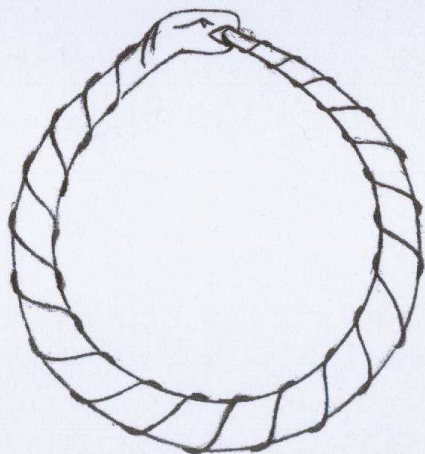


Sacra

aneb
Rukověť religionisty

02/2005
ročník III.



Brno 2005

Vydavatel:

Občanské sdružení Sacra (sdružení studentů religionistiky FF MU v Brně)

Šéfredaktor:

Luděk Žatečka

Zástupce šéfredaktora:

Kateřina Kutrová

Redakční rada:

Jakub Havlíček	Jana Petřicová
Kristýna Brožková	Lucie Hrubá
Markéta Růžičková	Romana Kozderková

Adresa redakce:

Sacra, Ústav religionistiky FF MU
 Arna Nováka 1, 660 88 Brno
 e-mail: sacra@centrum.cz

Názory autorů článků se nemusí shodovat s míněním redakce.

Časopis vychází za laskavé podpory Nadačního fondu studentů FF a FSS a Vydavatelství Masarykovy univerzity.



Reg. č. MK ČR E 14825 • ISSN 1214-5351

Sazba a tisk Vydavatelství MU, Brno-Krávův Hora

* Použití termínu „religionista“ nepovažujte prosím za projev sexismu nebo diskriminace žen. Podtitul „Rukověť religionisty a religionistky“ by byl příliš rozvláčný.

Úvodník	4
Články	
– Jakub Havlíček: Karel IV. a jeho pojetí vladařského majestátu	5
– Tomáš Gál: Příběh rysa Claudea Lévi-Straussa	21
– Kryštof Trávníček: Cham – několik pohledů na religiozní tantrické tance tibetského buddhismu	32
Polemika	
– Poznámka k problému redukcionismu v Eliadově antiredukcionismu (Milan Fajda)	58
Recenze	
– Konference „Náboženství a věda“ (J. Rozehnalová)	63
– Náboženství a tělo (K. Brožková, K. Kutrová)	64

Čham – několik pohledů na religiální tantrické tance tibetského buddhismu

Kryštof Trávníček, FF MU, religionistika – etnologie
(75382@mail.muni.cz)

Následující text vychází z několika kapitol, obsažených v mé diplomové bakalářské práci *Čham – religiální tantrické tance tibetského buddhismu*. Tu jsem zpracoval a obhájil na Ústavu religionistiky FF MU v Brně r. 2005. Z pochopitelných důvodů se mnohá témata do tohoto textu nevešla, a tak bych případné zájemce o tuto problematiku odkázal na tuto práci (také kvůli obrazové a ikonografické příloze, kterou obsahuje). Předložené řádky tedy představí jen některé „pohledy“ na náboženské tantrické taneční obřady vadžrajánového buddhismu.

Rád bych na tomto místě znovu poděkoval všem, kteří mi při práci pomáhali a svými připomínkami výrazně přispěli k jejímu „zdrárnému“ započetí i dokončení. Jde především o vedoucího práce Mgr. Daniela Berounského, Ph.D., kterému vděčím za zásadní rady, připomínky a konzultace, o doc. PhDr. Dušana Lužného, Dr., bez kterého bych se k tomuto tématu patrně nikdy nedostal a jenž mi dal k dispozici svůj fotografický a filmový materiál. Velmi děkuji také doc. PhDr. Luboši Bělkovi, CSc., za podporu a inspiraci, Mgr. Janě Rozehnalové a Tomáši Markovi za pomoc technického rázu.

Poznámka k přepisu cizích výrazů

Téma tibetského buddhismu přináší nutnost pracovat s tibetským pravopisem, což přináší badatelům netibetologům ale i čtenářům jistý problém. Tibetský pravopis je silně historický (zformován vytvořením tibetského písma zhruba v 7. století po Kr., a legendárně připisován Thönmovi Sambhótovi), tj. existuje značný rozdíl mezi tím, jak se slova píšou a jak se dnes skutečně vyslovují – navíc – v různých dialektologických oblastech, jako např. v Ladaku¹.

Kvůli přesné identifikaci tibetských termínů je nutné uvádět vedle jejich příbližné výslovnosti (transkripce) také jejich přesnou podobu psanou (transliterace). V přepisu tibetštiny se práce drží pravidel, která v českém úzu zavedl v 80. letech 20. století J. Kolmaš². Transkribované tvary, v textu uváděné vždy na prvním místě, jsou doplněny také jejich transliterovanou podobou, která je vysazena kurzívou a

¹ Existují názory, které dnes ladačtinu považují za samostatný jazyk, ovšem v podstatě jí lze zařadit mezi západní dialekty tibetštiny s výslovností, která se často značně liší od výslovnosti centrálního lhasského dialektu. A právě lhasský dialekt se používá nejčastěji při transkripci (zápis výslovnosti) do západních jazyků a také do češtiny, což může způsobit jisté odchylky. Z tohoto důvodu nesáhneme v případě jména kláštera Phjang, po zavedení české transkripce Kolmašové, tj. Phiwang, ale budeme používat termínu Phjang. V anglicky psané literatuře není transkripce tohoto termínu jednotná, viz D. Jacksonův-Phiwang; A. H. Franckeho-Piang; nejběžnější pak Phyang.

² Viz např. Žagabpa Cipón Wangčug Dedän (Tsepon W. D. Shakabpa), *Dějiny Tibetu*, přel. Josef Kolmaš, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2000, s. 388–390.

umístěna do lomené závorky těsně za transkribovaný tvar. Toto pravidlo platí i pro přepis termínů z jiných jazyků, ne pouze z tibetštiny.

V textu se vyskytují, leč v menší míře, i termíny v sanskrtu, páli, mongolštině, čínštině a burjatštině. Co se týče sanskrtských termínů, přepis se drží již zavedené české transkripce³. Dále se v práci budou objevovat endonyma, na místo exonym, bude-li to jen trochu možné. Tento postup se jeví přece jen méně etnocentricky zatížený a tedy přesnější.

Úvodem bylo vhodné si uvědomit, že pod pojmem „čham“ se neskrývá jeden konkrétní model tance s jednotnou strukturou, ale jde o celou škálu různých tanců s různým průběhem a s rozličnými postavami, konaných při odlišných příležitostech v odlišných dnech roku. Všechny tyto tance spojuje čistě náboženský cíl a význam, avšak „čhamová rodina tanců“ zahrnuje široké spektrum různého pojetí a prezentace. Bylo by chybou domnívat se, že „čham“ je jen jeden. Stejným zkrácením by bylo – domníváme se – považovat již jeden konkrétní tanec určitého časoprostoru za modelový příklad, a na základě něho analyzovat a popisovat i ostatní čhamová provedení v jiném časoprostoru. Navíc by bylo vhodné, vnímat jeden konkrétní čham jako pomnožený termín, tedy mít na paměti, že takový čham (religiální tantrický tanec tibetského buddhismu) sestává z mnoha dalších tanečních sekvencí, etud, fází a podfází. Přičemž každá z těchto fází a podskupin je chamelem (tedy tancem). Čili pod termínem „čham“, by si měl čtenář vybavit to, že jde o silně náboženské (často pantomimické a v maskách) doprovázené hudbou a zraky obecnstva – které patří do vadžrajánové religiální praxe – a neměl by čham zužovat pouze na jeden homogenní taneční náboženský obřad, mající vždy jen jednu podobu a strukturu. Nicméně jisté jednotlivé prvky mezi rozličnými tanečními obřady pochopitelně existují.

Světové monografie zabývající se tímto tématem bychom spočítali na prstech jedné ruky (což platí zrovna tak o českém prostředí). Většinou jde o práce v anglickém jazyce, které k přepisu tibetštiny mohou používat tzv. „Wylieho styl“⁴ transliterace a transkripce (včetně nejvýznamnější monografie o čhamu Nebeskeho-Wojkowitz). Tento styl je poněkud odlišný od českého úzu v přepisu tibetštiny, a s tímto faktem je třeba při studiu počítat.

Čham – religiální tantrické tance tibetského buddhismu

Náboženské tantrické tance tibetského buddhismu (tib., čham /čham/; mong. cam) pořádané mnichy v kláštřech, především na nádvořích, hrají důležitou úlohu v životě a náboženské praxi tohoto religiálního systému. Byly utvářeny a formovány celou řadou událostí, náboženských tradic a systémů, folklórních a lidových prvků. Z části tradovány orálně a z části písemně, přežily několik staletí, až do dnešních dnů v podobě „pantomimických vystoupení v maskách“ (tib., bag čham /bag čham/), „taneční zpěvohry s hudbou“ (tib., rol čham /rol čham/) či tzv. „gar čhamu“ (tib., /gar čham/), při kterém hrají důležitější roli pohyby horních končetin (a nebo jde o čham konaný mnichy v tajnosti pouze pro jejich potřeby, tudíž bez obecnstva). Tyto

³ Např. *Lexikon východní moudrosti. Buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*, Praha: Victoria Publishing – Olomouc: Votobia 1996; Vladimír Miltner, *Malá encyklopedie buddhismu*, Praha: Práce 1997.

⁴ Podrobně viz T. Dagneva, *Základy gramatiky moderní hovorové tibetštiny*, UK v Praze: Karolinum 2005, s. 13–14.

rituální tance jsou vykonávány při různých příležitostech s různými cíle⁶ a v různou dobu tibetského kalendářního cyklu, všemi školami tibetského buddhismu. Existuje tedy spousta typů a druhů čamu pod různými názvy, taktéž doplněných o postavy pouze lokálního významu. To vypovídá o toleranci a jisté volnosti v přístupu k čamovému tanci, který byl i autoritativně kodifikován několika náboženskými představiteli, včetně 5. dalajlamy. V představeních, ve kterých hraje nesmírně důležitou roli choreografie a hudba, vystupují maskované postavy božstev, démonů, ochránců nauky i legendárních lidských postav, které jsou oděny do mnohovrstvých barevných kostýmů zdobených ornamenty a rituálními magickými předměty.

Tance zakořenily i mimo Tibet⁷ a byly pořádané, někde i dodnes jsou, v Mongolsku⁸, Burjatsku⁹, Tuvě⁹, Číně¹⁰, Nepálu¹¹, Sikkimu¹², Bhútánu¹³ a Indii¹⁴ (v himalájských oblastech hraničících se zeměmi tibetského buddhismu), čímž nabyly různých podob a forem. Právě s destrukcí klášterního života v Tibetu, jako důsledek čínské invaze a okupace, došlo i k útlumu v pořádání těchto „mystérií“. Ovšem v některých oblastech mimo Tibet, kde se tanec uchytil, se čhamu velmi daří a je svobodně předváděn a tradován. Konkrétně v indickém Ladaku a dalších indických svazových státech s buddhistickou populací, dále pak v Bhútánu, Nepálu a Sikkimu. V těchto lokalitách je také dobrá příležitost ke studiu tohoto fenoménu buddhistického tantrismu, stejně jako při prezentaci čhamu v Evropě či Severní Americe, což je relativně nový úkaz.

Vznik a vývoj tanečních obřadů – legenda a historie

Existuje několik legendárních a historických zpráv, které popisují důvody a motivy vzniku takového tanečních obřadů. Avšak dobrat se skutečně reálných a ověřitelných historických faktů je více než obtížné, ne-li takřka nemožné. Zvláště pak, chceme-li rozkrýt vlivy předbuddhistických náboženství himalájské oblasti a Tibetu (lidového šamanismu a bönu), které na čham při jeho formování působily a doléhaly. Podobně složité je odhalit a analyzovat vlivy indického tantrismu (především „šivovského“) na tyto tance, které jsou však neoddiskutovatelné. Proberme si nyní tyto formující etapy podrobněji.

⁶ Např. oslava významného svátku či narození významné postavy; uvítání důležité náboženské autority; zničení všech nepřátel buddhismu; zničení negativních sil v člověku (zničení ega); oslava buddhismu nebo snaha zajistit všem zúčastněným citícím bytostem dlouhý a spokojený život – tj. lepší karmu; požehnaní buddhismu; osvobození se pomocí vizualizace a zření atd.

