

IKONOGRAFIA DAKINI DORDŻE PHAGMO W SZTUCE BUDDYZMU TYBETAŃSKIEGO NA PODSTAWIE WYBRANYCH WIZERUNKÓW*

ABSTRACT: The aim of the article is to introduce the iconography of selected images of the dakini Dorje Phagmo, hitherto unpublished in any Polish research on Tibet. The descriptions are based on literary as well as iconographic sources, and are additionally illustrated for the benefit of the reader. This paper focuses on the figure of Dorje Phagmo in the art of Tibetan Buddhism and, to provide a wider context for this topic, also deals with such issues as the role of women in Tibet, feminine images in Tibetan art or types of literary sources used for the study of iconography.

KEYWORDS: Dorje Phagmo, Vajravahī, Tibetan Buddhism, art, iconography

WPROWADZENIE

Dakini Dordże Phagmo (tyb. *rdo rje phag mo*)¹, jest obok bodhisattwy² Tary³ jednym z najpopularniejszych bóstw czczonych przez adeptów buddyźmu tybetańskiego. Jej pochodzenie nie jest w pełni ustalone – najczęściej bywa wywodzona od dakini Wadźrajogini (sansk. *Vajrayoginī*, tyb. *rdo rje rnal 'byor ma*), niekiedy zaś uważana jest za emanację buddy Wajrocza (sansk. *Vairocana*, tyb. *rnam par snang mdzad*) (Mitra, s. 103) albo buddyjskie przeobrażenie hinduistycznej bogini Warahi (English, s. 47–48). W wyniku podobieństwa ikonografii, w starszych opracowaniach często utożsamiana była z Mariczi (sansk. *Māricī*, tyb. *'od zer can ma*) obecnie jednak uznawane są za oddzielne bóstwa (Donaldson, s. 178–181; Getty, s. 117–119; Roerich, s. 70). Do dziś istnieje zapoczątkowana w XV wieku ziemską linią reinkarnacji (tyb. *'khrung rabs*) żeńskich tulku (tyb. *sprul sku*)⁴ z klasztoru Samding (tyb. *bsam sdings*) w południowym Tybecie, uważanych za wcielenia bogini Wadźrawarahi. Wiąże się z nimi kilka legend,

* Artykuł ten powstał na podstawie pracy magisterskiej: P. Koniuch, *Wizerunek dakini Dordże Phagmo w tybetańskiej ikonografii, ikonometrii i buddyjskiej praktyce religijnej* napisanej pod kierunkiem dr hab. Agaty Barei-Starzyńskiej na Wydziale Orientalistycznym UW, 2019.

¹ Tybetańska nazwa jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnej, sanskryckiej Wadźrawarahi (sansk. *Vajravārahī*). Na język polski może być przetłumaczona jako ‘diamentowa locha’ albo ‘niezniszczalna maciora’, ale też można spotkać przekład ‘buddyjska Warahi’.

² Bodhisattwa (sansk. *bodhisattva*, tyb. *byang chub sems dpa'*) to istota dążąca do stanu buddy przez praktykowanie bodhicitty (sansk. *bodhicitta*, tyb. *byang chub kyi sems*), czyli pragnienia przyniesienia oświecenia wszystkim żyjącym istotom.

³ Bogini Tara (sansk. *Tārā*, tyb. *sgrol ma*) jest obok Awalokiteśwary (sansk. *Avalokiteśvara*, tyb. *Czenrezik, spyan ras gzigs*) najpopularniejszą bodhisattwą w Tybecie. Ma kilka form, ale w buddyzmie tybetańskim najpowszechniejszą jest Tara Zielona – bóstwo udzielające ochrony i będące uosobieniem współczucia. Według jednej z legend powstała z łzy Czenrezika, by pomóc mu w oswoadzeniu istot z wiecznej reinkarnacji. Jej wizerunki należą do najpowszechniejszych w sztuce tybetańskiej.

⁴ Dosł. ‘emanacja ciała Buddy’, są to świadome ziemskie odrodzenia mistrzów ważnych linii przekazu w buddyzmie tybetańskim. Dziś najpopularniejszymi są dałajlamowie i karmapowie.

a najpopularniejsza dotyczy siódmej inkarnacji Dordże Phagmo – Czodron Łangmo (tyb. *chos sgron bdang mo*). Według podań powstrzymała ona najazd dżungarskich żołnierzy na swój klasztor poprzez przemianę wszystkich mniszek i siebie samej w maciory, by na oczach najeźdźców przybrać na powrót postać ludzką (choć według niektórych źródeł przeobraziła się w gniewną dakinię). W ten sposób przstraszyła agresorów, którzy zamiast ograbić Samding, obdarowali go licznymi darami z uprzednio zdobytych łupów (Diemberger s. 280–281; English, s. xxvii; Henss, s. 473–476; Simmer-Brown, s. 185).

Zaskakującym może się wydawać fakt, że w religii z reguły stawiającej kobiety niżej w hierarchii płci, a także o tak zmaskulinizowanej strukturze monastycznej, znaczna liczba z najbardziej czczonych bóstw utożsamiana jest z płcią żeńską. Popularność Dordże Phagmo potwierdza fakt poświęcenia jej aż 11 *sadhan*⁵ z ponad 300 tworzących słynny zbiór *Sadhanamala* (sansk. *Sāadhanamālā*)⁶. Dodatkowo wierni często kierują do niej swoje prośby, ponieważ wypowiedzianie jej mantry uważane jest za niezwykle skuteczne w spełnianiu życzeń (Mitra, s. 102–103). Zazwyczaj następstwem takiej popularności jakiegoś bóstwa jest rozprzestrzenianie się na szeroką skalę różnych jego wizerunków, najczęściej opartych na poświęconych mu tekstach religijnych. W buddyzmie bardzo ważnym typem praktyki jest medytacja z wizualizacją bóstwa, najczęściej usytuowanym w mandali, a przygotowane przez artystów obrazy czy rzeźby mają ułatwić to zadanie początkującym adeptom. Powstała niezliczona liczba rozmaitych przedstawień Dordże Phagmo, różniących się od siebie nawet w obrębie danego typu ikonograficznego, pomimo bardzo restrykcyjnych zasad obowiązujących autorów takich dzieł. Można je jednak podzielić na kilka głównych typów i w ich granicach wyodrębnić najpopularniejsze schematy – powtarzające się pozy, atrybuty czy kolorystykę.

Z uwagi na niezwykle istotną rolę buddyzmu w życiu Tybetańczyków, sztuka tybetańska od wieków miała wymiar niemal wyłącznie religijny. Artyści tybetańscy przed wykonaniem świętego wizerunku muszą odbyć wieloletnie studia artystyczne i mieć odpowiednie przygotowanie duchowe. Poprawne wykonanie malowanego zwoju *thanki* (tyb. *thang ka*) lub rzeźby wymaga doskonałej znajomości reguł ikonometrii i opanowania ikonografii opisanych w traktatach, a sam proces tworzenia uznawany jest za praktykę duchową i przyczynia się do gromadzenia zasług buddyjskich. Z tego powodu dzieła sztuki tybetańskiej muszą być wykonane według ścisłych reguł (Tucci [vol I], s. 286–291). Erberto Lo Bue wyróżnia kilka typów tekstów wykorzystywanych przez artystów: źródła ikonograficzne, źródła historyczne poświęcone sztuce, źródła ikonometryczne oraz podręczniki dla artystów (2012, s. 471). Pierwsze dwa rodzaje należą do buddyjskiej literatury religijnej oraz historycznej, natomiast pozostałe są bardziej specjalistycznymi tekstami, kierowanymi wprost do artystów i rzemieślników. Opisują materiały oraz techniki i najczęściej stanowią fragmenty większych traktatów naukowych. Największą grupę źródeł stanowią te o charakterze ikonograficznym. Można wyróżnić ich dwa główne typy: kompozycje pisane, najczęściej zawarte w dłuższych tekstach obrzędowych, oraz wizualne, np. polichromie na ścianach świątyń czy inne dzieła sztuki. Często wykorzystywanym przez artystów źródłem

⁵ *Sadhana* (sansk. *sāadhanā*, tyb. *sgrub thabs*) to rodzaj tekstu rytualnego wykorzystywanego w praktyce religijnej.

