (drzewo, koło, stupa) nie zastępowały Buddy, tylko były obiektami czci w pełnym tego słowa znaczeniu. Badaczka wręcz posuwa się do sugestii, że być może mieliśmy we wczesnym buddyzmie do czynienia z jakąś tradycją inscenizacji. Możliwe, że miały miejsce jakieś zdarzenia o charakterze parateatralnym, podczas których uczestnicy odtwarzali wydarzenia z życia Buddy. W ilustracjach tych nie chodziło zatem o Buddę, tylko o te właśnie zdarzenia. Huntington stawia więc wniosek – nie istniał żaden anikonizacyjny okres w sztuce buddyjskiej. Potwierdzać to mają również ostatnie odkrycia ikonizacyjnych wizerunków Buddy.

Zanim dokładniej przyjrzę się trafności jej interpretacji, przywołam opinię kolejnej badaczki, której pracę można uznać za czwarty kardynalny punkt dyskusji o anikonizacji w sztuce buddyjskiej. Postacią tą jest Vidya Dehejia (ur. 1942), indyjska uczona pracująca w USA. Zagadnieniu buddyjskiego anikonizmu w całości poświęciła ona jeden duży i niezwykle ważny tekst: *Aniconism and the Multivalence of Emblems* (1991). Odnosi się w nim krytycznie do koncepcji S.L. Huntington.

Dehejia stwierdziła rzecz, wydawałoby się dzisiaj, bardzo zdroworoządkową, mianowicie, że klasyczne sceny narracyjne z Sańdzi i z Bharhut są wieloznaczne. Nie można im przypisywać znaczeń w sposób jedno-jednoznaczny, czyli taki, w którym konkretnemu symbolowi w różnych kompozycjach zawsze przypisujemy to samo znaczenie. W zależności od kontekstu symbole te mogą pełnić różne funkcje, a ich znaczenie może być trojokie. Mogą przedstawiać albo osobę Buddy, albo święte miej-

¹⁵ W jednym z ostatnich tekstów Huntington robi taki wizualny eksperyment i obok wizerunku z Sańdzi przedstawiającego zgromadzenie w Bodhgaji świeckich wyznawców wokół drzewa bodhi umieszcza kolorowe zdjęcie przedstawiające analogiczną sytuację ze współczesnej Bodhgaji, zob.: S.L. Huntington, *Buddhist Art through a Modern Lens. A Case of a Mistaken Scholarly Trajectory*, [w:] *In the Shadow of the Golden Age. Art and Identity in Asia from Gandhara to the Modern Age*, red. J.A.B. Hegewald, Berlin 2014, s. 86–87.



sca i sprawowane tam akty adoracji, jak głosi Huntington, albo wręcz mogą przedstawiać pewne atrybuty wiary, czyli pewne buddyjskie idee, koncepcje, pojęcia, jak na przykład pojęcie dharmy, pojęcie przebudzenia itd. To, jak należy interpretować dane przedstawienie, zależy od jego wizualnego kontekstu. Nie każde przedstawienie przywołuje postać Buddy, faktycznie może być ono również przedstawieniem konkretnego zdarzenia. Niemniej jednak symbole buddyjskie nie tylko mają różne znaczenia w różnych kontekstach, ale co znacznie ważniejsze – mogą one mieć również kilka znaczeń jednocześnie. W jakimś sensie na owe symbole można też patrzeć jako na nośniki równocześnie kilku znaczeń, mogą na przykład reprezentować zarazem i Buddę, i pewne aspekty jego nauki. A już uwaga Huntington o tym, że sceny, które znajdujemy między innymi w Sañchi, są zapisem pewnych inscenizacji z biografii Buddy, jest w ogóle niepotwierdzona. Nie ma żadnych śladów świadczących o funkcjonowaniu takiej tradycji w buddyzmie. Żadnych parateatralnych praktyk związanych z postacią Buddy, które można by porównać na przykład z tradycją inscenizowania pasji w chrześcijaństwie, w buddyzmie nie odkryjemy.