⁷ K tomuto tématu se podrobněji vrátíme v podkapitole *Geografické rozšíření čhamu*.

⁸ Blíže např. viz práce badatelů jako: Tsultem, Attwood, Lessing, Haslund-Christensen, Kozlov, Agvanchádub, Rintschen, Erdeni, Chaloupková, Pearlman, aj.

⁹ Viz práce např. Baltasar, Barannikov, Bělka, Tsultem, Attwood, Galdanova, Labbé, Pearlman, aj.

¹⁰ Srov. např. Mänchen-Helfen, Bounak, de Nebesky-Wojkowitz.

¹¹ Viz např. práce J. F. Rock, Tafel.

¹² Blíže viz práce např. Ricard, de Nebesky-Wojkowitz, Pearlman, Waddell, aj.

¹³ Viz např. Ricard, de Nebesky-Wojkowitz, Pearlman, Waddell, a další.

¹⁴ Práce badatelů jako Ricard, Todd, Nebesky-Wojkowitz, Pearlman aj.

¹⁵ Např. práce de Nebesky-Wojkowitz, Waddell, Cantwell, Pearlman, Godwin-Austen, Pott, Nawang Tsering Shakspe, a další.

Vlivy lidového šamanismu a bönu na čham

Bylo by zřejmě chybou domnívat se, že jediným a prvním předbuddhistickým náboženstvím Tibetu byl bönu. Jak uvádí např. K. Werner¹⁵, bönu vstřebal většinu představ z tzv. lidového „bezejmenného“ náboženství, které dále strukturoval a dotvořil. Bylo tak zřejmě přejato i velké množství magických ochranných rituálů (pravděpodobně i tanečních), léčebných praktik a pohřebních rituálů, které postupem času přešli i do tibetské podoby buddhismu, tedy i do čhamu. Obecně se má za to, že čham pochází z Indie (z koncepce indického tantrismu) a velká část badatelů se k tomuto názoru přiklání¹⁶. Dokonce existují názory, že tento tanec existoval již v době Buddhy Šakjamuniho, který personifikoval svoji tantrickou formu propagováním a vykonáváním takového tance¹⁷. Ovšem bez spojení s tibetskými náboženskými systémy a tradicemi, by čham nebyl tím, čím mnoho století až do dnes je ve všech jeho podobách, a to i přes všechny transformace kterými prošel. Všechny tyto tradice a legendy jsou uchovávané a tradovány pouze orální formou, tedy jsou spekulativní a legendární, ve své podstatě ahistorické. Nicméně patří do celku, který čham reprezentuje.

Původ bönu se někdy zasazuje do země Tazig (dnešní část Íránu a Tádžikistánu), stejně jako domovina jejich „nejvyššího učitele“ Tönpa Šenraba (tib., *lston pa gšen rab*). Později se uchytil v království „Žang-žung“, které se – dle názoru E. Pearlman¹⁸ a dalších – nacházelo někde v centrální Asii, na části území dnešního Íránu nedaleko hory Kailas. Bönu byl pravděpodobně smescí severosibiřských šamanských technik a magických rituálů s kořeny v náboženstvích paleolitu (včetně tzv. lidového „bezejmenného“ náboženství), smíchaných s tantrickými esencemi védského hinduismu a v přibližně 5.–7. století klíčícího mahájánového buddhismu. Rituály a obřady bönu, z toho mála co víme, mají zřejmě podobnost s pozdějšími tantrickými náboženskými tanci tibetského buddhismu.¹⁹

Těto problematice se věnoval již G. Tucci, tzv. „otec tibetanistiky“, který v rozhovoru s R. de Nebesky-Wojkowitzem hovoří o rituálech předbuddhistických králů, kteří prováděli rituální tance k potvrzení svého nástupnictví a moci. Tyto rituální

¹⁵ Podrobně např. K. Werner, *Náboženské tradice Asie. Od Indie po Japonsko*, Brno: Masarykova univerzita 2002, s. 603.

¹⁶ Viz např. Agvanchádubovo pojednání o „camu“ (v severomongolském dialektu termín pro čham) vydané v 19. století xylografickou metodou, které prezentovala L. Chaloupková, „Cam, mongolská mystérie masek“, in: L. Obuchová (red.), *Maska, kostým a lidové divadlo. Soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny „Náboženské směry v Asii“*, / *Religions trends in Asia*, Praha: Česká orientalistická společnost a nakladatelství Ibn Rusud 2001, s. 58.; M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, Boston-London: Shambhala Publications 2003, s. 8.; Réne de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*, Paris: Mouton 1976, s. 65.; Nawang Tsering Shakspe, *Notes on Mask Dance (Cham)*, Ladakh, Centre for Research on Ladakh Studies (CRLS): rok vydání není uveden, s. 6.; aj.

¹⁷ Citováno dle Nawang Tsering Shakspe, *Notes on Mask Dance (Cham)*, Ladakh, (CRLS), bez udání místa a roku vydání, s. 6. Ovšem tato informace je více méně spekulativní. Vědecké práce na toto téma neuvádí podobnou informaci.

¹⁸ E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance. A journey into the religious and folk traditions*, Vermont: Inner Traditions 2002, s. 14–15; a další.

¹⁹ Srov. např. H. Haslund, *Bozi a lidé v Mongolsku. Zayagan*, přel. V. J. Chabr, Praha: Česká grafická unie 1940, s. 55.; R. A. Stein, *Tibetan Civilization*, London 1972, s. 186–190; M. Schrempf, „Taming the Earth, Controlling the Cosmos: Transformation of Space in Tibetan Buddhist and Bon-po Ritual Dance“, in: T. Huber (ed.), *Sacred Spaces and Powerful Places in Tibetan Culture. A Collection of Essays*, Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives 1999, s. 198–214.

tance měly zajistit vyzařování suprapřirozených sil (tib., mnga thang /mnga' thang/) přítomných v osobě krále a panovníka, a měly potvrdit jeho kosmický a sociální status i postavení. Taktéž ustavovaly uspořádání světa a společnosti, což bylo nutné pro fungování celého společenského útvaru. Vykonal-li se takový obřad pod patronací hlavního bönského královského obřadníka, tzv. „hlavního šamana“, jak ho Tucci nazývá – král měl oděn bílý šat; jeho vlasy byly stočeny kolem hlavy a přikryty turbanem na jehož vrcholku jakoby seděl sup či kondor.²⁰ K tomuto obřadu dodává Pearlman to, že byl slaven a pořádán i na Nový rok.

Podobnosti mezi raně bönistickými praktikami a buddhistickým čhamem, je možné nalézt – jak tvrdí Nebesky-Wojkowitz – ve zvyku konat rituální tance a obřady tzv. černé magie. Za pomoci těchto magických úkonů dokáže např. tibetský kouzelník („tvůrce počasí“) ovlivnit počasí a využít tak přírodních sil, které, jak věří Tibetané, částečně ovládne. Nebesky-Wojkowitz pokračuje a tvrdí, že někteří tibetští „vizionáři a věštcí“ (např. tib., rongzamové; mong., gurtumové), podobně jako státní věstec sám (viz Nāčhungské orákulum), konají rituální tance posednou-li je bohové²¹.

Náboženské tance bönistických klášterů se konaly ještě v 50. letech 20. století – jak se o tom zmiňuje H. Hoffmann ve své knize²² a Nebesky-Wojkowitz tyto informace přejímá – a zřejmě stále přetrvávají (téma hodno výzkumu). Otázkou je, do jaké míry navazují na původní rituály a tance bönu, a nakolik jsou reflexí tibetského buddhistických obřadů či tanců, tedy tvořeny po vzoru buddhistického čhamu. Víme totiž, že formulování a strukturování bönu napomohl buddhistický vzor, a naopak. Viz např. bönistický kánon svatých písem je nazýván stejně jako kánon buddhistický, tedy Kandžur (tib., /bka' 'gjurl) a Tandžur (tib., /bstan 'gjurl), a celá řada dalších analogií.

Na základě informací od tibetského informátora, píše Nebesky-Wojkowitz o tzv. „mečovém tanci“, který se konal každou zimu v bönistickém klášteře Phus mo sgang (tib., /phus mo sgang/) ležícím v údolí Chumbi:

Tento tanec podporuje úspěch v získávání léčiv důležitých při výrobě medicínských pilulek. Podobně jako při tanci v klášteře Nāčhung a Pei-ling-miao, i zde se hlavní tanečník uvede do transu a potom vynese prorockví zaměřené na události blízkého se roku. Další tanec je konán v letních měsících. Stejně jako při čhamu lamů, jsou pohyby a choreografie tanečníků doprovázeny hudbou, především činely a ohromnými troubami, ale také údery do malého libozvučného znejícího gongu.²³

Jak uvádí Nebesky-Wojkowitz, J. Bacot pozoroval tanec bönu počátkem 20. století v pohraniční oblasti jihovýchodního Tibetu, konkrétně v klášteře Patong. Tyto sakrální tance byly konány uprostřed dvanáctého lunárního měsíce a trvaly po tři dny. To je velmi podobné některým čhamům. Dále uvádí, že postavy užívaly masek a bohatě zdobených rouch či hábitů. Některé z nich držely rituální magickou zbraň – trojhrannou dýku zvanou „phurbu“ či „phurpu“ (tib., /phur-bu/; sa., kila /kila/),

²⁰ Blíže viz René de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*, Paris: Mouton 1976, s. 1.

²¹ Podrobně viz R. de Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*, Hague: Mouton 1956, s. 430–431.

²² H. Hoffmann, *Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon-Religion*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Mainz 1950, s. 258.

²³ R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances*, Paris: Mouton 1976, s. 9.

jeden z nejdůležitějších rituálních tantrických předmětů a nástrojů buddhistických kleriků. Také acarové (sa., áčárja /ácárya/; pa., ácariya; čín., a-še-li; viz obr. č. 3), v čhamu charakterističtí vtípalci a komikové, hráli v obřadu určitou roli. Některá data o sakrálních tancích bönu přinesl Li An-che v roce 1948. Část z nich uveřejnil Nebesky-Wojkowitz²⁴ ve své práci. Obřady byly konány 28. a 29. dne dvanáctého tibetského měsíce jako novoroční slavnosti, při nichž mělo dojít k „potlačení a utišení nepřítelů – zlé síly“. Toto datum se shoduje s novoročními slavnostmi tibetského buddhismu, při kterých se často prezentuje čham. Tance bönu podobného typu se konaly také 28. a 29. dne desátého měsíce, zatímco 10. dne čtvrtého měsíce se konají tance reprezentující triádu božstev, které nazývají termíny „velký bůh, otec a synové (tib., /lha čhen jab sras gsum/).

Jakýsi seznam tanečníků vyskytujících se v bönistickém obřadu kláštera Dungchi v tibetské provincii Amdo, sestavil M. Hermann²⁵ v 50. letech 20. století a přepracoval Nebesky-Wojkowitz. Mimo jiné se v textu píše:

Centrální postavou tance je lokální horský bůh Mačhen spomra (tib., /rma gñan spom ra/), také znám pod jinými výrazy. Je personifikací pohoří Amné Mačhen ležícího jižně od Kuku Noru a božstvem je jak pro bönisty tak pro buddhisty. Obřad je velmi podobný čhamu konaného pravidelně v hlavním městě Sikkimu Gangtoku (tib., /sgang tog/), na počest horského boha Dzonga Tagece (tib., /mdzod lnga stag rce/). Doprovod Mačhen spomra tvoří 360 bratrských božstev. Jeho společníci při tanci jsou čtyři zoomorfne vyhlížející božstva – divoký jak (tib., /'brong/), drak (tib., /brug/), lev (tib., /seng ge/), a garuda (tib., /khjung/). Dále obětník, čtyři kostlivci kteří vystupují v mnoha buddhistických čhamech, Pán smrti se svoji družkou, planetární bůh Ráhula – který je „vypůjčen“ z indo-buddhistického panteonu, a konečně i velký Rgjalpo (tib., /rgjal po/).

Jak ještě budeme mít možnost vidět, celá řada postav vystupujících v bönistických sakrálních tancích vystupuje i v buddhistických sakrálních čhamech. Proces inspirace je zřejmě oboustranný a analýza nesnadná. Jisté je, že akt náboženského tance v těchto oblastech relevantně slouží komunikaci lidí se světem božstev, démonů i duchů, a má své místo v náboženských praktikách nejen tibetského buddhismu ale i bönu.