⁶ Dosł. ‘girlanda *sadhan*’, zbiór tekstów z tradycji wadźrajany, opisujących praktyki medytacyjne, a przez zawarte w nich opisy ikonograficzne, chętnie wykorzystywany przez badaczy sztuki buddyjskiej. Angielskie tłumaczenie opracowane zostało przez B. Bhattacharyę i wydane w dwóch tomach w latach 1925–28, a następnie wznowione w 1968 i 2009–2011, por. Bhattacharyya 1925; Bhattacharyya 1928.

są zbiory rysunków wykonane przez dawniejszych twórców. Najczęściej składają się one z kopii innych dzieł lub szkiców przerysowanych wraz z siatką ikonometryczną z traktatów (Lo Bue 1990, s. 182–184). Innymi źródłami inspiracji mogą być odbitki ksylograficzne, rozpowszechnione już na początku XV wieku (Lo Bue 1990, s. 184–187) czy przybyła do Tybetu w XX wieku fotografia, która do dziś jest chętnie wykorzystywana jako narzędzie pomocnicze w sztuce (Lo Bue 1990, s. 187–188).

Traktaty ikonometryczne są znacznie rzadsze, w Tengjurze (tyb. *bstan 'gyur*), kanonicznym zbiorze komentarzy do świętych pism buddyjskich, znajdziemy zaledwie cztery indyjskie teksty tego typu. Najbardziej znanym tybetańskim utworem w tej kategorii, do którego odnoszą się nawet twórcy współczesnych traktatów, jest oparty na różnych tłumaczeniach sutry *Pratimalakszana* (sansk. *Pratimālakṣaṇa*) utwór spisany przez Menłę Dondrupa (tyb. *sman lha don grub*) w XV wieku, *Bde bar gshegs pa'i sku gzugs kyi tshad kyi rab tu byed pa'i yid bzhin gyi nor bu* ('Klejnot spełniający życzenia: [traktat] o proporcjach wizerunków Sugaty [czyli Buddy]'). Zadaniem tego typu rozpraw jest wyłożenie dokładnych proporcji bóstw i objaśnienie kolejnych etapów tworzenia ich wizerunków. Cechują się one bardzo specyficznym językiem i strukturą gramatyczną ze względu na wąską grupę odbiorców, którzy najczęściej uprzednio otrzymali już pewne nauki drogą ustną. Niektóre traktaty ikonometryczne tworzone były na podstawie zestawów wcześniejszych diagramów z proporcjami. Powstałe w ten sposób teksty są bardziej wiarygodne i pomocne dla artystów, którzy mogą stosować się do ich wytycznych, jednocześnie konsultując szkice (Lo Bue 1990, s. 190–191). Najczęściej dołączane do rozpraw wykresy z wizerunkami tworzone były równocześnie z opisami lub później, na ich podstawie. Jednym z najkompletniejszych zachowanych tego typu źródeł jest powstałe w XVII wieku dwutomowe dzieło *Wajdurja Karpo* (tyb. *Vaidūrya dkar po*) i *Wajdurja Gjasel* (tyb. *Vaidūrya g.ya sel*; inny spotykany tytuł to *Vaidūrya 'khrul sel*) autorstwa regenta Sangje Gjaco (tyb. *sang rgyas rgya mtsho*)⁷. Poza elaboratami w dziedzinach m.in. astronomii, gramatyki, medycyny czy rytuałów pogrzebowych, znajdziemy tam również fragment o sztuce: *Cha tshad kyi dpe ris dpyod ldan yig gsos* ('Ilustracje miar, przypomnienie dla znawców')⁸.

Poza literaturą specjalistyczną i religijną w języku tybetańskim brak jest monografii poświęconej wizerunkom plastycznym wyłącznie dakini Dordże Phagmo, a obecny artykuł ma na celu częściowe uzupełnienie tej luki, występującej również w polskich opracowaniach. Z uwagi na ograniczony zakres objętościowy artykułu przedstawiony tu zostanie wybór kilku wariantów w granicach głównych typów ikonograficznych dakini. W celu nakreślenia kontekstu dla tego zagadnienia zaprezentowane zostaną pokrótce również takie problemy jak rola kobiet w Tybecie oraz kwestia ikonografii kobiecej w sztuce tybetańskiej⁹.

⁷ Na uwagę zasługuje też fakt, że tekst ten został wydany z transliteracją i kompletem ilustracji w 2012 roku, w serii Brill's Tibetan Studies Library, por. Cüppers, Van Der Kuijp, Pagel. Fragmenty tego traktatu opisujące diagramy Dordże Phagmo oraz Tary zostały przetłumaczone na język polski we wspomnianej pracy magisterskiej, omawiającej również charakterystykę językową tekstów ikonometrycznych oraz zawierającej słowniczek pojawiających się w tego typu literaturze pojęć (Koniuch).

⁸ Ang. tłum. *Illustrations of Measurements: A Refresher for the Cognoscenti*, por. Cüppers, Van Der Kuijp, Pagel, s. 1.

⁹ Bardziej całościowe ukazanie tych problemów, a także szersze naświetlenie ikonometrii i praktyki duchowej związanej z postacią Dordże Phagmo przedstawione zostały w pracy magisterskiej, na podstawie której powstał poniższy artykuł (Koniuch).

POZYCJA KOBIEŃ W BUDDYZMIE TYBETAŃSKIM

W buddyzmie tybetańskim, analogicznie do większości religii, kobiety stoją niżej w hierarchii społecznej niż mężczyźni. Literatura buddyjska, w znacznej mierze przełożona na język tybetański z sanskrytu, była tworzona przez elitę intelektualną i duchową, złożoną prawie wyłącznie z mężczyzn. Z tego powodu kobiecość była kojarzona ze świeckością, niewiedzą i atawizmem, a kobiety uznawane były za istoty skłonne do pożądliwości materialnej i seksualnej, przez co były też traktowane jako pokusa dla mężczyzn, a przede wszystkim mnichów, żyjących w celibacie (Karma Lekshe Tsomo, s. 45; Paul, s. XIX–XXI). Liczne przekazy buddyjskie przekonują o niższym urodzeniu kobiet spowodowanym nagromadzeniem złych czynów wartościowanych moralnie (sansk. *karman*; Allione 1998, s. 47; Gyatso, Havnevik, s. 8–9; Paul, s. 3–4), jednocześnie wyliczając przeszkody na drodze duchowej, które miałyby stanowić posiadanie kobiecego ciała. Nauki zawarte w sutrach¹⁰ zachęcają buddystki do działań mających na celu mentalne uwolnienie się z żeńskiego ciała, ponieważ dopiero osiągnięcie wyższego stanu duchowego, a co za tym idzie – wyzbycie się przynależności do którejkolwiek płci, umożliwi osiągnięcie ostatecznego oświecenia w praktyce buddyjskiej (Allione 1998, s. 43–45). Mniszki mają znacznie bardziej ograniczony dostęp do nauk Buddy niż mnisi¹¹, a w ślad za tym gorszy dostęp do rozmaitych form praktyki buddyjskiej, takich jak czytanie i kopiowanie tekstów, czy słuchanie komentarzy wyższych lamów do kanonicznych tekstów Kangjuru¹², ale też tworzenia obiektów sztuki takich jak malowane zwoje thanka, rzeźby-ofiary *torma* (tyb. *gtor ma*) czy usypane z kolorowego piasku lub malowane mandale (tyb. *dkyil 'khor*). Sporządzanie dzieł sztuki tybetańskiej, stanowiących przede wszystkim obiekty kultu, wymaga od twórcy gruntownego przygotowania duchowego oraz niejako połączenia jaźni z miejscem lub postacią przedstawianą na wizerunku. Kobietom przeważnie odmawiano dostępu do takiej praktyki, z uwagi na ich domniemane splamienia¹³ i nieczystość związane z płcią, a także menstruacją. Znane są jednak nieliczne przypadki mniszek-artystek, którym udało się otrzymać stosowne nauki i uczestniczyć w wykonywaniu thanek i mandal (Kerin, s. 319–332). Warto zauważyć także wyraźną nierówność w ilościowym stosunku kobiet do mężczyzn w stanie duchowym. Przed 1950 rokiem mniszki miały stanowić zaledwie 2% społeczeństwa, natomiast mnisi aż 18% (Young, s. 230–232)¹⁴. Choć nadal nie ma możliwości uzyskania pełnej ordynacji przez mniszki, to w ostatnich latach w społeczności tybetańskiej wprowadzono tytuł *geszemy* (tyb. *dge bshes ma*), poprzedzający najwyższy stopień *gelongmy* (tyb. *dge slong ma*) i stanowiący ważny krok na drodze ku równouprawnieniu wspólnoty klasztornej (LeClear; Young, s. 232).