Dehejia daje dobry przykład na potwierdzenie tego, że jest sens mówić o anikonizmie w sztuce buddyjskiej w sytuacji, którą Huntington interpretowała jako możliwą inscenizację. Ilustracją tą jest scena wielkiego odejścia przedstawiona na wschodniej toranie wielkiej stupy w Sañchi (zob. il. 2). Mamy tutaj motyw rodzinnego miasta Buddy – Kapilawastu. Siddhartha odchodzi z życia świeckiego w bezdomność, koń opuszcza miasto, nad koniem wznosi się parasol, symbol godności w tradycji buddyjskiej,



2. Wielkie odejście z Kapilawastu

kondukt oddala się, dochodzi do lasu, pochód się wznosi i w ostatniej fazie ilustracji koń powraca, ale już nie ma nad nim parasola. Oczywiście w żadnej fazie tej sceny na koniu nie siedzi żadna postać. Dehejia zadaje proste pytanie. Jeżeli jest to domniemana inscenizacja, to dlaczego artysta nie przedstawił aktora odgrywającego Buddę, co mu zabraniało to zrobić? Co więcej, wskazuje na końcowy moment. Koń, to jest Kanthaka, dochodzi do lasu i nagle obok pojawiają się odciski stóp, których wcześniej nie było, symbolizują one nikogo innego, jak Buddę. Ponadto nad odciskami stóp wznosi się symbol godności, czyli parasol, nad koniem znajdującym się w drodze powrotnej do miasta parasola już nie ma. Wynika z tego, że Budda na tej ilustracji w rzeczy samej jest obecny, tylko nie został przedstawiony w sposób figuratywny. Artysta zatem czuł jakiś opór, czuł potrzebę, aby Buddy w sposób antropomorficzny w tej sytuacji nie przedstawiać. Mamy więc tutaj, podsumowuje Dehejia, jak najbardziej do czynienia z przejawem anikonizmu we wczesnej sztuce buddyjskiej.

Myśl tę podjął w ostatnich latach amerykański historyk sztuki Robert DeCaroli w dwóch pracach: *Haunting the Buddha* (2004) i *Image Problems. The Origin and Development of the Buddha's Image in Early South Asia* (2015). DeCaroli powtarza opinię Deheji, dając jej podsumowanie. Twierdzi, że analiza wizerunków z Sañchi i z Bharhut ujawnia, że one są po prostu różne. Faktycznie mamy wizerunki, które można czytać tylko w jeden sposób – jako zapis pewnych konkretnych zdarzeń, na przykład scenę walki o relikwie w Kapilawastu. Jest to zapis pewnego zdarzenia. Z drugiej jednak strony mamy wizerunki, które ewidentnie dają pewną opowieść o domniemanych



3. Naga Erapata oddaje cześć Czcigodnemu. CC BY-SA 3.0

wydarzeniach z życia Buddy, w których Budda nie jest obecny w postaci antropomorficznej, jest jednak przedstawiony w sposób anikoniczny, czyli w sposób symboliczny. Można też wskazać kilka klasycznych scen, których według badaczy nie sposób inaczej zinterpretować niż jako opowieści o życiu Buddy, w których Budda obecny jest wyłącznie pod postaciami symboli.

Na znanej scenie z Bharhut (zob. il. 3), w której naga Erapata oddaje cześć Bhagawatowi, czyli Czcigodnemu, to jest Buddzie, pojawia się inskrypcja, ulokowana w centralnym miejscu, głosząca: *Erapato Nāgarāja Bhagavato vadate*, czyli *Król Nągów Erapata oddaje cześć Bhagawatowi*. Podpis ten określa treść sceny w sposób jednoznaczny i nie sposób jej inaczej zinterpretować niż jako wizerunek ilustrujący akt czci, której adresatem jest Budda. Budda jednak w tej scenie nie został przedstawiony w postaci figuratywnej, niemniej jest w niej uobecniony pod postacią symbolu tronu. W pierwszej fazie tej sceny Erapata wyłania się z rzeki w formie pięciogłowego nagi,

na głowie niesie swoją córkę. W drugiej fazie Erapata już w formie ludzkiej podchodzi ze swoimi żonami do drzewa bodhi i do tronu. W kolejnej zaś kłania się przed pustym tronem, a za nim pojawia się rzeczona inskrypcja. Zdaniem badaczy ilustracja ta jest klasycznym przykładem wczesnego buddyjskiego anikonizmu. DeCaroli powtarza za Dehejią: inskrypcja odnosi się wyraźnie do Buddy, fizycznie nieobecnego, scena ta jest ilustracją aktu czci oddawanej Buddzie i nie jest, jak chce S.L. Huntington, sceną rodzajową¹⁶. Nie ma żadnej innej możliwości interpretacji tego wizerunku.