Vlivy „klíčiho“ buddhismu na čham

Existují zřejmě i další paralely mezi tanečními obřady bönu a „buddhistickým“ čhamem. Dobrým příkladem je snad nejnámější a nejpolarizovanější tanec tibetského buddhismu (či jeho fáze a část), který dle nejvýraznější legendy stál u vzniku čhamu, a jeho součástí je dodnes. Jde o tzv. tanec (či tance) „žanagů“ (tib., /žwa nag/ či /sñags žwa nag/, doslova „černý klobouk, mitra“; viz foto) – do češtiny překládán jako „tanec černých miter“²⁶ – který se váže na události odehrávající se v Tibetu 9. století (existují ovšem i jiné legendy, které zasazují vznik čhamu už do 8. století, do časů Padmasambhavy). Tehdy – dle retrospektivně vytvořené legendy – vládl v Tibetu král Langdarma (tib., /glang dar ma/, přezdívaný Udumcän /'u dum ban/),

²⁴ *Ibid.*, s. 10–11.

²⁵ M. Hermanns, *Mythen und Mysterien der Tibeter*, Köln 1956, s. 141.

²⁶ Viz např. J. Kolmaš, „Čam – tibetská pantomima“, *Nový Orient* 15, 1960, č. 5, s. 105.

„Rohatý“; 838–846 po Kr.²⁷), smutně proslulý pronásledovatel a nepřítel buddhismu, který bořil chrámy i kláštery a zaváděl kult starých domácích božstev. Tehdy se buddhistická opozice rozhodla odstranit krále násilím. Tento úkol vzal na sebe mnich jménem Palgji Dordže (tib., *ldpal gji rdo rdžel*), později kanonizován, jenž převlečen do černého hábitu a s černou mitrou na hlavě (tib., *žanag /žwa nag/*) předváděl králi vzrušující tanec. Když se k němu přiblížil na dosah ruky, dle jedněch – vytasil mnich skrytou dýku a krále smrtelně bodl²⁸, dle druhých – vystřelil šíp²⁹ do jeho pravého oka a tím jej usmrtil. Potom rafinovaně uprchl a zachránil buddhismus v Tibetu. Poněvadž se Palgji Dordže ke králi přiblížil jako „žanag“ – a král tento tanec evidentně podporoval na rozdíl od buddhistických obřadů proti kterým zbrojil – jsou dnes žanagové identifikováni a ztotožňováni s náboženskými autoritami bōnu. Od té doby se představením čhamu vine myšlenka o pokoření a zničení všech zjevných i tajných nepřátel víry, nastolení a vítězství buddhismu v zemi.

Snad nejvýrazněji se původ čhamu odvozuje od událostí 8. stol. spjatých s indickým mágem, buddhistickým věrozvěstem, učitelem a bódhisattvou Padmasambhavou³⁰ (sa., Padmasambhava; tib., *Päme Džungnä /padma 'bjung gnas/*, doslova „Zrozený z lotosu“ či tib., *Guru Rinpoče /gu ru rin po čhel*, doslova „Ctihodný učitel“), který žil v době, kdy Tibetu vládl král Thisong Decän (tib., *lhkri srong lde brcan/*), 754–797. Tento král pozval do své země Padmasambhavu a Šantaraksitu, indické buddhistické misionáře, kteří se postarali o šíření nauky. Padmasambhava, dle legendy narozen v Udžáně, v zemi Orgjän (tib., *o rgjan/*) v dnešním údolí Svát v Pákistánu v severozápadním Kašmíru, měl především zkrotit místní (pro buddhisty) zlé duchy – kteří byli personifikací přírodních sil a zajistit tak nadvládu buddhismu. Jak se věří, Padmasambhavovi metody sahaly od zacházení s kultovními předměty, především s „phurbu“ (tib., *lphur bu/*), až k ovládnutí meditačních technik – „dzogčenu“ (tib., *irdzogs čhen/*) a konáním religiózních tančických tanců – čhamu (tib., *l'čham/*). Při legendárním zakládání prvního tibetského buddhistického kláštera Samjä (tib., *bsam jas/*) roku 775, měl přemoci a zahnat „pohanské“ (pravděpodobně bönistické) bohy a duchy kraje, kteří se pokoušeli vši silou zabránit zřízení kláštera a ustavení buddhistických principů. Z těchto důvodů, jak popisuje mnohá odborná literatura³¹, vytvořil Padmasambhava mystický tančický tanec s maskami božstev a démonů nahánějící strach, při kterém posvětil zemi (tib., *isa čhog/*) i vzdušné atmosférické sféry.

²⁷ Datum vlády krále Langdarmy je uváděno různě, dle druhu literatury. V tomto případě se ztotožňujeme s formulací L. A. Waddella, že různá data spadají mezi léta 838–899 n.l. Bliže viz L. A. Waddell, *Tibetan Buddhism. With Its Mystic Cults, Symbolism and Mythology*, New York: Dover Publications 1972, s. 34.

²⁸ Např. J. Kolmaš, *Tibet: Dějiny a duchovní kultura*, Praha: Argo 2004, s. 201.

²⁹ Viz např. E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance. A Journey into the Religious and Folk Traditions*, Vermont: Inner Traditions 2002, s. 9; R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 1; a další.

³⁰ Bliže např. viz *Lexikon východní moudrosti. Buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*. Praha: Victoria Publishing – Olomouc: Votobia 1996, s. 325–326; V. Miltner, *Malá encyklopedie buddhismu*, Praha: Práce 1997, s. 149–150; L. Bělka, „Slovníček vybraných pojmů“, in: E. Conze, *Stručné dějiny buddhismu*, Brno: Jota 1997, s. 201; L. A. Waddell, *Tibetan Buddhism...*, New York: Dover Publications 1972, s. 24–30.

³¹ Srov. viz M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, Boston-London: Shambhala Publications 2003, s. 13–14; L. Chaloupková, „Cam, mongolská mystéria masek“, in: L. Obuchová (red.), *Maska, kostým a lidové divadlo. Soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny „Náboženské směry v Asii“*, ..., s. 58; Nawang Tsering Shakpa, *Notes on Mask Dance (Cham). Ladakh*, Centre for Research on Ladakh Studies (CRLS), rok a vydavatel neuveden, s. 6; E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance...*, Vermont: Inner Traditions 2002, s. 18.

Dle mnohých předvedl mocný a magický tanec „Vadžrakily“ (tib., *l'rdzo rdže phur bu čham/*) a tanec obětín, tzv. „zor čham“ (tib., *l'zor 'čham/*, zor – doslova „zbraň proti zlým duchům“). Tímto tancem chtěl pacifikovat zlou vůli božstva (tib., *l'hal/*, – lokální horské božstvo) a zlovolné božstvo (tib., *l'srin/*). Tento tanec je ovlivněn původním tantrismem a procedurou velkého požehnání, jak formuluje tuto tezi 5. dalajlama Ngawang Lozang Gjamccho (tib., *l'Ngag dbang blo bzang rgja mčchol/*) v nejautoritativnějším textu týkajícího se čhamu, v tzv. „Čham jigü“ (tib., *l'čham jig/*) vydaného roku 1712 po mnohých úpravách³².

V tomto tanci Padmasambhavově jsou zřejmě i kořeny čhamů, při kterých hraje nejdůležitější roli pohyb horních končetin (tib., *lag stabs/*) – tzv. „gar čham“ (tib., *l'gar 'čham/*) a tance při kterých jsou stěžejní pohyby vykonávány dolními končetinami (tib., *l'rkang stabs/*) – tzv. čham. Jsou-li stejně aktivně zapojeny horní i dolní končetiny, zveme tento jev „stang stabs“ (tib., *l'stang stabs/*). Vše ve spojení s maskami (tib., *l'bag/*), pohyby těla (tib., *l'lus/*), hlasem (tib., *l'ngag/*) a myslí (tib., *l'jid/*)³³.

Tanec Vadžrakily byl mnichy uchovávan a zapamatován konstrukcí Vadžrakila „stúpy“ (tib., čhörten *l'mčod rten/*; pa., thupa; mong., suvrag; sa., stúpa), která monumentálně oslavovala a preventivně ochraňovala posvátnou zemi před démonickými zlými silami. Takto byla tato legenda a tradice ukotvena v učení školy Ňingmapa (tib., *l'riňing ma pa/*) a posléze ve škole Kagjüpa (tib., *l'bka' brgjud pa/*), potom následovaly další.

V průběhu času, se legendární zprávy týkající se čhamu, rozrostly o další postavy a autority buddhistické minulosti, často však až retrospektivně. Takovým případem je zřejmě i tzv. „recitovaný čham“, vycházející z odkazu proslulého tibetského básníka a poustevníka Milaräpy (tib., *l'Mi la ras pa/*, doslova „Mila bavlnou oděný“) – žijícího zřejmě v letech 1040–1123 – který „vymyslel“ a do praxe zavedl v 18. stol. Končog Tápä Donme (tib., *l'dkon mčhog bstan pa'i sgron mel/*).³⁴ Chaloupková k tomu dodává:

Milaräpův čham byl poměrně málo rozšířen, pravděpodobně kvůli svému charakteru. Vystupuje v něm jen málo představitelů, z nichž jeden hraje poustevníka Milaräpu a druhý lovce jménem Gombodordže. Základem tohoto čhamu je epizoda z Milaräpova života. Jednou, když lovcem pronásledovaná laň nalezla útočiště u světcových nohou, odmítl poustevník zvíře lovcí vydat. Ten, zaslepen zuřivostí, chtěl obrátit svou zbraň proti poustevníkovi. Milaräpa jej však svými písněmi přiměl, aby od pomsty upustil, načež lovec padl před starcem na kolena a od té doby se navždy zřekl usmrcování živých tvorů.³⁵

Dalším, a ne nevýznamným motivem pro konání čhamu, je thanatocentrický a eschatologický aspekt. Podle některých pramenů se při konání čhamu zjevují božstva a

³² Viz „Chams yig“, in: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 113; (fol. č. 2b); R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*, Paris: Mouton 1976, s. 65, 86.

³³ „Chams yig“, in: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 113; (fol. č. 2b).

³⁴ Čerpáno s osobní konzultace s D. Berounským. Původní informace pochází od A. P. Barannikova.

³⁵ Bliže viz práce: W. Forman, B. Rintschen, *Lamaistische Tanzmasken*, Leipzig 1967. Některé jejich závěry byly prezentovány v textu L. Chaloupkové, „Cam, mongolská mystéria masek“, in: L. Obuchová (red.), *Maska, kostým a lidové divadlo. Soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny „Náboženské směry v Asii“*, ..., s. 59.

démonické bytosti v takové podobě, jak je vidí mrtví v záhrobním světě³⁶. Halucinace, světla, zvuky a vize které prožíváme po smrti, tzv. ve fázích posmrtného mezistavu – „bardo“ (tib., /bar dol/), můžeme vpadstatě spatřit na představení čhamu, jak věří buddhisté. Zvláště pak druhá fáze posmrtného mezistavu, tedy fáze „mezistavu prapodstaty“ (tib., čhōni bardo) jak je uvádí „Tibetská kniha mrtvých“ (tib., Bardo thödol /Bar-do thos-grol/, doslova „Vysvobození v bardu skrze naslouchání“), je velice podobná některým čhamům. Navíc tradice tyto možné analogie dokresluje. Legendy považují Padmasambhavu za tvůrce čhamů, stejně jako ho považují za tvůrce Tibetké knihy mrtvých. Ten vložil „Hlubokou nauku o spontánním vysvobození skrze rozjímání o pokojných a hněvivých božstvech“ – jejíž součástí je i „Bardo thödol“ – Lü Gjalchänovi z Čogra. Později byl tento text (tib., terma /gter ma/) legendárně objeven tertónem (tib., /gter ston/; doslova „znalcem skrytých pokladů“) Karmalingpou ze školy Nīngmapa na hoře Gompodar³⁷.

Velmi ilustrativní je např. i vyjádření jednoho nepálského buddhistického mistra. Ten vzkazuje všem divákům, kteří se dlouhou podívanou na čham nudí následující:

Nyní se raději pozorně dívejte, protože to, co teď uvidíte, spatříte až v momentě smrti³⁸.