¹⁰ Sutra (sansk. *sūtra*, tyb. *mdo*) – święty tekst buddyjski, którego autorstwo przypisywane jest Buddzie.

¹¹ O tybetańskich mniszkach por. Hanna Havnevik. *Tibetan Buddhist Nuns: History, Cultural Norms and Social Reality*. Institut for sammenlignende kulturforskning, 1990.

¹² Kangjur (tyb. *bka' 'gyur*) to kanoniczny zbiór świętych tekstów buddyzmu tybetańskiego przypisywanych Buddzie.

¹³ Splamienia (sansk. *kleśa*, tyb. *nyon mongs*) to stany emocjonalne (np. złość, pożądanie czy strach) przyczyniające się do gromadzenia „złego” *karmana* przez szkodliwe działania.

¹⁴ Trudno uzyskać informacje statystyczne dotyczące obecnej sytuacji, przede wszystkim z powodu rozproszenia ludności tybetańskiej w diasporze oraz niewiarygodnych danych podawanych przez władze chińskie.

WPLYW POSTRZEGANIA KOBIECI W BUDDYZMIE TANTRYCZNYM
NA ROZWÓJ KOBIECZEJ IKONOGRAFII

Nieliczne biografie oświeconych kobiet łączy pewna zależność – większość z opisywanych w nich postaci wybrała ścieżki tantry¹⁵ lub dzogczen¹⁶ (Allione 1998, s. 46–47). Wynika to z faktu, że w przeciwieństwie do nauk opartych wyłącznie na sutrach, przez wieki najpopularniejszej odmiany buddyzmu w Indiach, natomiast w Tybecie niewystępującej, w buddyzmie tantrycznym kobiety cieszą się znacznie większym szacunkiem, a ich wizerunki stanowią nieodłączne elementy praktyki duchowej. W tybetańskiej odmianie wadźrajany¹⁷ męski pierwiastek symbolizuje aktywną zasadę¹⁸ (sansk. *upāya*), natomiast żeński – pustkę (sansk. *śunyāta*) oraz głębokie poznanie¹⁹ (sansk. *prajñā*). Te cząstki stanowią strumienie w ciałach odpowiadających im płci, a ich konsolidacja podczas rytualnego stosunku płciowego ma prowadzić do stłumienia dualistycznego myślenia, ważnego kroku na drodze do oświecenia. Jedną z najważniejszych praktyk tantrycznych jest medytacja z wizualizacją. Może być to wyobrażenie wybranego bóstwa w mandali lub zobrazowanie własnego ego w postaci bóstwa, bardzo często przeciwnej płci – stąd popularność szczegółowych wizerunków bogiń w sztuce rytualnej tantry. Odpowiadające męskiej oraz żeńskiej energii idee aktywnej zasady oraz pustki zainspirowały dwa główne typy wizerunków kobiecych: spokojną postać kosmicznej matki i nieskończonej mądrości, oraz gniewną dakinię, wywodzącą się od indyjskiej *śakti*²⁰. W Tybecie i Nepalu powstał również nowy typ ikonograficzny, nieznan w tradycjach buddyjskich Indii, czyli para bóstw podczas zespolenia seksualnego, nazywany jab-jum (tyb. *yab yum*, honoryfikatywnie ‘ojciec-matka’, Allione 1998, s. 47–49).

Dakini (sansk. *dākinī*) to bez wątpienia najpopularniejszy z owych typów wizerunków kobiecych w buddyzmie tybetańskim. W języku tybetańskim określana jako khandroma (tyb. *mkha’ ’gro ma*), co tłumaczone bywa jako „podniebna wędrownica”, albo „podniebna tancerka”. Pierwsza sylaba (*mkha’*) oznacza niebo lub pustkę – *śuniatę*. Druga część *’gro* (dosł. ‘chodzić’) symbolizuje nieskończony ruch myśli, jej rolę przewodniczki duchowej a także możliwość przybierania rozmaitych postaci. Partykuła nominalna *ma*, niekiedy pomijana, podkreśla rodzaj żeński (Simmer-Brown, s. 51–52; Prenzel, s. 39–47). W tradycji tantrycznej dakinie występują w tzw. pięciu rodzinach, odpowiadających pięciu rodzinom buddów: wadźry, buddy, ratny (klejnotu), padmy (lotosu) oraz karmy (działania). Każdemu z buddów przypisane są jedno z pięciu właściwości i rodzajów działań duchowych, mających na celu usunięcie odpowiadających im niepożądanych aspektów

¹⁵ Tantrajana (sansk. *tantrayāna*) albo wadźrajana (sansk. *vajrayāna*, tyb. *rdo rje theg pa*), po polsku najczęściej określana „Diamentową Drogą” jest to jeden z trzech nurtów buddyzmu, wywodzący się z tradycji „Wielkiego Wozu” – mahajany (sansk. *māhayāna*, tyb. *theg pa chen po*). Wadźrajana stanowi „szybką ścieżkę” do oświecenia poprzez specyficzne, bardziej rytualne praktyki i wymaga wtajemniczenia – z tego powodu bywa czasem nazywana buddyzmem ezoterycznym.

¹⁶ Dzogczen (tyb. *rdzogs chen*) – praktyka buddyzmu tybetańskiego, zakładająca, że każda istota ma w sobie prawdziwą naturę buddy, która poprzez odpowiednie praktyki i nauki może prowadzić do oświecenia w momencie spontanicznego urzeczywistnienia.

¹⁷ Buddyzm tybetański przejął nauki wadźrajany z Indii, jednak zawiera również dodane później elementy lokalne, takie jak linie reinkarnacji tulku czy praktykę dzogczen.

¹⁸ Inaczej: ‘zręczne środki’, czyli ‘środki zręcznie wykorzystywane do uzyskania celu’.

¹⁹ Inaczej: ‘wnikliwy wgląd’, ‘mądrość’.

²⁰ Dosł. ‘moc’, ‘energia’, ‘możliwość’ – w hinduizmie kosmiczna siła stwórcza, często utożsamiana z archetypem pierwotnej bogini-demiurga, por. Tigonait.

czy cech ego. Z tymi rodzinami łączone są charakterystyczne elementy, takie jak żywiół, kolor czy symbol, co znajduje odzwierciedlenie w ikonografii (Allione 1998, s. 62–65; Allione 2018, s. 128–247).