W innym ciekawym przedstawieniu z Bharhut (il. 4) pojawia się również inskrypcja o treści *Ajātasatu Bhagavato vamaṁdate*, czyli *Adżatasatu oddaje cześć Bhagawatowi*. Dehejia podkreśla, że sytuacja ta jest całkowicie analogiczna z sytuacją wcześniejszą. Adżatasatu wraz z żonami zbliża się, jadąc na słoniu, następnie schodzi ze słonia, pod-



4. Adżatasatu oddaje cześć Czciogodnemu. CC BY-SA 3.0

¹⁶ R. DeCaroli, *Haunting the Buddha*, Oxford 2004, s. 70, 198, przyp. 35.

chodzi w kierunku tronu, a na końcu oddaje cześć pustemu tronowi. Na pilastrze zaś mamy wspomnianą inskrypcję, która identyfikuje ową scenę.

W związku z powyższymi ilustracjami nie sposób twierdzić, że nie było anikonicznego okresu w sztuce buddyjskiej. Jednak charakter tego anikonizmu zależy od definicji owego terminu. Spór o anikonizm, podkreśla DeCaroli, uwikłany jest w dwuznaczność samego terminu „anikonizm”. Jeżeli będziemy definiować anikonizm w sposób wąski, mocny, zgodnie z którą to definicją buddyści świadomie na poziomie teoretycznego ujęcia zabraniali przedstawiania Buddy w sposób antropomorficzny, to – mówi DeCaroli – oczywiście żadnego anikonizmu we wczesnej sztuce buddyjskiej nie było. Żadnej bowiem takiej wyraźnej deklaracji we wczesnej tradycji buddyjskiej nie znajdziemy. Nie ma też żadnego jedno-jednoznacznego przedstawiania we wszystkich wizerunkach. W związku z tym jedynym sensem, w jakim możemy mówić o buddyjskim anikonizmie, jest sens szeroki. Jeżeli będziemy rozumieć ten termin w sposób możliwie najszerszy, czyli nie jako zakaz figuratywnego przedstawiania, a nawet nie jako systematyczne zastępowanie figuratywnych przedstawień Buddy przedstawieniami symbolicznymi, tylko jako pewien utrwalony w kulturze na poziomie przedrefleksyjnym zwyczaj, jako pewną tendencję do unikania figuratywnych przedstawień Buddy, który to zwyczaj funkcjonował we wczesnej przed- i pozabuddyjskiej kulturze indyjskiej, ale który nie był wyraźnie i rygorystycznie formułowany na poziomie jakiegoś świadomego zakazu, to o anikonizmie sztuki buddyjskiej mamy prawo mówić. W związku z tą specyficzną kulturową sytuacją łatwo było przejść od przedstawień anikonicznych do ikonicznych, gdyż domniemany zakaz nie był głęboko w świadomości buddystów ulokowany. Możemy zatem mówić o anikonizmie jako o pewnym fakcie historycznym, ale nie jako o fakcie doktrynalnym. Innymi słowy, wczesna sztuka buddyjska była anikoniczna, ale nie ikonoklastyczna.

Podsumowując: w pierwszym okresie dyskusji o anikonizmie buddyjskim sama idea anikonizmu w sztuce wczesnego buddyzmu nie była kwestionowana. Przedmiotem sporu była kwestia pierwszeństwa pojawienia się wizerunków Buddy – Gandhara czy Mathura, oraz wzajemnego oddziaływania obu stylów. Trafność idei anikonizmu w odniesieniu do sztuki wczesnego buddyzmu poddała krytyce dopiero S.L. Huntington w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Według tej badaczki nie istniał anikoniczny okres w sztuce buddyjskiej, a przedstawienia, które interpretuje się przy użyciu tej idei, faktycznie mają ilustrować realne akty kultu sprawowane w realnych miejscach. Krytycy koncepcji Huntington bronią idei anikoniczności, wskazując na wielowarstwowość znaczeń symboli użytych we wczesnych wizerunkach. Dowodzą ponadto, że pewnych przedstawień nie sposób interpretować jako ilustracji realnych aktów kultu wobec realnych obiektów, lecz jako akty czci wobec Buddy zastępowanego symbolami.