Čham jako „sen“ – „vidění“ mistrů (forma vizualizace)

Vznik rozličných druhů čhamů je spojen také s typickým fenoménem vadžrajánového buddhismu, tedy s „vizemi“ a „sněním“ svatých mnichů, náboženských autorit, vizionářů, věštců či tertónů (tib., /gter ston/, doslova „znalci skrytých pokladů“), kteří zavedli do už existujících čhamových obřadů nové pohyby, postavy či fáze – již s plně buddhistickým podtextem. Dle jedné z tradic, zavedl i Padmasambhava tanec „Vadžrakily“ – při budování kláštera Samjā – na základě „vidění a vize“ které spatřil v kontemplaci a meditaci. V průběhu dějin spatřili takové vize (často odkazující právě k Padmasambhavovi) i další buddhističtí mniši, kteří tím uvedli v praxi „tajná poselství a tajné poklady nauky“ (tib., terma /gter ma/). Celá řada takovýchto „pokladů“ – vyjevených ve „snu“ – obsahovala i nové formy posvátných tanců.

Dobrym příkladem je „vidění“ Guru Čhōwanga (tib., /chos kji dbang phjug/ či /chos dbang/; 1212–1270), který „jel“ povětrím na bílém koni do „Padmasambhavova ráje“ („hory měděné barvy“, tib., /zangs mdog dpal ri/), kde spatřil Padmasambhavových „osm manifestací – forem“, jak se věří.³⁹ Tam také spatřil tanec, který „zmnožoval pozitivní energie a síly“. Po této zkušenosti zavedl obřad (taneční obřad) „desátého dne“, tzv. „ccheču“ (tib., /cche ču/), kterým se oslavuje Padmasambhavovo vítězství nad „nepřátelskými silami“. Tento proces, při kterém se nové a nové tance dostávají

³⁶ *Ibid.*, s. 59.

³⁷ *Tibetská kniha mrtvých. Bardo thödol (Vysvobození v bardu skrze naslouchání)*. Překl. a komentář J. Kolmaš, Praha: Odeon 1991, s. 9.

³⁸ Citováno podle M. Ricarda, *Monk Dancers of Tibet*, Boston–London: Shambhala Publications 2003, s. 93.

³⁹ Blíže viz M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, Boston–London: Shambhala Publications 2003, s. 14–18, 104–111; N. Tsering Shakpa, *Notes on Mask Dance (Cham). Ladakh*, bez uvedení místa a roku vydání, s. 9–10; P. Gold, *Posvátná tajemství Tibetánů a Navahů. Kruh moudrosti*, Praha: Pragma 2000, s. 269–271; R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 37–40; a mnoho dalších zdrojů. Těchto osm „hrozivých forem“ – dle legendy vzniklých vždy 10. dne různých tibetských měsíců

na světlo světa jako výsledek „vizionářských zkušeností“, se po staletí stále znovu a znovu opakoval.⁴⁰

Podobné vidění měl i velký bhútánský mnich Padma Lingpa (1450–1521), kterému se ve snu zjevila tančnická partnerka Padmasambhavy Ješe Cogjel, a ukázala mu „tanec pěti dákiní“. Když se Padma Lingpa druhého dne probudil, vše si do nejnemšího detailu vybavil a zapamatoval. Následujícího dne měl opět vidění, ve kterém spatřil názorné instrukce k onomu tanci „pěti dákiní“, a zavedl jej do praxe. Tance bylo použito ke konsekrování kláštera Tamčhin v provincii Bumthang v Bhútánu.⁴¹

Jiným příkladem jsou vidění velkého učitele Khamtrul Kunga Tändzina (16. století), ve kterých spatřil opět Padmasambhavu a konání posvátného tance. Padmasambhava mu sdělil, aby učil tento tanec, přinášející pozhnání všem těm, kteří ho jen spatří. To byl – dle Ricarda – počátek „Gar čhamu“, tanečního festivalu pořádaného v Khampagaru ve východním Tibetu, který stále pokračuje v indickém klášteře Tažijong.⁴²

Někdy se ovšem může nově vytvořený tanec setkat i s nepochopením, je-li příliš novátorský či odporuje-li tradici. Tak například mistr linie Sakja (tib., /sngags 'chang čhen/) vsunul do „Vadžrakily čhamu“ tanec „vlastníků pohřebišť“ (tib., /dur khrod bdag po'i 'čham/), což byl nový tanec.⁴³ Určitými náboženskými autoritami byl tanec přijat, jelikož považovaly onoho mnicha za inkarnaci Vairóčana, a tedy jeho inovace považovaly za korektní. Autoři „Čham jigů“ však prezentovali jiný názor:

... Možná, že to je korektní, ale mistři a lamové žijící v dávných dobách nepraktikovali tanec tímto způsobem. A tuto nově zařazenou postavu není vhodné zahrnovat do „čhamu“... Ve své podstatě jde o nové představení pro současnost, a spousta věřících nemá znalosti o praktikování rituálů „tajných manter“. Domnívají se, že „čham“ je běžnou podívanou bez náboženského významu, a svými zvyky mohou ovlivnit i další, což je nežádoucí.⁴⁴

Také první čham školy Gelugpa vznikl – dle legendy – na základě „vidění“ svatého mnicha Sanggjā Ješe (1653–1705). Tomu se dle ahistorické zprávy zjevila hrozná ochranná božstva buddhistické víry, i uložil pančhenlamovi Lozang Čhōkji Gjalchänovi (1570–1662), aby vytvořil tanec masek, které by měly podobu těchto božstev. Tak vznikl v klášteře Tašilhünpo první čham v maskách linie Gelugpa.⁴⁵ V době 7. dalaj-

– představuje jednotlivé epizody ze života gura a nesou následující jména: „guru Cchokje Dordže“, „Padmasambhava“, „guru Lođän Čhōge“, „guru Padma Gjalpo“, „guru Nima Ozer“, „guru Šakja Sengge“, „guru Sengge Dadog“ a „guru Dordže Dolo“. Více viz (obr. č. 10, 11).

⁴⁰ Blíže viz Cantwell, C., „The Dance of the Guru's Eight Aspects“, *The Tibet Journal* 20/4, 1995, s. 47–63.

⁴¹ Viz M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, Boston–London: Shambhala Publications 2003, s. 16–17.

⁴² *Ibid.*, s. 18.

⁴³ Jelikož tyto informace pocházejí z „Čham jigů“ (1647–1712), muselo k vsunutí „tance vlastníků pohřebišť“ do „Vadžrakily čhamu“ dojít před tímto datem. Ovšem 5. dalajlama a další tři kaotoři nezahrnuli tento dnes populární čham do „Čham jigů“. Považovali ho za degenerativní profánní tanec v kontextu své doby. Dnes je tanec běžnou součástí mnoha druhů a typů čhamů.

⁴⁴ Blíže viz „Chams yig“, in: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 241; (fol. č. 39b). Taktéž viz R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 87.

⁴⁵ Uvedeno podle L. Chaloupkové, „Cam, mongolská mystérie masek“, in: L. Obuchová (red.), *Maska, kostým a lidové divadlo. Soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny „Náboženské směry v Asii“*, ..., s. 58.

lamy Lozang Kalzang Gjamcha (1708–1758) vznikl čham také v klášteře Namgjal, a jak šel čas, tak také v jiných klášterech Tibetu.

V 18. stol. zařadil do praxe tzv. „Milarápův recitovaný čham“ mnich jménem Končhog Tānpā Donme, který vychází z odkazu proslulého tibetského básníka a mistra, a z události okolo lovce jménem Gombodordže.

S linií Dzogčhenpa vstoupila do čhamu i postava bájného „poloboha“ Gesara, populární ve východním Tibetu a v Mongolsku.⁴⁶

Také postava „Bílého starce“ (tib., *lrgan po dkar po*) – tolik zakořeněná a populární v Mongolsku – byla do čhamových představení pořádaných v Potále, začleněna na základě vize a snu. Ty měl 13. dalajlama Thubtán Gjamcho (1876–1933) počas svého exilu v Mongolsku (1904–1909).⁴⁷ Tyto niterné duchovní zážitky obohatily náboženské tantrické tance tibetského buddhismu o nové postavy a děje a daly vzniknout novým tradicím.

Charakteristika a různorodost tantrických tanečních obřadů

Jak jsme již naznačili dříve, termín čham (tib., *’čham/*, doslova „tanec“ obecně vzato, či „takový tanec při kterém jsou dominantní pohyby těla vyvolávají pohyby dolních končetin“) v sobě skrývá celou škálu rozličných forem pojetí. Nejprve je nutné rozlišovat mezi sakrálním náboženským tancem tibetského buddhismu – tzv. čhamem – a folklórními lidovými tibetskými tanci – např. „Ači Lhamo“ (tib., *lači lha mo/*, tibetské divadlo a „opera“) – konanými pro zábavu, poučení, pro připomenutí důležitých historických a legendárních událostí a uchování zvyků. Tyto druhy více méně profánního tance, nicméně s náboženským podtextem, zde nemůžeme probírat podrobněji.

Čham je čistě náboženský taneční obřad, který je součástí vadžrajánové praxe. Na jeho zinscenování se podílí pouze mniši z klášterů tibetského buddhismu, ať již novici či zkušení vzdělaní mniši různých stupňů ordinace, a většinou se odehrává na nádvořích těchto klášterů. Pomineme-li ovšem zahraniční vystoupení mnichů s čhamovým představením a prezentaci tohoto „dědictví“ mimo svoji domovinu (k tomuto fenoménu se vážou témata tzv. dekontextualizace, desakralizace, transformace čhamu). Tyto posvátné tance – a jejich pořádání – má spousta forem a podob. Jsou vysoce choreografické a strukturované. Ona struktura se liší dle toho – kde, kým, kdy a za jakým účelem jsou tance konány. Součástí každého čhamu jsou přípravy, a samotný – často pantomimický – tanec v maskách různých bytostí za doprovodu mnišského orchestru. Čham⁴⁸ proto můžeme definovat jako „tanec v maskách“ (tib., *bag čham /’bag ’čham/*) či jako „tanec s hudbou“ (tib., *rol čham /rol ’čham/*), nebo i jako „taneční dramatickou hru s výraznou gestikulací rukou“ (tib., *gar čham /gar ’čham/* či *lgar*

⁴⁶ Viz R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 65.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 65.

⁴⁸ K termínu čham více viz Chandra Das, *Tibetan-English Dictionary*, Delhi : Paljor Publications 2000, s. 442–3.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 215–217. Zde se uvádí, že tib. slovo „gar“ znamená „tanec či dramatickou hru se silnou gestikulací“ *lgar stabs/*. K pojmu „gar čham“ se Ch. Das vyjadřuje takto: ... jde o zuřivý tanec tib. buddhistických mnichů, prováděný především linií Ņingmapa. Existují dva druhy 1. Phurba ca čham *lphur pa’i rca ’čham/*, tanec „kouzelné, magické hole (resp. hromoklínu) a za 2. čham *lkhkrub ’čham/*, tanec lamů v době vykonávání obětí, obětín.

bro ’čham/). Ovšem celkově vzato je čham, i přes svoji, do jisté míry esoterní a posvátnou povahu, vždy otevřen veřejnosti a tedy konán za účasti obecnosti. Ovšem dříve tomu tak nebylo. Z tohoto důvodu nemusí Gar čham do této kategorie čhamů patřit, poněvadž jedno pojetí Gar čhamu vylučuje účast publika. Jde o niterný obřad a meditační obřad mnichů praktikovaný v ústraní bez návštěvníků.⁵⁰

Ještě jeden název bývá uváděn ve spojitosti s čhamem. Jde o takzvaný „obětní tanec“ (tib., *zor čham /zor ’čham/*), který bývá často ztotožňován s tancem „žanagů“ (tib., *l’zwa nag/*)⁵¹ a často je tohoto termínu užíváno v linií Dugpa-kagjü (tib., *l’brug pa bka’ brgjud/*) v Bhútánu. Zde „zor čham“ patří k základním obřadům státních klášterů.⁵² Lze říci, poněvadž i klášter Phjang patří do linie Kagjüpa (resp. Digung-kagjü, tib., *l’bri gung bka’ brgjud/*), že se „zor čham“ těší velké vážnosti a oblibě v linií Kagjüpa.