Nauki medytacji dzogczen (tyb. *rdzogs chen*, dosł. ‘wielka doskonałość’), jednego z najważniejszych systemów nauk szkoły Nyingma głoszą, że każda istota skrywa w sobie prawdziwą naturę buddy, a dzięki odpowiednim naukom oraz praktykom duchowym może ją w sobie rozbudzić w momencie spontanicznego urzeczywistnienia (tyb. *lhun grub*). Mówi się, że nauki dzogczen do Tybetu sprowadził w VIII lub IX wieku na polę legendarny nauczyciel Padmasambhawa (tyb. *padma 'byung gnas*; Nyoshul Khenpo, s. xv, 55–56). Same teksty miały pochodzić z Uddijany (tyb. *u rgyan*), mitycznego miejsca znanego jako „kraj dakiń” (www.rigpawiki.org...), a do tego miały być spisane tajemnym językiem dakiń²¹, (Allione 1998, s. 50; Simmer-Brown, s. 270–271; Staal, s. 334). Wierzono, że zdolni je odczytać byli wyłącznie wtajemniczeni lamowie, którym dakinie przekazały teksty oraz ujawniły ich przesłanie. Znaczenie tych kobiecych postaci w dzogczen sprawiło, że kobiety były bardziej poważane i częściej akceptowane do przyjęcia nauk Buddy niż w pozostałych tradycjach buddyjskich. Uważano, że wynikająca z ich płci zdolność do kontrolowania energii umożliwia im łatwiejsze uzyskanie spontanicznego urzeczywistnienia i manifestację tęczowego ciała (tyb. *'ja' lus*) po śmierci (Allione 1998, s. 50–51). Brak hierarchiczności klasztornej oraz najczęściej pustelniczy styl życia praktykujących dzogczen umożliwia kobietom swobodniejszą naukę poprzez unikanie problemów obecnych we wspólnotach klasztornych. Wśród najszlachetniejszych praktykujących tej tradycji można wyróżnić tak znane postaci jak XI-wieczna mistrzyni Maczig Labdron (tyb. *ma gcig lab sgron*)²² czy bardziej współcześnie Aju Khandro²³ (tyb. *a yu mkha' 'gro*; Allione 1998, s. 170–176, 238). W dzogczen sztuka nie odgrywa aż tak istotnej roli jak w innych tradycjach tybetańskich, jednak znane są liczne wizerunki najważniejszych oświeconych adeptów tej praktyki buddyjskiej²⁴.

DAKINI DORDŽE PHAGMO – GENEZA POSTACI I STAN BADAŃ

Ikonografia Dordże Phagmo jest analogiczna z ikonografią Wadźrajogini, jednak z charakterystycznym tylko dla niej dodatkowym elementem – głową lochy (dzikiej maciorry) wylaniającą się z ludzkiej głowy. W sztuce buddyzmu świnia ucieleśnia niewiedzę. W przedstawieniach koła życia (Bhawaczakra, sanskr. *bhāvachakra*, tyb. *srid pa'i 'khor lo*) umieszczana jest w jego centrum wraz z kogutem oraz wężem, symbolami pożądania oraz nienawiści. Odcięta głowa świni ma świadczyć o odcięciu się Dordże Phagmo od niewiedzy i wyzwoleniu z wiecznej wędrówki w sansarze (Vessantara, s. 99). W sztuce tybetańskiej znane są liczne wizerunki bóstw zoocefalicznych (Simhamukha z głową

²¹ Tyb. *dgongs pa'i skad*, ang. *twilight language*, czyli ‘język zmierzchu’. Badacze spierają się co do angielskiego tłumaczenia tego terminu, zwracając uwagę na błędną identyfikację sanskryckiego słowa *sandhā*, zamiast poprawnego *sandhyā*, w związku z czym proponują raczej nazwy *intentional language*, ‘język zamierzony/celowy’, *esoteric language*, ‘język ezoteryczny’ lub *secret language*, ‘język sekretny/tajemny’.

²² Żyjąca na przełomie XI i XII wieku adeptka, autorka tekstów i pieśni religijnych, najbardziej znana z wprowadzenia praktyki „odcinania” jaźni, zwanej *czo* (tyb. *gcod*).

²³ Żyjąca na przełomie XIX i XX wieku joginka praktykująca *czo*, która większość życia poświęciła pielgrzymowaniu, odosobnieniu w jaskini oraz nauczaniu akolitów dzogczen.

²⁴ Np. Maczig Labdron, www.himalayanart.org/items/21564.

lwa czy Wadźrabhajrawa z głową bawołu), jednak ikonografia Wadźrawarahi wydaje się wyjątkowa, co mogło wpłynąć na powszechność jej wizerunków.

Zaskakujące jest, że tak popularna wśród adeptów wadźrajany dakini nie doczekała się dotychczas kompleksowej monografii. Obszerna publikacja Hildegard Diemberger *When a Woman Becomes a Religious Dynasty* (Diemberger) skupia się wyłącznie na linii ziemskich reinkarnacji tego bóstwa – Samding Dordże Phagmo. Duża część monografii Elisabeth English o Wadźrajogini (English) poświęcona jest przybliżeniu postaci Dordże Phagmo – autorka przedstawiła różnorodne wizerunki dakini występujące w tekstach religijnych, a także sporządziła obszerną analizę praktyki medytacji z wizualizacją tego bóstwa, opisaną w przetłumaczonej przez nią *sadhanie*. Warto wspomnieć też o artykule Mallara Mitry (Mitra), który w podobny sposób prezentuje kilka wariantów ikonograficznych Dordże Phagmo opisanych w *sadhanach*, a dodatkowo porównuje je z konkretnymi dziełami sztuki z różnych krajów buddyjskich. W polskiej literaturze naukowej tematyka kobieca w sztuce Tybetu pojawia się w publikacjach Katarzyny Lewandowskiej-Michalskiej, jednak w swojej najobszerniejszej pozycji (Lewandowska-Michalska) skupiła się na wizerunkach bogini-matki oraz strażniczki, pomijając dakinie.

IKONOGRAFIA WYBRANYCH WIZERUNKÓW DORDŻE PHAGMO

WIZERUNKI W POZIE TAŃCZĄCEJ

Najpopularniejszą formą Wadźrawarahi jest wizerunek analogiczny do Wadźrajogini w tańczącej pozie ze zgiętą nogą (sansk. *ardhaparyāṅka*), jednak z dodatkiem głowy maciory na czubku lub z boku ludzkiej głowy dakini, a niekiedy także wzmocnieniem grymasu jej twarzy i ukazaniem długich, zakrzywionych kłów (Allione 1998, s. 66–72; English, s. 50–54; Mitra, s. 104–105).

Ma ona ciało młodej dziewczyny, jest naga, wygięta w tańczącej pozie z prawą nogą zgiętą i podniesioną na wysokość uda lewej, wyprostowanej nogi. Ma dwie ręce i jedno oblicze, jej tułów jest wygięty w prawą stronę. W prawej dłoni, uniesionej nad głową, trzyma nóż dakiń – kartrikę (sansk. *kartari*, tyb. *gri gug*), a w lewej, przy piersi – kapalę (sansk. *kapāla*, tyb. *dung chen*, *thod pa*, *ka pa la* lub *ban dha*) – miskę z połowy ludzkiej czaszki, wypełnioną bulgoczącą krwią. Osobliwy kształt ostrza noża pochodzi od indyjskiego narzędzia służącego obdzieraniu ze skóry i ćwiartowaniu ludzkich ciał na tantrycznych polach kremacyjnych (Beer 2003, s. 112–114). Rękojeść zazwyczaj ma postać połowy wadźry (sansk. *vajra*, tyb. *rdo rje*), niezniszczalnego pioruna, stanowiącego symbol niezniszczalności nirwany, a także utożsamianego z męską energią i fallusem (Beer 2003, s. 87–92). Kartrika ma służyć rozcinaniu dwóch przeszkód (sansk. *āvaraṇa*), niewłaściwych emocji oraz niewiedzy na drodze do oświecenia oraz szczęścia przeciwności medytacji. Miska z czaszki trzymana na wysokości serca symbolizuje jedność metody oraz mądrości bóstwa. W kontekście dakiń bywa utożsamiana z waginą, a wypełniająca ją krew z bodhiczią, czyli pragnieniem rozbudzenia oświecenia we wszystkich żyjących istotach. Kapala wypełniona bulgoczącą krwią (tyb. *thod khrag*) jest najczęściej spotykaną odmianą tego atrybutu w wizerunkach gniewnych bóstw (Beer 2003, s. 110–112). W zgięciu lewego łokcia dakini znajduje się khatwanga (sansk. *khaṭvāṅga*, tyb. *kha tam ga*), długa laska symbolizująca jej tantrycznego partnera – Czakraśamwarę. W najpopularniejszym typie ikonograficznym laska zakończona jest wadźrą lub płonącem trójzębem, poniżej którego znajdują się kolejno czaszka, rozkładająca się głowa ludzka, świeżo ścięta głowa, złoty dzban oraz połowa czterodzielnej wadźry. Niżej zwisają symbole słońca