Dodajmy jeszcze, że na formułowaną pod adresem swojej koncepcji krytykę Huntington odpowiedziała na dwa powiązane ze sobą sposoby. Z jednej strony oznajmiła, że nigdy nie twierdziła, iż w ilustracjach z Sañczy, Bharhut czy Amarawati nie mamy narracyjnych scen, które dotyczą biografii Buddy¹⁷. Głosi jedynie, łagodząc tym samym swoją opinię, że w większości tych wizerunków chodzi o coś całkiem innego, a mianowicie o upamiętnienie aktów czci oddawanej relikwiom, a nie o upamiętnienie zdarzeń z życia Buddy. Potrzeba opowiadania zdarzeń z życia Buddy nie była mocno utrwalona w świadomości owych wyznawców. Dużo mocniej mieli oni odczuwać potrzebę upamiętnienia faktu, że oddają cześć relikwiom. Ukierunkowanie na dokumentację tegoż stanowiło zasadnicze znaczenie owych ilustracji. Z upływem czasu jednak na owe ilustracje mogły zacząć nakładać się dalsze, wtórne znaczenia. Niemniej nie należy ich mylić ze znaczeniem podstawowym. Huntington zgłasza konieczność wyraźnego rozróżniania poziomu przedstawienia, przypomnienia i odniesienia we wczesnych ilustracjach. W jej opinii Dehejia te poziomy w sposób nieuprawniony zrównuje¹⁸. Jedną z ostatnich prac Huntington dotyczy ogromnej roli, jaką w rozwoju sztuki buddyjskiej odegrała świecka wspólnota (*Lay Ritual in the Early Buddhist Art of India. More Evidence against the Aniconic Theory*, 2012). Amerykańska badaczka wraca do wcześniejszych argumentów, poszerzając je o nowy wątek, którym jest znaczenie świeckich rytuałów w rozwoju sztuki buddyjskiej, również tej ikonicznej, antropomorficznej. O roli świeckiej wspólnoty oraz o pierwotnym powiązaniu z faktycznym rytuałem znaczeniu wczesnych wizerunków świadczyć ma fakt, iż na najwcześniejszych wizerunkach pośród przedstawianych postaci uczestniczących w rytach w ogóle nie pojawiają się przedstawiciele zgromadzeń monastycznych. Wizerunki te – oznajmia badaczka – były dla świeckich członków wspólnoty „zwierciadłem ich własnych rytualnych działań” i jako takie „są najwcześniejszymi znanymi nam wizualnymi dokumentami rytuałów ofiarnych i praktyk kultowych buddyjskiej świeckiej wspólnoty”¹⁹.

Zważywszy na to, że Huntington wycofała się z mocnej tezy głoszącej, iż wczesnym wizerunkom nie można przypisać wartości anikonicznego obrazowania biografii Buddy, można by stwierdzić, że spór o anikonizm w tej fazie dyskusji coraz bardziej zaczął się przekształcać w spór o pierwotne znaczenie owych wizerunków, o pierwotną intencję, która kierowała twórcami owych przedstawień. Można by tak stwierdzić, gdyby nie ostatni tekst amerykańskiej badaczki zatytułowany *Shifting the Paradigm*.

¹⁷ S.L. Huntington, *Aniconism and the Multivalence of Emblems. Another Look*, „Ars Orientalis”, t. 22:1992, s. 111.