V podstatě všechny tyto druhy posvátných náboženských tanců vychází z odkazu „Vadžrakíla čhamu“ (tib., Dordže Phurbu čham *l’do rdže phur bu ’čham/*; resp. z tantrického pojetí Vadžrakíla mandaly – tib., Dordže Phurbu kjiłkhor *l’do rdže phur bu dkił ’khor/*), tedy z události 8. století⁵³ spjatých s Padmasambhavou (tib., Páme Džungná *padma ’bjung gnas/*, Guru Rinpoče *lgu ru rin po čhel/*), který bývá z Vadžrakílou (personifikovaná rituální magická trojhranná dýka) ztotožňován. Všechny ostatní, často jen lokální názvy čhamu, spadají pod tento typ tance a taktéž z něj pramení. Jde o různé fáze Vadžrakíla čhamu, jež jsou strukturovány a vytváří tak jakési etudy, které dohromady tvoří jeden celek. Z tohoto pohledu tak existují určité skupiny tanců, které jsou následně dále rozčleněny a strukturovány na druhy a fáze. Tyto druhy a fáze pak mohou být – v rámci konkrétní linie, země konání, provázání s kalendářem či kvůli motivům čham uspořádat – různě uspořádány, sestaveny a následně prezentovány. Tedy se pořadí druhů a fází může lišit, stejně jako počet vystupujících v té či oné etudě. I charakter postav, symbolika barev, podoba obětín nebo délka představení podléhá rozličnému pojetí a tradici. Ovšem v jádru a v podstatě jde o tance se stejným základem. Jde především o „kořený tanec“ (tib., ca čham *l’rea ’čham/*), který se dále rozpadá na další části, druhy a fáze. Dále o „obětní tanec při kterém jsou zneškodnění vnitřní i vnější nepřátelé buddhismu – zlé síly“ a dochází k jejich zabití, (tib., *brub čham /brub ’čham/*, doslova „tanec černé díry“, někdy je užíván pojem *l’ dug pa sgrol ba/*, doslova „zabití jedovců“ či „vysvobození se od jedů“) a populární „bubnový tanec“ či „tanec bubnů“ (tib., *nga čham /rnga ’čham/*), který je známý především z Bhútánu a Nepálu. Do těchto druhů čhamů (a jejich dalších

⁵⁰ Srov. viz E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance...*, Vermont: Inner Traditions 2002, s. 54; M. Schrempf, „Taming the Earth, Controlling the Cosmos: Transformation of Space in Tibetan Buddhist and Bon-po Ritual Dance“, in: T. Huber (ed.), *Sacred Spaces and Powerful Places in Tibetan Culture. A Collection of Essays*, Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives 1999, s. 201.

⁵¹ Viz obřad konaný v Ladaku v klášteře Phjang – „Phjang cchedub“ (tib., *l’cche grub/*). Text vydaný klášterem a sloužící jako itinerář i průvodce slavnosti, ztotožňuje „zor čham“ s „žanag čhamem“. Více viz Nawang Tsering Shakspe, *Notes on Mask Dance (Cham) Ladakh*, Centre for Research on Ladakh Studies (CRLS); bez uvedení roku a místa vydání, s. 12; K. Tarchin, K. Namgail (champon), F. Merritt (ed.), *The Guide to the Monastery at Phyang*, bez uvedení roku a místa vydání, nakladatele, s. 35.

⁵² Blíže např. viz R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 35.

⁵³ Tehdy dle legendy, r. 775, Padmasambhava pomáhal založit první buddhistický klášter (tib., Samjā *l’hsam jaol/*) a při této příležitosti vytvořil mystický tantrický tanec s maskami božstev a za pomoci mnohých magických předmětů a zbraní (phurbu, dordže, bandha) přemohl zlovlná nebuddhistická (bönistická) božstva, duchy a demony.

fází lze zařadit všechny postavy vystupující v religiálních tantrických tancích masek tibetského buddhismu, často pantomimických. Také „Geser čham“ (tib., */Ge sar čham/*), relativně nový čham, patří mezi známé tance. Jeho popularita a vznik souvisí s mongolským prostředím, a v Mongolsku patřil k oblíbeným představením. Stejně jako „recitovaný Milarápův tanec“ (tib., */mi la ras pa čham/*), který se tolik neuchytil. Dodnes je ovšem pořádán v tibetském klášteře Labrang Tašikhjil (tib., */bla brang bkra šis khjil/*) v Amdu, pod „lidovým názvem“ „lví tanec“ (tib., Sengge čham */seng ge čham/*). V neposlední řadě je poměrně populárním obřadem řazeným mezi čham tzv. „tanec kola času“ (sa., Kálačakra; tib., Džukhor */dus khor čham/*).

O pantomimickém tanci v maskách hovoříme tehdy, pomineme-li pronášení magických invokačních formulí (manter) vystupujícími, a bereme-li rozličné pokrývky hlavy (klobouky, helmy atd.) jako masky. Nejde totiž o čistou pantomimu (verbální komunikace probíhá), a ne všechny masky jsou typickými honosnými malovanými maskami jak je známe z fotek a senzačních filmů.

Co se týče pohybů těla a striktní choreografie, „Čham jig“ 5. dalajlamy a tři koautorů říká následující:

Když se pohybují hlavně ruce */lag stabs/*, zveme tanec „gar“. A když se pohybují nejvýraznější nohy – chodidla */rkang stabs/*, tak používáme pojmenování „čham“. Když je pohyb vyvážen, tedy se hýbou ruce i nohy stejně intenzivně, nazýváme děj „stang stabs“. V současnosti existuje celá řada čhamů a spousta jeho forem, ovšem nejdůležitější je sledovat, aby prostřednictvím zaujatého postoje při tanci nedošlo k protipohybu karmy. Tedy aby nebyl pohyb a postoj těla v rozporu s dobrou karmou... Pozice těla a všechny pohyby a činnosti, musí být v souladu s učením a naukou vzdělaného muže.⁶⁴

Čham je pořádán všemi hlavními školami tibetského buddhismu (Ñingmapa, Sakjapa, Kadampa, Kagjüpa, Gelugpa), v různých obdobích roku a při rozličných příležitostech. Hlavním důvodem je oslava významných náboženských svátků (např. Losaru */lo gsar/*), – tibetský Nový rok; narození náboženské autority např. Congkhapy (tib., */cong kha pa/*) či Padmasambhavy, atd.) a vítání vzácných hostů (např. čham, ovšem se silným folklórním zabarvením, byl uspořádán v r. 1903–4 ve Lhase, na počest Brita Kolonela Francise Younghusbanda⁶⁵). V těchto tancích, konaných při oslavných příležitostech jde o stejné principy jako v tanečních obřadech prováděných bez těchto důvodů. Hlavním cílem tanečního tantrického obřadu – emicky interpretováno – je zničení všech vnějších i vnitřních nepřátel buddhistické nauky. Osвобоzení se od všech zel a negativních sklonů jedince a světa forem. „Taneční meditací“, rozjímáním a poznáním skutečné podstaty bytí („tedy prázdnoty“ – sa., šúnjatá */šúnjatát/*; tib., */stong pa nid/*), je umožněno vysvobození ze samsárického koloběhu znovuzrovnání či lepší příští zrození. Tomu napomáhá i tzv. „kult jidamů“⁶⁶ (tib., */ji*

⁶⁴ Citováno podle „Chams yig“, in: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*, Paris: Mouton 1976, s. 113; (fol. č. 2b).

⁶⁵ Podrobně viz E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance. A Journey into the Religious and Folk Traditions*, Vermont: Inner Traditions 2002, s. 26.

⁶⁶ Ochranné božstvo jidam vybírá adeptovi jeho guru (tib., lama */bla ma/*), tak aby co nejlépe odpovídalo jeho povaze, sklonům a duchovním schopnostem a aspiracím. Např. při čhamu se tanečník ztvárňuje ochranné božstvo – jidam – ztotožňuje s touto bytostí (jak při návčiku čhamu, tak při samotném tanci) a tím může směřovat k osvobození. Tato vizualizace a proces ztotožnění se (sa., *ávěša /áveša/*; tib., */bdag bskjed/*) je jeden ze základních motivů čhamu. V podstatě tu jde o eschatologické – „konečné záležitosti“, které jsou ve vztahu k thanatologickým (eschatologickým) textům, jako je např. Tibetská kniha mrtvých

dam/), v čhamu výrazně zastoupen, který je považován za zvláště účinný prostředek, jak se oprostit od hříšných sklonů, stojících v cestě pravému poznání a tím i toužebnému „vysvobození“ (tib., */grol/*). Smyslem úsilí o vysvobození je tudíž vymknout se „karmovému zákonu“ (sa., karma; tib., */las/*, doslova „čin, konání, jednání“), a tím se vymanit z bludného kruhu stále nových, strastiplných existencí v šesteru stavech samsárového bytí a dospět do stavu „vyjítí ze strasti“ (tib., */mja ngan las 'das/*), jak se v tibetštině obrazně nazývá nirvána. Nirvána je tak stav bytosti dosáhnutivší nejvyššího stupně „osvěcení“ (sa., bódhi */bodhi/*; tib., */bjang čhub/*), tj. poznání příčin strasti, jež je opět podmínkou jejich zničení. Taková bytost představuje dokonalého, dovršeného „buddhu“ (tib., */sangs rgjas/*) – cíl duchovního snažení každého buddhisty. K tomuto cíli můžeme dojít více cestami, jak uvádí J. Kolmaš v předmluvě Tibetské knihy mrtvých:

Jednou takovou cestou je hínajána, „malý vůz“, zdůrazňující individuální dosahování buddhovství, ideál arhatství; jinou představuje mahájána, „velký vůz“, vyzvedávající ideál bódhisattvovství čili lásky k bližnímu, napomáhání jiným na cestě k vysvobození; další, velmi účinnou cestu reprezentuje tantrajána, „cesta tanter“, již lze kráčet k vysvobození rychleji nežli „cestou suter“, po které se ubírají hínajánisté a mahájánisté... Tantrajána, alternativně nazývaná také vadžrajána, „cesta rituálu“, resp. mantrajána, „cesta zaklínadel“, učí metodám, jak pomocí okultních textů, symbolických praktik, magických rituálů, zaklínacích formulek atd. dospívat k osvěcení. Tato cesta je považována za obzvláště účinnou a rychlou, ale také za obzvláště riskantní, neboť se při ní pracuje s aktivizací psychických sil adepta... Tak jako je více cest vedoucích k vymáčení ze sansáry, existuje i více způsobů dosažení tohoto cíle. Tibetská náboženská tradice rozlišuje šest prostředků dosahování vysvobození: skrze naslouchání */thos/*, totiž radám a pokynům gurma, skrze nošení */btags/*, totiž amuletů apod., skrze nazírání */mthong/*, totiž svatých obrazů, resp. čtení svatých textů, skrze připamatování si */dran/*, totiž slov učitelových, skrze okoušení */bro/*, totiž posvěcených pokrmů, a skrze dotýkání se */reg/*, totiž svatých předmětů.⁶⁷

Těmto výše uvedeným způsobům dosažení cíle, můžeme dostat účastí na čhamu, jak věří buddhisté. A to platí nejen pro mnichy, kteří usilují o tento cíl velmi aktivně, ale takéž pro všechny zúčastněné „cítící bytosti“⁶⁸. Zde je u mnichů patrný i bódhisattvovský ideál, oddalující vlastní osvobození – za účelem – pomoci k osvobození druhým, v tomto případě návštěvníkům čhamu. Domníváme se, že toto je jeden z důvodů konání tantrických tanečních obřadů s přístupem veřejnosti. Pochopitelně, krom setkávacího a společenského významu, jež není zanedbatelný a který v sobě akce nese.

Obvykle trvá většina čhamů dva nebo tři dny, nejčastěji během dne. Ceremoniál s účastí publika začíná běžně pár hodin po východu slunce, a končí před západem slunce, s krátkou pauzou v době poledne. Pouze v ojedinělých a zvláštních případech

(tib., Bardo Thödol */bar do thos grol/*), která patří mezi svéráznou literární tradici zvanou terma (tib., */gter ma/*, „utajené a ukryté texty – poklady).

⁶⁷ *Tibetská kniha mrtvých. Bardo thödol (Vysvobození u bardu skrze naslouchání)*. Překl. a komentář J. Kolmaš, Praha: Odeon 1991, s. 16–17.