Il. 1. Dordze Phagmo w pozycji tańczącej²⁵

i księżycy, rytualny bębenek damaru wykonany z dwóch czaszek (sansk. *damaru*, tyb. *rnga chung* lub *da ma ru*), czasem dodatkowo ozdobione potrójnym proporczykiem i wstążkami. Kształt khatwangi wywodzony jest od lasek śiwaickich joginów, zwanych kapalika (sansk. *kāpālika*). W przedstawieniach bóstw buddyjskich ma zastępować tantrycznego partnera, z którym tworzą doskonałą jedność bodhicitty przez zjednoczenie wielkiego szczęścia i pustki (Beer 2003, s. 102–107). Dordze Phagmo ma krwistoczerwoną skórę, a spośród rozwianych, czarnych włosów, czasem związanych w pół-kok na czubku głowy, wyziera z boku lub na samym wierzchołku czaszki niewielka głowa maciory. Twarz dakini ma gniewny wyraz, troje oczu często jest nabiegłych krwią, a usta wykrzywione w grymasie odkrywają długie, zakrzywione kły. Jej ciało przystrojone jest pięcioma znakami kultowymi, na które składają się wykonane z kości znalezionej na polu kremacyjnym: opaska na głowie, kolczyki, naszyjnik, bransolety i przepaska. Czasem w tekstach pojawia się tych znaków sześć, ostatnim miałyby być popiół, który bóstwo ma rozsmarowane na twarzy lub ciele (Beer 1999, s. 318–320), jest to jednak trudne do ukazania w formie plastycznej, dlatego w sztuce ten element jest zazwyczaj pomijany. Na głowie ma tiarę z pięcioma czaszkami (tyb. *thod skam gyi dbu rgyan*), symbolizującymi pięciu dhjanibuddów – buddów medytacyjnych oraz ich właściwości (Beer 1999, s. 318–320). Szyję zdobi długa girlanda z pięćdziesięciu świeżo ściętych ludzkich głów nawleczonych na sznur z rozciągniętych jelit (tyb. *dbu bcad ma 'phreng ba*), odzwierciedlająca iluzoryczną naturę wszystkich zjawisk (Beer 1999, s. 317–318). Dakini lewą stopą depcze ułożone na lotosowym tronie, odzwierciedlającym czystość (Beer 1999, s. 38), martwe ciało ludzkie (w ikonografii nazywane ‘siedziskiem ze zwłok’, tyb. *bam gdan*),

²⁵ Źródło: <https://www.himalayanart.org/items/79087>.

symbolizujące pustkę jaźni, z której wyłania się bóstwo (Beer 1999, s. 315), czasem przykryte niewielkim dyskiem słonecznym – symbolem bodhiczitty (Beer 1999, s. 38). Całą postać otacza płonąca mandorla, często wykonana w bardzo zdobny sposób.



Il. 2. Dordże Phagmo jako Khroma Nagmo²⁶

W obrębie wizerunków w pozycji tańczącej wyróżnić można kilka wariantów przedstawieniowych, ale chyba najbardziej wyróżniającym się z nich jest Khroma Nagmo (tyb. *khros ma nag mo*, dosł. ‘gniewna czarna’; www.himalayanart.org/search/...; www.himalayanart.org/items/909; <http://tywiki.tsadra.org...>). Często bywa błędnie określana jako gniewna emanacja Wadźrajogini, w ikonografii jednak zawsze jest ukazywana z głową maciory, co wskazuje na jej przynależność do tradycji Dordże Phagmo. Jej czarne lub niebieskie²⁷ ciało wygięte w tańczącej pozie, kontrastuje ze złotem lub czerwienią rozwianych włosów. Podobnie jak poprzednia forma dakini, ma ona dwie ręce i jedną twarz, tutaj wykrzywioną w strasznym grymasie, z wytrzeszczonymi, przekrwionymi oczami. W odróżnieniu od wyjściowego wizerunku, nie jest ona kompletnie naga, odziana jest bowiem w trzy skóry: tygrysa, człowieka oraz słonia, stanowiące trzy z ośmiu strojów z pól kremacyjnych (tyb. *dur khrod kyi chas brgyad*), obok m.in. tiary z czaszek i girlandy głów, obecnych również w innych formach Dordże Phagmo (Beer 1999, s. 315–318). Biodra zakrywa jej przepaska z tygrysięj skóry (tyb. *stag lpags kyi sham thabs*), symbolizująca przezwyciężanie nienawiści i złości, oraz wzbudzająca strach w przeciwnikach nauk buddyzmu. Skóra ludzka (tyb. *shin lpangs kyi yang gzi*), zawiązana na szyi niczym szal i spływająca na plecy, odzwierciedla pokonywanie złudzeń i pożądania. Skóra słonia (tyb. *glan po che'i pags pa*),

²⁶ Źródło: detal z <https://www.himalayanart.org/items/491>.

²⁷ Różnica w kolorze wynika ze stopnia rozcieńczenia czarnej, a właściwie ciemnogrnatowej farby wykorzystywanej do kolorowania postaci.

również zakrywająca plecy dakini, uosabia przewyżczenie niewiedzy. Czasem na szyi ma dodatkowo zawieszzone węże splecione w rodzaj naszyjnika, wywodzącego się ze stroju indyjskich braminów (Beer 1999, s. 70–71). Reszta atrybutów pozostaje taka sama jak w wypadku poprzednio opisywanej formy tańczącej Wadźrawarahi, z tą różnicą, że ciało deptane przez Khromę Nagmo zazwyczaj ukazywane jest leżące na plecach, natomiast w innych wariantach dakini stoi na zwłokach leżących twarzą w dół.

Jeszcze inne warianty Dordże Phagmo w tańczącej pozie stanowią m.in. wizerunek z dwunastoma ramionami i czterema twarzami (English, s. 54–59), wzorowany na ikonografii jej tantrycznego partnera, Czakrasamwary (sansk. *Cakrasamvara*, tyb. Khorlo Demczog, *'khor lo bde mchog*, dosł. 'koło rozkoszy' lub 'koło najwyższej radości') lub bardzo rzadka odwrócona odmiana, w której zmianie ulega ułożenie nóg – wyjątkowo to prawa stopa stoi na ziemi, a lewa oparta jest na prawym udzie.

WIZERUNKI W POZIE WOJOWNIKA

Inną bardzo często spotykaną postacią w ikonografii Dordże Phagmo jest bogini stojąca w pozie wojownika (sansk. *ālīḍha*) i jej odmianach (Bhattacharyya 1958, s. 218; Mitra, s. 103). W najbardziej podstawowej formie, spotykanej w tekstach, ale niezwykle rzadko w sztuce, jej ciało skierowane jest w lewą stronę, lewa noga jest zgięta, a prawa wyprostowana. Z czarki podniesionej nad głową w lewej dłoni spija krew, jednocześnie spoglądając w górę na Czystą Krainę Dakin. W prawej ręce, wyprostowanej w tył równoległe do nogi, trzyma wadźrę lub kartrikę. Pod jej stopami, na dużym dysku słonecznym leżącym na lotosowym tronie, deptane są postacie czerwonej Kalaratri²⁸ oraz czarnego Bhajrawy²⁹. W zgięciu lewego łokcia podtrzymuje khatwangę. Jej nagie, młode ciało jest czerwone, ozdobione kościanymi znakami kultowymi oraz girlandą z ludzkich głów. Na jej rozwianych włosach widnieje korona z pięciu czaszek, a za całą postacią rozciąga się wielki ognisty nimb.