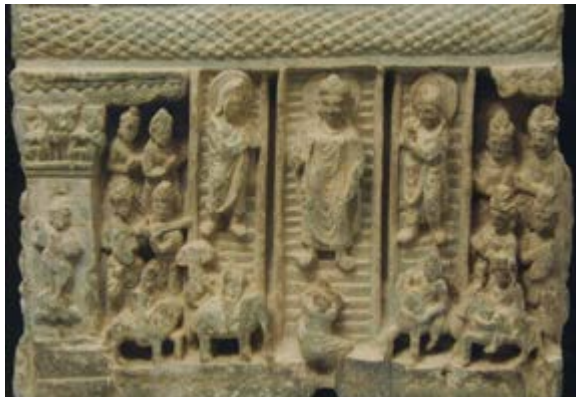
¹⁸ *Ibidem*, s. 113–114.

¹⁹ S.L. Huntington, *Lay Ritual in the Early Buddhist Art of India. More Evidence against the Aniconic Theory*, Amsterdam 2012, s. 39.

The Aniconic Theory and Its Terminology (2015), w którym poddaje ona krytyce samą sensowność stosowania obcych kulturze indo-buddyjskiej kategorii „ikoniczny” i „anikoniczny” i włączania jej w źle dopasowane ramy pojęciowe. Jeżeli owa dystynkcja, powstała w kontekście tradycji judeo-chrześcijańskiej, nie nadaje się do opisu sytuacji we wczesnej sztuce indo-buddyjskiej, to czy można jeszcze sensownie utrzymywać, że dopuszcza się możliwość nakładania się z upływem czasu na owe wizerunki wtórnych, powiązanych z anikoniczną interpretacją znaczeń?



5. Zejście Buddy z nieba Trajastrińśia. Cyt. za: M. Taddei, *Narrative Art between India and the Hellenistic World*, „The Journal of Transcultural Studies”, t. 1: 2015, s. 37



6. Zejście Buddy z nieba Trajastrińśia

Kończąc przegląd argumentów w sporze o buddyjski anikonizm, warto przywrzeć się jeszcze jednej scenie, tym bardziej ciekawej, że przedstawionej w dwóch odsłonach – zejście Buddy z nieba Trajastrińśia (il. 5 i 6). Legenda głosi, że Budda odwiedził przebywającą w tym niebie swoją wcześniej zmarłą matkę, wygłosił tam kazanie, a następnie powrócił na ziemię, schodząc niebiańskimi schodami. Scena ta wielokrotnie utrwalana była we wczesnej sztuce buddyjskiej. Niezwykle ciekawa jej wersja pochodzi z Bharhut. Tutaj jednak przywołałyśmy dwa wizerunki gandharyjskie, oba przedstawiają dokładnie ten sam moment legendarnej biografii Buddy. Ważne jest, że utrzymane są w tym samym stylu, pochodzą mniej więcej z tego samego czasu. Brahma i Indra towarzyszą Buddzie po bokach, mniszka już na ziemi wita go, padając mu do stóp. Jeden wizerunek jest wszak anikoniczny, drugi ikoniczny. Na pierwszym przedstawieniu Budda pojawia się w postaci samych odcisków stóp pozostawionych na ostatnim stopniu niebiańskich schodów. Na drugim zaś wizerunku Budda pojawia się w postaci antropomorficznej. Ta sama scena, ten sam okres, ten sam styl. Wydaje się zatem, że można mówić o anikonizmie buddyjskim jako o pew-

nej formie ikonograficznej, jest to jednak anikonizm obecny na poziomie kulturowego zwyczaju, który nie został utrwalony w sposób unormowany, nie wyraził się w postaci teoretycznej na poziomie doktryny, a w okresie przejściowym obie formy ikonograficzne mogły funkcjonować obok siebie, nie wzbudzając większych doktrynalnych konfliktów.

Oczywiście gdy figuratywne wizerunki Buddy zaczęły się pojawiać na masową skalę, to zaczęły też powstawać teksty, z których jedne utrzymywały, że nie należy tego robić, drugie zaś głosiły, że jest to praktyka ze wszech miar godna kultuwowania – i te ostatnie ostatecznie określiły specyfikę sztuki buddyjskiej. Niemniej teksty te są już późniejsze. Na poziomie wczesnej tradycji buddyjskiej żaden taki zakaz nie funkcjonował.