⁶⁸ Blíže např. viz Nawang Tsering Shakspe, *Notes on Mask Dance (Cham)*. Ladakh, Centre for Research on Ladakh Studies (CRLS), bez uvedení roku a místa vydání, s. 8; K. Tarchin, K. Namgail (čampon), F. Merritt (ed.), *The Guide to the Monastery at Phyang*, bez uvedení roku a místa vydání, s. 30; aj.

trvá nepřetržitě několik dní či přes noc.⁵⁹ Datum kdy je tanec uspořádán, závisí na celé řadě faktorů. Především na fixaci data tou či onou tradicí. Jak uvidíme později v našem textu, i toto tradiční fixované datum může podlehnout změně.⁶⁰ Ty tance, které jsou v návaznosti na tibetský Nový rok (tib., *Losar /lo gsar/*), bývají slaveny 28.–29. dne dvanáctého tibetského měsíce (datum Losaru v Ladaku je odlišné). 29. dne ostatních tibetských měsíců bývají čamy také pořádány. Tance konané školami Ňingmapa (tib., *Ňriing ma pa/*) a Kagjüpa (tib., *lba' brgjud pa/*), jsou často navázány na oslavy spojené s „narozením“ Padmasambhavy (tib., Páme Džungná *lpadma 'bjung gnas/* či Guru Rinpoče *lgu ru rin po che/*) 10. dne pátého nebo sedmého tibetského měsíce. Podobně jako škola Gelugpa (tib., *ldge lugs pa/*) slaví „narozeniny“ svého zakladatele a mistra Congkhapy (tib., *lcong kha pa/*), a při této příležitosti uspořádává čam taktéž.⁶¹ Často je tanec klášterem konán v den, kdy v něm byl čam poprvé uspořádán. Pochopitelně i v den vzácné návštěvy (většinou náboženské) je důvod takový obřadní tanec zorganizovat a předvést.

Čam je z devadesáti procent pořádán na otevřených venkovních prostranstvích. Většinou na nádvořích klášterů, ať již více či méně v centru sakrálního okrsku. V nejlepším případě, je prostranství obestavěno klášterními budovami či obeháno zdí – tvoří uzavřený, často symetrický útvar. Povrch prostranství bývá nezpevněn. Honosnější a movitější kláštery povrch čamového placu zpevnily položením dlažby či jiné krytiny. Tvoří-li část ohraničení obvodu prostranství klášterní budovy, bývají využity k vyvěšení rozměrných iluminovaných obrazů, tzv. *thangka* (tib., *lthang ka/*), na kterých bývá často vyobrazen např. duchovní zakladatel linie toho či onoho kláštera. Tyto malované a vyšívané obrazy na plátně, které lze srolovat, dosahují ohromných rozměrů (např. 10 metrů na 16 metrů) a bývají vyvěšeny při příležitosti čamového obřadu (ovšem nemusí to být každý rok⁶²). Po skončení tanců, nebo hned po prvním dnu, bývají za přispění diváků slavnostně smotány, zabaleny a následně schovány v útroběch chrámu. Prostranství pro čam bývá dekorováno dalšími budhistickými atributy, vlajčkami s barevnou symbolikou a jinými ikonografickými detaily, avšak tomuto tématu se budeme věnovat až později.

⁵⁹ Tak např. v nepálském klášteře Sechen, se druhý nejvýznamnější čamový obřad zvaný „desátého dne“ (tib., *cecheu /ceche chu 'cham/*), slavený na počest Padmasambhavy a jeho osmi forem, desátého dne pátého tibetského měsíce, koná nepřetržitě dva dny i přes noc, bez ustání a pauzy. Blíže viz M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, Boston–London: Shambala Publications 2003, s. 72, 88.

⁶⁰ Obřad „chedub“ (tib., *ceche grub/*; viz foto) v klášteře Phjang (v Ladaku), byl vždy pořádán 17.–19. dne prvního tibetského měsíce (tak tomu bylo ještě v roce 1979 dle A. Keilhauer, Peter Keilhauer, *Ladakh und Zanskar. Lamaistische Klosterkultur im Land zwischen Indien und Tibet*, Köln: DuMont 1980, s. 323–329, 392). Zatímco poslední léta (určitě od roku 2002 a s největší pravděpodobností mnohem déle) je obřad pořádán 2.–4. den po úplňku šestého tibetského měsíce (obvykle červenec; 12.–13. 7. 2002; 31. 7.–1. 8. 2003; 19.–20. 7. 2004; 7.–8. 8. 2005; 27.–28. 7. 2006; 16.–17. 7. 2007; 3.–4. 8. 2008; 22.–23. 7. 2009 viz <http://lehladakh.theindiancenter.com/ladakh-festival.html>), kvůli lepší dostupnosti pro domorodce a turistické aktivitě v oblasti. To znamená více finančních darů pro klášter.

⁶¹ Citováno dle R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 66.

⁶² Např. při tanečním čamovém obřadu „chedup“ v Phjangu, dochází k rozvinutí *thangky* jednou za tři roky. Jde o poměrně novou *thangku*, konsekrovanou v roce 1991, díky níž vyrostla u obvodu čamového prostranství i nová budova, na kterou se obraz připevňuje. Znárodně je zakladatele linie Digung-kagü, Skjubo Džigsten Gonba známého taktéž jako Ratna-shirho, obklopeného tisíci buddhy. *Thangka* měří 16 m na 10 m a naposledy byla vyvěšena 19. 7. 2004. K další prezentaci *thangky* dojde pravděpodobně při „chedupu“ v roce 2007.; Blíže viz K. Tarčin, K. Namgail (Champon), F. Merritt (ed.), *The Guide to the Monastery at Phyang*, bez udání roku a místa vydání, s. 3, 26–27.

Jelikož je čam pořádán převážně venku pod otevřeným nebem, je vhodné a dobré počasí nezbytným předpokladem, aby nedošlo ke zničení dřevěných, měděných, látkových a papírových masek, kostýmů či hudebních nástrojů. A v neposlední řadě je dobré počasí zárukou hojné návštěvy přihlížejících. Z těchto důvodů je kladen velký důraz na okultní a magické obřady, které počasí mohou ovlivnit, jak věří. Proto jsou v oněch dnech konány magické obřady tzv. „zařikávací počasí“, kteří dokáží např. s pomocí kouzel, magie, různých nadpřirozených bytostí, mudra a manter ovlivnit větry, déšť a jiné atmosferické procesy či děje.⁶³

Struktura čamu a jeho průběh – druhy, části a jednotlivé fáze

Čam se jako obecný a široký termín pro religiozní tantrické tance tibetského buddhismu, člení na rozličné druhy, části, jednotlivé fáze a podfáze. Je znám – ve svých různých podobách – jako nesmírně strukturovaný děj s pevnou a striktní choreografií. Velmi obecně vzato lze každý druh čamu, ať již konaný při různých příležitostech tou či onou náboženskou linií a denominací, rozčlenit na několik zásadních a stěžejních částí nebo momentů. Zásadní emická typologie a strukturalizace čamu (Vadžrakila čamu) – která ovlivnila snad všechny druhy čamů – je obsažena ve spise „Čam jig“ (tib., *'čham jig/*) 5. dalajlamy a tří koautorů. Většina badatelů zabývajících se čamem a jeho částmi i fázemi, vychází z překladu „Čam jig“ pořízeného Nebeským-Wojkowitzem, nebo by alespoň měli. Problém je, že toto studium překladu bývá často jen zvrubné a „zaokrouhlené“, čili nepřesné a zavádějící. A pochopitelně vůbec nejlepším způsobem studia je podrobné bádání nad Nebeskeho-Wojkowitzovým přepisem Čam jig v tibetštině. Což nutno dodat nečiníme ani my. Nicméně i jakékoliv další pokusy a záznamy týkající se struktury a průběhu, není možné vynechat ze spektra našeho zájmu.

Podívejme se na zdůraznění hlavních momentů čamu tak, jak je vidí L. Chaloupková a to i přes to, že se toto její rozčlenění týká konkrétního mongolského čamu (mong., *cam /cam/*) „Erlig Nomún-chána“:

Při mystérii *cam* je třeba zdůraznit tři hlavní momenty: 1. vysvěcení a vystavení tří hlavních obětin *zor* (tib., *lzor/*), *čagkhar* (tib., *lčags mkhar/*) a *lingka* (tib., *ling ga/*)⁶⁴; 2. tanec samotných masek, zobrazujících různá ochranná

⁶³ R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 66.; Blíže viz R. de Nebesky-Wojkowitz, *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of Tibetan Protective Deities*, Hague: Mouton 1956, s. 467–480.

⁶⁴ *Sor* nebo *zor* (či tib., *torma /gtor ma/*, bur., *báлина*) připomíná špičatou třístrannou pyramidu, ozdobenou ohnivými jazyčky. Na vrchol se často nasazuje lidská lebka, utvořená z těsta. Dovnít se za pomoci zaklínadel zaženu všichni zlí duchové, ti se potom spálí spolu s pyramidou. *Čagkhar* (doslova „železný palác“) symbolizuje podzemní palác hladových duchů (prétů), kteří v podzemí trpí hladem a žízní a mají tenké krky a nafouklá břicha. *Čagkhar* bývá častokrát více nazdoben nežli *zor*, jinak jsou si tyto obětiny velmi podobné. *Lingka*, vytvořena opět z těsta, zobrazuje nahého člověka s vystouplým břichem a ztopořeným pohlavním údem. Symbolizuje nepřátele víry, veskeré hříchy či lidské a světové ego. Jde o stěžejní obětinu. Nejdůležitější částí a fází většiny druhů čamů souvisí s tímto symbolickým modelem lidského těla, které se klade na máry (pohřební nosítka) a dále umísťuje do tzv. „brub *khung nag po*“ (tib., *lbrub khung nag po/*, doslova „černá díra“), která má vždy tvar perfektního trojúhelníku po obvodu zdobeného plameny. Tato „černá díra“ (tib., *lbrub khung nag po/*) a děje s ní spojené, daly jméno celé významné části Vadžrakila čamu, tzv. *brub* čamu (tib., *lbrub 'cham/*).

božstva; 3. spálení uvedených obětín, což symbolizuje očistu od zlých duchů a hříchů, osvobození od všech překážek tohoto světa.⁶⁵

Z tohoto popisu vyplývá, stejně jako z dalších formulací Chaloupkové, že první moment – tedy vysvěcení obětín – probíhá den či dny před samotným tancem a rejmem masek. Ovšem je dobré si uvědomit, že vystavení a vysvěcení nemusí probíhat v jiný den (např. u jiných druhů čamu). Vystavení a vyrobení obětín musí pochopitelně předcházet tanci, ale vysvěcení může a často musí probíhat ráno, v den tance masek. Jde o to, jestli počítáme a zahrneme do úvodních částí čamu i děje a přípravy, které v podstatě trvají celý rok, měsíc před zahájením tanců probíhají velmi intenzivně a dva nebo tři dny před zahájením vše hekticky vrcholí:

Přibližně měsíc před zahájením představení začínají zkoušky a přípravy. Mniši vybraní jako účinkující dostávají seznamy, kde je stanoveno, kdo z nich a v které masce bude vystupovat. Otevírají se truhly, v nichž se v přísném pořádku uskládají masky, kostýmy, obuv a veškeré atributy patřící k maskám... Zkoušky probíhají velmi intenzivně i dvakrát denně... Během posledních tří dnů příprav camu se konají... bohoslužby na počest strašlivých ochránců víry..., kterým se přináší obětín... Tři dny před začátkem představení si campón (tib., *l'čam dpon*), taneční mistr, ... nasadí na hlavu vysokou černou čepici se symbolickými kovovými ozdobami a po pronesení obětní formule rozřeže lingku na předem určený počet dílů. S pomocí této formule a magických zaklínadel jsou vyvoláni nepřátelé víry a lingka je ocarována; přičemž se figurka vykuřuje odporně páchnoucím dýmem, jež má přivábit duchy temnoty... Část lingky, oddělené magickou dýkou, byly pak pohozeny k úpatí železného paláce. Dva dny před zahájením celeburoval argamčí (jeden z vůdců camu) v kruhovém chrámu druhé rozřezání lingky, čili zničení nepřátel k potěše božstev ochraňujících víru. Den před zahájením tance... proběhl třetí předepsaný obřad lingky, při němž se nově zhotovené figurky z těsta potřetí řezou na více kusů. V předvečer představení jsou přípravy na uvedení mystérie cam zakončeny.⁶⁶

Ještě před tím, než se dostaneme zřejmě k nejdůležitějšímu, nejpodrobnějšímu a nejautoritativnějšímu pramennému popisu částí, fází a podfází čamu obsaženého v „Čam jigu“ (tib., *l'čam jig*), se podíváme na rozčlenění podle E. Pearlman⁶⁷:

Čamové představení má tři hlavní stádia: úvodní a přípravnou fázi, výkonovou a tvořivou fázi a závěrečnou. V průběhu úvodní fáze a následně opět v závěru tanců, tanečníci meditují a usilují o prospěšnost rituálu, snaží se přinést dobro a úspěch všem cítícím bytostem. Na začátku tance vlastně konsekrují a žehnají mandale, se kterou jsou ve spojení či kterou představují... Jestliže by tanečníci nemeditovali a nerozjímali o dobrotě pro ostatní, stal by se čam jen běžnou podívanou bez hlubšího obsahu... Dle tradice, může tanec zahrnovat více jak sedmáct různých sekcí a může trvat celý den nebo dny... Hlavní část čamu, tedy prostřední fáze, začíná iniciací a požehnáním země, větru, vody a ohně. V raných stádiích této části dochází u tanečníků ke koncentraci myslí, k vizualizaci s božstvy, tzv. jidamy, což je stěžejní proces prolínající se čamem a vůbec celou meditací... Více sofistikovaní praktikující přistupují k jidamům

⁶⁵ Blíže viz L. Chaloupková, „Cam, mongolská mystérie masek“, in: E. Obuchová (red.), *Maska, kostým a lidové divadlo. Soubor...*, s. 60.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 60–61.