Il. 3. Sześcioramienna Dordże Phagmo w pozie wojownika³⁰

²⁸ Sanskr. *Kālarātri*, tyb. *du than ma*, forma hinduistycznej bogini Durgi lub jedna z trzech niszczycielskich form Bogini-matki Dewi.

²⁹ Sanskr. *Bhairava*, tyb. *'jigs byed*, gniewna forma hinduistycznego boga Śiwy, bóg zniszczenia.

³⁰ Źródło: English, s. 63.

Znanych jest też wiele innych, znacznie rzadszych, ale równie ciekawych typów przedstawień Dordże Phagmo w pozie wojownika. Jednym z nich jest sześcioramienna odmiana, ukazana w niemal ten sam sposób co typ podstawowy, gdzie różnicę stanowią przede wszystkim dodatkowe pary rąk oraz trzymane w nich atrybuty (English, s. 62–63). Bogini jest ukazana w pół-gniewnej formie, czasem nawet z lekkim uśmiechem, jej ciało ozdobione jest girlandą z głów i sześcioma znakami kultowymi. Dwie górne dłonie trzymają na piersi kartrikę ponad kapalą, oznaczające w tej konfiguracji jedność metody i mądrości tej bogini (Beer 2003, s. 111–112). W kolejnych dłoniach trzyma khatwangę oraz topór (tyb. *dgra sta* albo *sta re*), symbol odcięcia od złych poglądów, a w ostatniej parze rąk – hak zwany *añkuśa* (tyb. *lcags kyu*), ujarzmiający nieoświecony umysł (Beer 2003, s. 146–147) i siłła (tyb. *zhags pa*), służące łapaniu demonów i ujarzmianiu ego (Beer 2003, s. 147–148). W innej wersji tego typu (English, s. 63–65) bogini ma trzy głowy (czerwoną, niebieską i zieloną), a trzymana przez nią kartrika zamieniona zostaje na wadżrę, zaś toporek zwieńczony jest uciętą głową (tyb. *mgo bo*), symbolizującą odcięcie od złudzeń i materialnych pojęć (Beer 2003, s. 162).

Inne warianty Dordże Phagmo w tej pozie obejmują np. wizerunki w lustrzanej pozycji odwróconego wojownika (sansk. *pratyañdha*; English, s. 71–73), z czterema ramionami (Bhattacharyya, s. 218; Mitra, s. 103) czy o białym odcieniu skóry (English, s. 69–71; Mitra, s. 104), często z bardzo odmiennymi atrybutami czy ozdobami.

WIZERUNKI Z UNIESIONYMI NOGAMI



Il. 4. Dordże Phagmo z podniesioną nogą³¹

Jeszcze innym typem są przedstawienia bogini z uniesionymi nogami. Takie wizerunki związane mają być z Uddijaną, krainą latających dakiń. Najpopularniejszym spośród nich jest wersja z uniesioną lewą nogą, a prawą, lekko ugiętą, stojącą na lotosie (English, s. 74–75). Ciało dakini ma czerwony odcień, twarz pół-gniewny wyraz. Bogini zgięciem łokcia lewej ręki utrzymuje podniesioną łydkę, jednocześnie spijając krew z trzymanej

³¹ Źródło: English, s. 75.

w dłoni kapali. W prawej ręce trzyma wadżrę, przybrana jest girlandą z głów, koroną z czaszek oraz znakami kultowymi. Wyjątkowo nie ma w tym typie wizerunku khatwangi. Zdarzają się także wizerunki, na których Wadźrawarahi unosi obie nogi ponad głowę (Mitra, s. 105), a reszta ikonografii pozostaje analogiczna do wyżej opisanej. Tego typu wyobrażenia stanowią raczej element składowy mandali aniżeli samodzielne przedstawienia, być może ze względu na ich bardziej erotyczny charakter.

WIZERUNKI ZOOCEFALICZNE



Il. 5. Dordze Phagmo w formie Wadźraghona³²

Za osobną kategorię można uznać wizerunki bogini z głową lochy zamiast ludzkiej (English, s. 66–67). Tego typu ikonografia pochodzi najprawdopodobniej od hinduskiej bogini Warahi, partnerki boga Warahy. W buddyzmie spotykane są też inne dakinie o zoomorficznych głowach, takie jak Simhamukha z głową lwa czy Makaramukha z głową stwora Makary. W przedstawieniach Dordze Phagmo takie obrazy nazywane są *Wadźraghona* (sansk. *Vajraghona*), czyli ‘diamentowy (albo buddyjski) ryjek’ albo *Arthasiddhi*, czyli ‘moc osiągnięcia celu’. Bogini ma tutaj tylko jedną, zoomorficzną, gniewną twarz, wykrzywioną w grymasie i z wystającym językiem. Jej ciało stoi w pozycji alidha (sansk. *ālīḍha*), depcząc przygniecione dyskiem słonecznym martwe ciało ludzkie leżące na lotosowym tronie. Ma cztery ręce, w lewych dłoniach trzyma siła i kapalę na wysokości piersi, w prawych natomiast wadżrę oraz hak. O lewe ramię oparta jest khatwanga. Żółta barwa jej włosów kontrastuje z czerwienią skóry. Ciało bogini ozdobione jest pięcioma znakami z kości, koroną z czaszek oraz girlandą z głów. Można spotkać również inne warianty dakini w formie Wadźraghona, najczęściej przypominającymi omówione wcześniej formy tańczące z ludzką głową lub w pozycji wojownika, tylko zoocefaliczne (www.himalayanart.org/items/57265; www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=4811).

³² Źródło: <https://www.himalayanart.org/items/79088>.

WIZERUNKI JAB-JUM

Kolejną dużą grupą wizerunków są tzw. jab-jum, czyli obrazy bóstw podczas erotycznego zespolenia z ich tantrycznymi partnerami. Takie przedstawienia, choć w ikonografii potrafią być dość dosłowne, mają też głęboko symboliczne znaczenie – zespolenia żeńskiej oraz męskiej energii każdej żywej istoty, a zarazem przekroczenia granic płci jako konstruktu umysłu nieoświeconego, co stanowi cel praktyki tantrycznej (Herrmann-Pfandt, s. 12; Kramrich, s. 27). Najczęściej partnerem Dordże Phagmo jest Czakrasamwara (English, s. 48–49; Herrmann-Pfandt s. 20–24; Huntington, Bangdel, s. 236), ale zdarzają się nieliczne teksty czy wizerunki oddające ją w zespoleniu z takimi bóstwami jak Hajagriwa (sansk. *Hajagrīva*, tyb. *rta mgrin*; English, s. 49) albo Hewadžra (sansk. *Hevajra*, tyb. *kye rdo rje*; English, s. 48; Mitra, s. 106–107), a nawet rzadka erotyczna forma Awalokiteśwary, Padmanarteśwara (sansk. *Padmanarteśvara*, tyb. *padma gar gyi dbang phyug*, dosł. ‘lotosowy pan tańca’; Samuelson, s. 9). Najczęściej bóstwo płci męskiej jest ukazane frontalnie i większe rozmiarem, a mniejsza bogini jest zwrócona w jego stronę, jednak zdarzają się wizerunki z odwrotnym umiejscowieniem postaci. Można wyróżnić dwa główne rodzaje wizerunków jab-jum – z postaciami stojącymi oraz siedzącymi.