Bibliografia

- Asher Frederick, *On Maurya Art*, [w:] *A Companion to Asian Art and Architecture*, red. Rebecca M. Brown, Deborah S. Hutton, Chichester 2011, s. 421–443.
- Coomaraswamy Ananda K., *The Indian Origin of the Buddha Image*, „Journal of the American Oriental Society”, t. 46: 1926, s. 165–170.
- Coomaraswamy Ananda K., *The Origin of the Buddha Image*, „Art Bulletin”, t. 9: 1927, nr 4, s. 287–329.
- DeCaroli Robert, *Haunting the Buddha. Indian Popular Religion and the Formation of Buddhism*, Oxford 2004.
- DeCaroli Robert, *Image Problems. The Origin and Development of the Buddha's Image in Early South Asia*, Seattle 2015.
- Dehejia Vidya, *Aniconism and the Multivalence of Emblems*, „Ars Orientalis”, t. 21: 1991, s. 45–66.
- Foucher Alfred, *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*, 2 t., Paris 1905–1951.
- Foucher Alfred, *The Beginnings of Buddhist Art*, [w:] *idem, The Beginnings of Buddhist Art and Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*, tłum. na ang. L.A. Thomas, Frederick W. Thomas, Paris 1917, s. 1–29. (Wydanie oryginalne: *Les débuts de l'art bouddhique*, „Journal Asiatique”, t. 17: 1911, s. 55–79).
- Foucher Alfred, *The Greek Origin of the Image of the Buddha*, [w:] *idem, The Beginnings of Buddhist Art and Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*, tłum. na ang. L.A. Thomas, Frederick W. Thomas, Paris 1917, s. 111–137. (Wydanie oryginalne: *L'Origine grecque de l'image du Bouddha*, „Bibliothèque de vulgarisation du Musée Guimet”, t. 38: 1913, s. 231–272).
- Gombrich Richard, *Precept and Practice. Traditional Buddhism in the Rural Highlands of Ceylon*, Oxford 1971.
- Harvey Peter, *Venerated Objects and Symbols of Early Buddhism*, [w:] *Symbols in Art and Religion. The Indian and Comparative Perspective*, red. Karel Werner, London 1990, s. 68–102.
- Huntington John C., *The Origin of the Buddha Image. Early Image Traditions and the Concept of buddhadar śanapunyā*, [w:] *Studies in Buddhist Art of South Asia*, red. Awadh Kishore Narain, New Delhi 1985, s. 23–58.
- Huntington Susan L., *Aniconism and the Multivalence of Emblems. Another Look*, „Ars Orientalis”, t. 22: 1992, s. 111–156.
- Huntington Susan L., *The Art of Ancient India. Buddhist, Hindu, Jain*, New York – Tokyo 1985.

- Huntington Susan L., *Buddhist Art through a Modern Lens. A Case of a Mistaken Scholarly Trajectory*, [w:] *In the Shadow of the Golden Age. Art and Identity in Asia from Gandhara to the Modern Age*, red. Julia A.B. Hegewald, Berlin 2014, s. 79–112.
- Huntington Susan L., *Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism*, „Art Journal”, t. 49: 1990, nr 4, s. 401–407.
- Huntington Susan L., *Lay Ritual in the Early Buddhist Art of India. More Evidence against the Aniconic Theory*, Amsterdam 2012.
- Huntington Susan L., *Shifting the Paradigm. The Aniconic Theory and Its Terminology*, „South Asian Studies”, t. 31: 2015, nr 2, s. 163–186.
- The Image of the Buddha*, red. David L. Snellgrove et al., Paris 1978.
- Karlsson Klemens, *Face to Face with the Absent Buddha. The Formation of Buddhist Aniconic Art*, Uppsala 1999.
- Krishan Yuvraj, *The Buddha Image. Its Origin and Development*, New Delhi 1996.
- Krishan Yuvraj, *Was Gandhāra Art a Product of Mahāyāna Buddhism?*, „Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland”, t. 3: 1964, nr 4, s. 104–119.
- Thompson Ashley, *In the Absence of the Buddha. “Aniconism” and the Contentions of Buddhist Art History*, [w:] *A Companion to Asian Art and Architecture*, red. Rebecca M. Brown, Deborah S. Hutton, Chichester 2011, s. 398–420.