⁶⁷ Ellen Pearlman byla praktikující buddhistkou po třicet let pod vedením Chögyam Trungpa Rinpocheho. Studovala buddhismus (ne buddhologii) na Dálném východě a v Sev. Americe. Její kniha *Tibetan Sacred Dance. A Journey into the Religious and Folk Traditions* patří k jedné z mála monografií na toto téma.

jako k manifestaci karmy a nemusí je tak osvobozovat od jejich negativních vlivů. Dále dochází ke ztotožnění tanečníka s pro něj vhodným jidamem, ať již pokojné, hněvivé či zuřivé podstaty a povahy... Dle tradice může tato sekce obsahovat více jak jedenáct částí. Posléze dochází k „úlitbě“ (pivem z ječmene) a tím k požehnutí země před vstupem tanečnicků. Jsou zapojeni hudebníci a na tanečním place jsou malovány kruhy moukou či křídou. Dordže Lopon – religiozní mistr či „taneční mistr“ (tib., *čampon l'čam dpon*) – dohlíží je-li vše v pořádku... Tanečníci cirkumambulují po směru hodinových ručiček a „tvoří“ formu posvátné mandaly... Nepřátelé dharmy jsou paralizováni a ochránci dharmy jsou „pozváni“ do prostoru. Země je znovu požehnána. Tanečníci utvoří dva soustředné kruhy. Vysoké barevné „prapory“⁶⁸ vlající ve větru po obvodu plochy, označují jako insignie nejvyšší božstva... Potom je model lidské postavy (tib., *lingga*) umístěn doprostřed kruhu. Následně je lingka usmrcena a zničena – stává se obětínou (potravou) pro pokojná i hrozivá božstva. Ty přichází i v reálné – maskované – podobě, a zaujímají svá místa na čamovém prostranství. Pokojná božstva stojí na pravé straně a hněvivá božstva na levé, buddhové a bodhisattvové stojí uprostřed. Vše je podpořeno a dokresleno hudbou a gesty rukou (mudra).⁶⁹

Vraťme se ještě k procesu, při kterém jsou na prostranství čamu namalovány moukou či křídou kruhy – ve své podstatě jakési diagramy (míry a rozměry „taneční mandaly“, tib., *l'chig*) – které naznačují tanečnickům jaké místo mají zaujmout před začátkem tance. Často jde právě o dva koncentrické kruhy, ale jejich počet může být i jiný.⁷⁰ Tyto kruhy různého poloměru mohou být nahrazeny, a někdy také jsou, dvěma osami narysovanými napříč čamovým prostranstvím nebo náboženskými symboly zanesenými do centra kruhů (obvykle dvě zkřížené vadžry, sa., višvavadžra). Čam jig nazývá tyto kruhy – které jsou dva – „prvním tanečním kruhem“ (tib., *l'čam skor dang po* nebo *sa bstal ba*) a „druhým tanečním kruhem“ (tib., *l'čam skor gnjis pa* nebo *sa btul ba*)⁷¹. Navíc stejný název rází Čam jig pro „první taneční pohyb“ a „druhý taneční pohyb“. Tedy zaujmutí místa na „prvním tanečním kruhu“ a „druhém tanečním kruhu“, je zároveň považováno za první taneční pohyby čamu.⁷²

Ovšem počet i název těchto kruhových značek nacházejících se v centru tanečního prostranství podléhá místním a lokálním zvyklostem. Čili není jednotně sjednocen. Například na slavnosti „chedub“ (tib., *l'che grub*) v klášteře Phjang v Ladaku, je „diagram“ spirálovitého tvaru.⁷³ Jiný příklad uvádí L. Chaloupková, který se týká mongolského čamu „Erlig Nomún-čána“:

... Kolem baldachýnu byl rozemletou křídou načrtnut prstenec pozůstávající ze sedmi soustředných kruhů – hlavní dějiště působení tančících masek. První

⁶⁸ Tyto vysoké vlající „prapory–insignie“ s pěti rituálními barvami nechybí u většiny čamových obřadů. Jsou zvané obvykle jako „phja dar“ (tib., *l'phja dar*) či „ča dar“ (tib., *l'ča dar*). Jejich barvy často korespondují s rituálními barvami božstev, bohů, démonů v čamu vystupujících. Základnu těchto „praporů“ tvoří podstávka čtvercového půdorysu (např. 1 metr vysoká) z kamenů či nepaléne hlíny. Ta slouží jako magicko-rituální stůl, kde jsou obětín a rituální zbraně v průběhu čamu užívány. Ovšem tato základna („stůl“) může leckde chybět.

⁶⁹ Citováno dle E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance...*, Vermont: Inner Traditions 2002, s. 57–60.

⁷⁰ Viz R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 67.

⁷¹ Blíže viz „Chams yig“, in: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 123; (fol. č. 5b).

⁷² *Ibid.*, s. 123; (fol. č. 5b).

⁷³ Informace je podložena vlastním terénním výzkumem v lokalitě (19.–20. 7. 2004).

kruh od středu se nazývá čagkhar tig, kruh železného paláce. Uprostřed něho stojí... baldachýn s obětinami. Druhý kruh je prázdný. Třetí kruh patří campónovi neboli tanečnímu mistrovi. Čtvrtý kruh je opět prázdný. Pátý kruh se jmenuje bag tig, což znamená kruh masek. Po něm následuje šestý, taktéž prázdný, a sedmý, označovaný jako žanag tig, kruh strážců žanagů v černých čepicích. V tomto kruhu se v tanečním rytmu pohybuje jednadvacet černých strážců, k nim se časem připojí dvaadvacátý, a sice taneční mistr campón.⁷⁴

Tento model, který uvádí Chaloupková, je na první pohled odlišný od pojetí, které podává Čham jig, ale na druhý pohled tomu tak docela není.

Geografické rozšíření čhamu⁷⁵

Tantrické religiální tance tibetského buddhismu jsou nedílnou součástí vadžrajanové praxe, a jako takové jsou součástí náboženského života. Proto není spodivem, že jsou konány (či alespoň byly konány) na všech územích a ve všech zemích, kde tibetský buddhismus zapustil kořeny a je žitým náboženstvím. Čham tak zakořenil v Mongolsku, Burjatsku, Tuvě, Číně, Nepálu, Sikkimu, Bhútánu, Kalmycku a pocho-pitelně v pohraničních oblastech Indie. Způsob, jakým se tance do cílové destinace dostaly, z části koresponduje s šířením buddhismu do těchto lokalit, ovšem nemusí úplně. Podob, jakých tance nabýly, je celá řada. K šíření čhamu přispěly výrazně i literárně fixované texty, především „Čham jig“ (tib., /čham jig/) z roku 1712 a „Jang jig“ (tib., /džjang jig/, příručka týkající se melodie a hudební složky), které dávaly popis masek, kostýmů, rituálních předmětů či hudebních nástrojů a choreografie. Z tohoto pohledu význam literárně fixované verze čhamu ještě stoupá a nabývá na vážnosti.

Pochopitelně formy jakých čham ve vzdálenějších zemích nabyly, jsou způsoby cílovou lokalitou (tedy její historií, legendami, místními hrdiny a náboženskými autoritami, atd.) a z části náboženskou tradicí či školou tibetského buddhismu v lokalitě zastoupené.

⁷⁴ Citace viz L. Chaloupková, „Cam, mongolská mystérie masek“, in: L. Obuchová (red.), *Maska, hostým a lidové divadlo. Soubor*, ..., s. 62–63.

⁷⁵ Kalmycká republika je součástí ruské federace se značnou vnitřní autonomií. Rozkládá se na severozápadním pobřeží Kaspického moře, jihozápadně od delty řeky Volhy. Kalmykové jsou potomci mongolských Ojratů, kteří v průběhu 17. století „připutovali“ do těchto míst. K tomuto tématu se vztahují práce např. L. Satavy, českého etnologa a sociolingvisty. Dále práce I. Grollové, T. Schwarzové, N. N. Žukovské, a další.

Čhamem v Nepálu se zabývali, mimo jiných, tito: M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, Boston–London: Shambhala Publications 2003; R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976; E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance...*, Vermont: Inner Traditions 2002; L. A. Waddell, *Tibetan Buddhism*, New York: Dover Publications 1972; a další.

Čhamem v Sikkimu: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976; E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance...*, Vermont: Inner Publications 2002; L. A. Waddell, *Tibetan Buddhism...*, New York: Dover Publications 1972; a další.

Čhamem v Bhútánu se kromě Waddella, Nebeskeho-Wojkowitz a Pearlman zabývali: B. K. Todd, „Bhutan, Land of the Thunder Dragon“, *National Geographic Magazine*, Washington, Vol. 102, 1952, s. 713–754; Captain Samuel Turner, *An Account of an Embassy to the Court of the Teshoo Lama in Tibet Containing a Narrative of a Journey Through Bootan, and Part of Tibet*, 1800, Reprint, New Delhi: Manjuri Publishing House 1971.

Čhamem v Indii se kromě Nebeskeho-Wojkowitz, Potta, Pearlman a Waddella zabývali: Godwin-Austen, „Description of a Mystic Play, as performed in Ladak, Zaskar, etc.“, *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, Kalkata Vol. 34, Part 1, 1865, s. 71–76; a další.

Čham a školy tibetského buddhismu

Čham, jako náboženská praxe vadžrajan, je pořádán všemi čtyřmi hlavními školami tibetského buddhismu, tedy Ňingmapou (tib., /rñing ma pa/), Sakjapou (tib., /sa skja pa/), Kagjúpou (tib., /bka'brgjud pa/) i Gelugpou (tib., /dže lugs pa/) a podškolami těchto linií. Vzniklo tak více forem pojetí čhamu, které korespondují s konceptem těchto škol a s jejich ve snech zjevenými vizemi. Někteří autoři dalších tanců a tanečních pohybů byli inspirováni těmi, které spatřili, když ve svých snech navštívili „hory měděné barvy“ (tib., /zangs mdog dpa' ril/), čili Padmasambhavův legendární „ráj“. Stejně jako „mongolská“ figura „Bílého starce“, která byla do čhamu konaného ve Lhase věleňena na základě snu 13. dalajlamy, který měl počas exilu stráveného v Mongolsku, a mnohé další případy.

Také první čham školy Gelugpa vznikl – dle legendy – na základě „vidění“ svatého mnicha Sanggjä Ješe (1653–1705). Tomu se dle ahistorické zprávy zjevila hrozná ochranná božstva buddhistické víry, i uložil pančhenlamovi Lozang Čhökji Gjalčchänovi (1570–1662), aby vytvořil tanec masek, které by měly podobu těchto božstev. Tak vznikl v klášteře Tašilhünpo první čham v maskách linie Gelugpa.⁷⁶ V době 7. dalajlamy Lozang Kalzang Gjamchoa (1708–1758) vznikl čham také v klášteře Namgjal, a jak šel čas, tak také v jiných klášterech Tibetu.