Il. 6. Dordże Phagmo w zespoleniu z Khorlo Demczogiem³³

W ikonografii Dordże Phagmo najpowszechniejszym typem jest wizerunek stojący, z Czakrasamwarą, czyli po tybetańsku Khorlo Demczogiem ukazany frontalnie, a dakinią odwróconą plecami do oglądającego (Huntington, Bangdel, s. 240–245). Zwyczajowo w takich obrazach bóg ma cztery twarze odpowiadające kolorami kierunkom świata w mandali (wschód – czarna lub niebieska, północ – zielona, zachód – czerwona, południe – żółta), a na każdej z nich troje oczu. Ma on sześć par rąk, pierwszą trzyma skórę

³³ Źródło: <https://www.himalayanart.org/items/79082>.

słonia zakrywającą plecy, drugą zaś bębenek rytualny damaru oraz khatwangę. Trzecią z nich obejmuje partnerkę, a w skrzyżowanych dłoniach trzyma wadżrę oraz dzwonek *ghanta* (tyb. *dril bu*), mający świadczyć o pustce (Beer 2003, s. 92–95). W czwartej parze rąk dzierży wypełnioną krwią kapalę i toporek (tyb. *dgra sta* albo *sta re*), symbol odcięcia od złych poglądów (Beer 2003, s. 144–145). W piątej – nóż dakiń kartrikę i sidła, w szóstej zaś trójzab (sansk. *triśūla*, tyb. *rtse gsum* lub *tri shu la*), broń niszczącą trzy trucizny (agresji, niewiedzy i pożądania; Beer 2003, s. 130–132) oraz odciętą głowę. Stoi w pozycji wojownika, prawą, wyprostowaną nogą depcze leżącą na plecach, czerwoną Kalaratri, trzymającą czarkę kapalę oraz nóż rytualny. Natomiast lewą, zgiętą nogą tratuje czarnego, czteroramiennego Bhairawę, leżącego na brzuchu, dzierżącego damaru i kartrikę w lewych dłoniach, oraz kapalę i khatwangę w prawych. Czarne włosy Khorlo Demczoga związane są w kok, ozdobiony spełniającym życzenia klejnotem (sansk. *cintāmaṇi*, tyb. *yid bzhin nor bu*; Beer 2003, s. 192–193), sierpem księżycy, wyrażającym możliwość osiągnięcia stopniowo wyższych stopni oświecenia umysłu bodhisattwy oraz czteroramienną wadżrą, symbolizującą nirmanakaję (sansk. *nirmānakāya*, tyb. *sprul sku*) (Huntington, Bangdel, s. 242), czyli ciało manifestujące się na ziemi, nazywane fikcyjnym (Mejor, s. 202). Na każdej z czterech głów ma koronę z pięciu czaszek, a na szyi zawieszoną girlandę z pięćdziesięciu świeżo ściętych głów. Wszystkie twarze mają gniewny wyraz, zaciśnięte zęby i obnażone kły. Nosi sześć znaków kultowych, wokół bioder ma zawiązaną przepaskę z tygrysięj skóry, w ikonografii często poluzowaną i odkrywającą genitalia.

W tym typie przedstawień Dordże Phagmo najczęściej stoi przodem do swojego partnera w pozycji odwróconego wojownika (sansk. *pratyālīḍha*), przyciskając swoją lewą nogę do jego prawej, a prawą obejmując jego talię (www.himalayanart.org/items/939), rzadziej opasa go obiema nogami (www.himalayanart.org/items/4301). Z czerwoną barwą jej ciała kontrastują czarne włosy częściowo związane w kok, z których wystaje niewielka głowa lochy z boku albo z wierzchołka czaszki. Ma jedną twarz z trojgiem oczu, a w dwóch dłoniach trzyma kapalę wypełnioną krwią oraz kartrikę. Nosi pięć kościanych znaków kultowych, girlandę z pięćdziesięciu głów oraz tiarę z czaszek. Jab-jum z Czakrasamwarą jest bodaj najpopularniejszą formą Dordże Phagmo w praktyce medytacyjnej, dlatego często jest umieszczana w samym centrum malowanych mandal z wyobrażeniem pałacu bóstwa. W różnych wariantach takiego wizerunku różnice są widoczne przede wszystkim w przedstawieniach Khorlo Demczoga: różna liczba rąk (a co za tym idzie, zmiana trzymany atrybutów) i twarzy (www.himalayanart.org/items/66405), a czasem też nóg (www.himalayanart.org/items/90190), odwrócenie ciała bóstwa do lustrzanej pozycji (sansk. *pratyālīḍha*; www.himalayanart.org/items/60673), zmiana koloru skóry jednego lub obojga z bóstw (www.himalayanart.org/items/65659; www.himalayanart.org/items/36364) czy niewielkie różnice w ozdobach na ciele. Rzadziej zmiany dotyczą postaci bogini, ale w nielicznych przykładach jest ukazywana z obiema nogami opuszczonymi, przyciśniętymi do nóg jej partnera albo z niebieskim odcieniem skóry. Istnieją również znacznie rzadsze wizerunki, w których to dakini jest główną postacią, ukazaną frontalnie w pozycji wojownika, ale z lewą nogą uniesioną ponad udo partnera, który jest wtedy przedstawiony w bardzo uproszczonej formie dwuramiennej, z jedną głową (Herrmann-Pfandt, s. 23–25).

Jedną z siedzących odmian jab-jum z Dordże Phagmo jest tzw. Wadźrawilasini (sansk. *Vajravilāsini*, tyb. *rdo rje sgeg ma*, dosł. ‘czarująca Dordże (Phagmo)’ lub ‘Dordże (Phagmo) jako bogini piękna’), która ma kilka podtypów (English, s. 84–86; Samuelson, s. 10). W jednej z nich Wadźrawarahi siedzi skierowana przodem do patrzącego, trzymając

w dłoniach wadżrę oraz kapalę, obejmuje ją Khorlo Demczog w prostej, dwuramiennej formie z jedną twarzą, siedząc jednocześnie na jej skrzyżowanych kolanach (w pozycji zwanej wadżra *sattvaparyanka*)³⁴. Oboje kochanków jest ukazanych w raczej łagodnych formach, czule całujących się w usta. Ozdoby noszone przez dakinię różnią się w zależności od źródeł – czasem mowa jest o pięciu kościanych znakach, a czasem kolczykach i naszyjniku z pereł. W sadhanach zwraca się uwagę na cielesność i kobiece kształty podkreślające piękno bogini w tym wizerunku.



Il. 7. Jab-jum w typie Wadźrawilasini z Khorlo Demczogiem³⁵

PODSUMOWANIE

Postać Dordże Phagmo zajmowała szczególne miejsce w kręgu buddyzmu tybetańskiego. Do dziś jest ona obiektem medytacji i praktyki wielu adeptów, w tym w przeważającej części mężczyzn, co wiąże się z nietypowym postrzeganiem płciowości w tantrze. Jej tulku, czyli ziemskie inkarnacje z linii Samding Dordże Phagmo wielokrotnie prowokowały zmiany w postrzeganiu roli kobiet w swoim otoczeniu i do dziś przywoływane są w dyskursie feministycznym w kulturze tybetańskiej. Wielość wizerunków plastycznych tej bogini wiązała się z jej popularnością, a ich rozmaita ikonografia wynikała zazwyczaj z funkcji, którą miał pełnić obiekt z przedstawieniem bóstwa – najczęściej był to rekwizyt podczas medytacji z wizualizacją dla początkujących adeptów, ale znajdowały swoje miejsce również w domach praktykujących osób świeckich.

Artykuł ten jest próbą wprowadzenia na gruncie polskich badań tybetologicznych ikonografii Dordże Phagmo nie tylko na podstawie tekstów religijnych, na których skupia się znakomita większość badaczy z tej dziedziny, ale również poprzez analizę szeregu dzieł plastycznych z kręgu buddyzmu tybetańskiego.

³⁴ Inaczej *vajrāsana*, czasem nazywana też pozycją lotosu – osoba ukazana jest w siadzie ze skrzyżowanymi nogami i podeszwami stóp skierowanymi do góry.

³⁵ English, s. 85.

BIBLIOGRAFIA

- Allione, Tsultrim. *Kobiety Mądrości. Tajemne życie Maczig Labdron i innych Tybetanek*. przeł. Henryk Smagacz, Wydawnictwo „A”, 1998.
- Allione, Tsultrim. *Wisdom Rising: Journey into the Mandala of the Empowered Feminine*. Enliven Books, Atria 2018 [e-book].
- Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Shambhala Publications, 1999.
- Beer, Robert. *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Shambhala Publications, 2003.
- Bhattacharyya, Benyotosh. *Sādhanamālā. Vol. I*. Baroda Central Library, 1925.
- Bhattacharyya, Benyotosh. *Sādhanamālā. Vol. II*. University of Baroda Press, 1928.
- Bhattacharyya, Benoytosh. *The Indian Buddhist Iconography*. K. L. Mukhopadhyay, 1958, wydanie II.
- Cüppers, Christoph, van der Kuijp, Leonard, Pagel, Ulrich (red.). *Handbook of Tibetan Iconometry. A Guide to the Art of the 17th Century*. Brill, 2012.
- Diemberger, Hildegard. *When a Woman Becomes a Religious Dynasty. The Samding Dorje Phagmo of Tibet*. Columbia University Press, 2007.
- Donaldson, Thomas Eugene. *Orissan Images of Vārāhī, Oḍḍiyāna Mārīcī, and Related Sow-Faced Goddesses*. „Artibus Asiae” 55/1–2 (1995), s. 155–182.
- English, Elisabeth. *Vajrayoginī. Her Visualizations, Rituals, & Forms. A Study of the Cult of Vajrayoginī in India*. Wisdom Publications, 2002.
- Getty, Alice. *The Gods of Northern Buddhism. Their History, Iconography and Progressive Evolution Through the Northern Buddhist Countries*. Clarendon Press, 1914.
- Gyatso, Janet, Havnevik, Hanna. „Introduction”. *Women in Tibet*, red. J. Gyatso, H. Havnevik, Hurst & Company, 2005, s. 1–25.
- Havnevik, Hanna. *Tibetan Buddhist Nuns: History, Cultural Norms and Social Reality*. Institut for sammenlignende kulturforskning, 1990.
- Henss, Michael. *The Cultural Monuments of Tibet. The Central Regions. Volume I. The Central Tibetan Province of Ü*. Prestel, 2014.
- Herrmann-Pfandt, Adelheid. *Yab Yum Iconography and the Role of Women in Tibetan Tantric Buddhism*. „The Tibet Journal” 22/1 (1997), s. 12–34.
- Huntington, John C., Bangdel, Dina. *The Circle of Bliss. Buddhist Meditational Art*. Columbus Museum of Art, Serindia Publications, Columbus, 2003.
- Karma Lekshe Tsomo. „Is the Bhikṣuṇī Vinaya Sexist?”. *Buddhist Women and Social Justice. Ideals, Challenges and Achievements*, red. Karma Lekshe Tsomo, State University of New York Press, 2004, s. 45–72.
- Kerin, Melissa. „From Periphery to Center: Tibetan Women’s Journey to Sacred Artistry”. [red.]: *Women’s Buddhism, Buddhism’s Women. Tradition, Revision, Renewal*, red. E.B. Findly, Wisdom Publications, 2000, s. 319–337.
- Kramrisch, Stella. *The Art of Nepal and Tibet*. „Philadelphia Museum of Art Bulletin” 55/265 (1960), s. 22–38.
- Koniuch, Paulina. *Wizerunek dakini Dordze Phagmo w tybetańskiej ikonografii, ikonometrii i budyjskiej praktyce religijnej*, nieopublikowana praca magisterska (maszynopis), Uniwersytet Warszawski, 2019.
- LeClerc, McKenna. „Bhikshunis and Breaking Barriers: The Changing Status of Women in Monastic Life”. *Independent Study Project (ISP) Collection 1565*, 2013 [online].
- Lewandowska-Michalska, Katarzyna. *Kobieta w buddyźmie wadźrajany. Ikonografia i ewolucja stylistyczna tybetańskich zwojów malowanych*. Wydawnictwo Neriton, 2008.
- Lo Bue, Erberto. „Iconographic Sources and Iconometric Literature in Tibetan and Himalayan Art”. *Indo-Tibetan Studies. Papers in honour and appreciation of Professor David L. Snellgrove’s contribution to Indo-Tibetan Studies*, red. T. Skorupski, The Institute of Buddhist Studies, 1990, s. 171–197.
- Lo Bue, Erberto. „Tybetańska literatura o sztuce”. *Klasyczna literatura tybetańska*, red. J. I. Cabezón, R.R. Jackson, przeł. Filip Majkowski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2012, s. 471–485.
- Mejor, Marek. *Buddyzm. Zarys historii buddyźmu w Indiach*. Prószyński i S-ka, 2001, wydanie II, zmienione i rozszerzone.

- Mitra, Mallar. „Goddess Vajravārāhī: An Iconographic Study”. *Tantric Buddhism. Centennial Tribute to Dr. Benoytosh Bhattacharyya*, red. N.N. Bhattacharyya, Manohar, 2005.
- Nyoshul Khenpo Jamyang Dorje. *A Marvelous Gardland of Rare Gems. Biographies of Masters of Awareness in the Dzogchen Lineage*. Padma Publishing, Junction City 2005.
- Paul, Diana Y. *Images of the Feminine in Mahāyāna Tradition*. University of California Press, 1985.
- Prenzel, Angelika (red). *Dakinis. Life Stories of the Female Buddhas. Dakinie. Biografie żeńskich buddów*. Wydawnictwo Czerwony Słoń, 2013.
- Roerich, George. *Tibetan Paintings*. Paul Geuthner, Paris 1925.
- Samuelson, Anna Katrine. *He Dances, She Shakes: The Possessed Mood of Nonduality in Buddhist Tantric Sex* (maszynopis) Praca magisterska, McGill University, 2011.
- Simmer-Brown, Judith. *Dakini's Warm Breath. The Feminine Principle in Tibetan Buddhism*. Shambhala Publications, 2002.
- Staal, Frits. *The Concept of Metalanguage and its Indian Background*. „Journal of Indian Philosophy” 3/3–4 (1975), s. 315–354.
- Tigunait, Pandit Rajmani. *Sakti: the Power in Tantra. A Scholarly Approach*. The Himalayan Institute Press, 1998.
- Tucci, Giuseppe. *Tibetan Painted Scrolls*. Vol I–III, La Libreria dello Stato, 1949.
- Vessantara. *A Guide to the Deities of the Tantra*. Windhorse Publications, 2008.
- Young, Serenity. „Women Changing Tibet, Activism Changing Women”. *Women's Buddhism, Buddhism's Women. Tradition, Revision, Renewal*, red. E.B. Findly, Wisdom Publications, 2000, s. 229–242.

<https://www.rigpawiki.org/index.php?title=Oddiyana>

<https://www.himalayanart.org/items/21564>

<https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=359>

<https://www.himalayanart.org/items/909>

http://rywiki.tsadra.org/index.php/khros_ma_nag_mo

<https://www.himalayanart.org/items/57265>

<https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=4811>

<https://www.himalayanart.org/items/939>

<https://www.himalayanart.org/items/4301>

<https://www.himalayanart.org/items/66405>

<https://www.himalayanart.org/items/90190>

<https://www.himalayanart.org/items/60673>

<https://www.himalayanart.org/items/65659>

<https://www.himalayanart.org/items/36364>