Všechny čhamy patří buď mezi tzv. „tanec s hudbou“ (tib., /rol 'čham/), či mezi „tanec v maskách“ (tib., /'bag 'čham/) nebo „tanec gest za přítomnosti obecnstva“ (tib., /gar 'čham/), a „obětní tanec“ (tib., /zor 'čham/). Naprostá většina těchto čhamů vychází z odkazu a ze struktury „Vadžrakila čhamu“ (tib., /rdo rdže phur bu 'čham/) – a to buď „velkého či malého Vadžrakila čhamu“, tedy z „tance černé díry“ (tib., /brub 'čham/ či /gdug pa sgröl ba/), z „tance bubnového“ (tib., /rnga 'čham/) a z „tance kořeného“ (tib., /rca 'čham/), čili z tanců, které reflektují „Vadžrakila mandalu“, „Kálačakra mandalu“, „mandalu 58 hněvivých božstev“ a „mandalu 42 pokojných božstev“ – zjednodušíme-li výklad. Všechny denominace a školy tibet. buddhismu usilují – v relativně krátkém časovém úseku tantrického religiálního obřadu a rituálu – o vizualizaci a názorné představení „všech“ principů jejich náboženského systému se svou historií, eschatologií, praxí, teologií a naukou (tyto kategorie jsou představeny v jednotlivých etudách čhamu). Zrakovému vnímání jedince tanec umožní během několika hodin spatřit základní koncepty vadžrajanového buddhismu a pomůže mu utvářet „správné“ pojetí či nazírání profánního a sakrálního časoprostoru v tomto systému.⁷⁷ Tancem tak „požehnají správné věci“ a jeho zřením (tib., /mthong/) mohou dojít „osvobození“ (tib., /mthong grol/), o které usilují (ať již v časovém horizontu karmického či nirvánického buddhismu).

⁷⁶ Uvedeno podle L. Chaloupkové, „Cam, mongolská mystérie masek“, in: L. Obuchová (red.), *Maska, hostým a lidové divadlo. Soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny „Náboženské směry v Asii“*, ..., s. 58.

⁷⁷ M. Schrempf, „Taming the Earth, Controlling the Cosmos: Transformation of Space in Tibetan Buddhist and Bon-po Ritual Dance“, in: T. Huber (ed.), *Sacred Spaces and Powerful Places in Tibetan Culture. A Collection of Essays*, Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives 1999, s. 198–224; C. Cantwell, „The Dance of the Guru's Eight Aspects“, *The Tibet Journal* 20/4, 1995, s. 47–63.

Původní normativní texty zabývající se čhamem

Znalost čhamu byla uchována a předávána nejen orální formou, ale také literární, čímž došlo k jisté fixaci a kodifikaci těchto praktik a znalostí. Tyto texty se týkají různých druhů čhamů, vznikaly v různých dobách a pochází od různých autorů.

Tři původní texty popisující „obětní tanec“ (tib., čhō gar *lmchod gar*; jde o tzv. obětní tanec konaný bez účasti obecnosti, za účelem modlitby) sepsal známý tibetský historik Butön Rinčhendub⁷⁸ (tib., *bu ston rin čhen grub*), 1290–1364. První text nás seznamuje s pohybovou choreografií tance „dvanácti ušlechtilých božstev“ (tib., *ldpal mchog lha mo bču gñis*) a „čtyř šakti“⁷⁹ známých jako (tib., *lrce mo'i gsang ba jum bži*). Druhý text se také soustředí na „čhō gar“, resp. na božstva pozdějšího ritu (tib., *lgsang ba jum bži*) nebo *lrdo rdže dbjings kji gsang ba jum bži*). Třetí Butönův text nese název „Šampa Tai Garpe“ (tib., *šam pa ta'i gar dpe*). V tomto díle je velká pozornost věnována popisu zvyků, dle nichž se řídí pohyby rukou i nohou, které jsou v tanci tak důležité. V tomto případě je zde velká podobnost mezi tímto textem a „Čham jigem“ (tib., *čham jig*) – což je jiný, pozdější text. Choreografie pohybů těla a končetin závisí na recitování invokačních formulí, tedy manter. Stejně významnou roli hraje i užívání tzv. „muder“ (sa., *lmudrál*; doslova „pečet, znak“; poloha těla či gesto), které tvoří opravdu důležitou integrální součást tanců. Butön, patřící do linie Sakjapa (tib., *sa skja pa*), byl zřejmě výborným znalcem religiozních tanců raného tibetského buddhismu a nelze mu zřejmě upřít velký vliv na taneční styl linie Sakja. Sám tvrdí, že základy jeho pojetí čhamu, formují jógické principy a práce muže jménem „Khado Dordžegur“ (tib., *mkha' gro rdo rdže gur*). V těchto Butönových pracích se objevuje i významný tanec „Vadžrakily“ (tib., *lrdo rdže phur bu čham*), který tvoří jednu z podstat čhamu, a je i jedním z nejvýraznějších tanců o němž je mnoho zmínek v „Čham jigu“⁸⁰.

Příklad „Čham jigu“

Jednoznačně nejdůležitějším textem, který fixoval a vlastně svým způsobem i kodifikoval některé druhy a fáze čhamu, choreografii, symboliku masek a kostýmů atd., je „Čham jig“ (tib., *čham jig*; doslova „taneční kniha, text“, ve které jsou pravidla religiozních tanců tibetského buddhismu; jde o jakýsi manuál či návod k čhamu⁸¹).

Ještě před tím než se budeme věnovat samotnému „Čham jigu“, bychom si měli představit člověka, díky němuž se s tímto zásadním textem může seznámit západní čtenář – dokonce netibetanista. Tím mužem byl skvělý rakouský etnolog a tibetolog René de Nebesky-Wojkowitz⁸², který svůj badatelský zájem o tibetské tantrické

⁷⁸ Tyto tři texty Butóna, dle Nebeskeho-Wojkowitzovi informace publikované roku 1956, jsou archivovány v tzv. Tohoku Catalogue v Museum für Völkerkunde ve Vídni, pod inventárními č. 5092, 5111 a 5136.

⁷⁹ V tantrismu se sanskrtský termín „šakti“ (doslova „síla, moc, energie“) používá pro partnerku, ženu a sexuálně zasvěcenou družku tantrikovu.

⁸⁰ Čerpáno z R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*, Paris: Mouton 1976, s. 5, 86.

⁸¹ Viz Chandra Das, *Tibetan-English Dictionary*, Delhi: Paljor Publications 2000, s. 1134.

⁸² René de Nebesky-Wojkowitz, působil na vídeňské univerzitě a spolupracoval s významnými odborníky té doby (např. s C. von Füreerem-Haimendorferem, SOAS; P. H. Pottem, Leiden; W. Grafem, etnomuzikologem Vídni; G. Tuccim; G. N. Roerichem a dalšími). Jeho hlavním instruktorem a tibetským informátorem byl

tance podložil terénními výzkumy, nahrávkami a hlavně překladem nejdůležitějšího textu o čhamu – „Čham jigu“⁸³.

Kolofon „tanečního manuálu“ podává detailní informace o autorech tohoto textu. Hlavní část práce byla napsána 5. dalajlamou Ngawangem Lozangem Gjamchemem (1617–1682). Ten začal tuto práci ve čtvrtém tibetském měsíci r. 1647, tedy v roce Ohně a Vepře⁸⁴ tibetského kalendáře. Text byl původně vytvořen jako návod pro věřící a mnichy kláštera Namgjal (tib., *lrnam rgjal*) ve Lhase (tib., *lha sa*). Po smrti dalajlamy, pokračovali v práci další mniši až do zdárného ukončení. V roce 1709, 27 let po smrti „Velkého pátého“, lama jménem Mačhen udělal v práci první změny a za přispění dalších dvou mnichů – lamů byla práce roku 1712 dokončena definitivně. Ve stejném roce byla kniha dána do tiskárny kláštera Gandän Phothing a text „Čham jigu“ (tib., *čham jig*); resp. původní název práce je *lkun tu bzang po'i čham kji brjed bjang lha'i rol gar*) byl na světě⁸⁵. Podívejme se nyní na originální text, který popisuje tyto okolnosti:

Ngawang Lozang Gjamcho – také znám pod jiným jménem *lbla med rdo rdže real* – započal svoji práci, nazvanou *lkun tu bzang po'i čham kji brjed bjang lha'i rol gar*, ve čtvrtém měsíci roku Ohně a Vepře. Na srdci měl touhu pomoci mnohým vyznavačům manter (tib., *lrigs sngags čang ba'i dus pa'i sde*; včetně tib., *lrnam par rgjal ba'i phen bde legs bžad gling*) a dalším klerikům kteří konají různé náboženské praktiky. Dokončil kompletně „kořenný tanec“ (tib., *ca čham lrca čham*) a většinu „brub čhamu“ (tib., *lbrub čham*), potom dílo opouští. Následuje, v roce Země a Vola, příchod lamy „Zabdzung Rinpočeho Mačhena“ do paláce Potála, kde studuje započatou knihu a provádí první úpravy textu. Později text doplňuje i „hlavní obřadník“ kláštera (jeho jméno v tib., *lpho brang gong ri dkar po*), který se jmenuje lama (tib., *lbyams pa kun dga' bjung gnas*). A tak se práce, která byla delší čas neúplná a nedokončená, blíží ke konci. Hotová a plně kompletní je dána do tisku, v klášteře Gandän Phothing, roku Vody a Draka v době zatmění třetiny měsíce.⁸⁶

lama linie Gelugpa Rinpoče Darma Sprulku, bez jehož pomoci, jak sám říká, by překlad „Čham jigu“ nikdy nevznikl. Účastnil se mnoha expedicí, mimo jiné i třetí Dánské královské expedice do centrální Asie v letech 1951–1953 pod vedením H. R. H. Petra prince Řecká a Dánska. Bohužel jeho brilantní vědeckou kariéru zastavila předčasná tragická smrt v jeho třicetiletých letech. Díky jeho práci víme o čhamu mnohá, a jeho překlad Čham jigu je stěžejním a nejdůležitějším pramenem (zatím), který nám pomáhá mapovat tento fenomén i dnes. Českému religionistovi dobře známý J. Waardenburg, se jako editor podílel na vydání jeho práce *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig* v rámci religiozní knižnice Religion and Society, Mouton 1976. Kniha, resp. překlad „Čham jigu“, vyšla bilingvně v angličtině a tibetštině, což její váhu jen umocňuje. Dlužno říci, že českému čtenáři by překlad do češtiny také prospěl.

⁸³ Tibetské práce obsahující instrukce o čhamových představeních a jejich významu, lze nalézt v „Čham jigu“, v textu který je zván také „Čham pe“ (tib., *čham dpe*). Tyto texty není snadné získat a sehnat, jsou tištěny xylografickou metodou v potíštěných blocích a drženy více méně v tajnosti a v ústraní. Kopie textů lze pořídit pouze se svolením klášterních mnišských autorit a to nebývá věru snadné. Nebeske-Wojkowitz se podařilo získat „Čham pe“ (taneční instrukce či Čham jig) k tanečnímu obřadu linie Ňingmapa, zvaného „kun tu bzang po'i čham“ (tib., *lkun tu bzang po'i čham*). Název textu, jenž obsahuje 40 fólií, je „dpal kun tu bzang po'i čham“ (tib., *ldpal kun tu bzang po'i čham*) a je uložen v tzv. Collection Nebesky-Wojkowitz, Museum für Völkerkunde ve Vídni.

⁸⁴ Blíže viz Žagabpa Cipón Wangčug, *Dějiny Tibetu*, přel. J. Kolmaš, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2000, s. 368–369.

⁸⁵ Citováno dle R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 85.

⁸⁶ Podle „Chams yig“, in: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 245; (fol. č. 40a).

I přesto, že text vznikl se zásadním přispěním a patronací dalajlamy linie Gelugpa, jeho základ a těžiště čerpá z tradice Ňingma a Sakja, tedy ze starších škol tibetského buddhismu. To může značit dvě věci. Zaprvé, že dalajlama byl vzdělaný a tolerantní muž – a zadruhé – že fenomén religiálních tantrických tanců čerpá ze starších tradic, a s principy v nich obsaženými je v úzkém vztahu. Konec konců část dalajlamovy rodiny byla linií Ňingma vychována, jak se můžeme dovědět z kronik. V textu je i zmínka o rozličných starších textech normativní povahy, ze kterých Ngawang Lozang Gjamcho a tři koautoři vycházeli při jejich práci. Dle těchto starších tradic je centrální postavou celého čamu, tedy celé řady čamů, jidam „Vadžrakíla“⁸⁷ (známý též pod jménem – sa., Vadžrakumára či Vadžrakíla; tib., Dordže Phurbu *Irdo rdže phur bul*, což jsou personifikované rituální tantrické předměty a v podstatě i Padmasambhava, Heruka; viz foto).



Fotografie zachycují čam „chedub“ (tib., /cche grub/) v ladackém klášteře Phjang, 19.–20. 7. 2004 (zleva doprava): 1. Žanag při „zabíjení lingga“ (fotografie Kryštof Trávníček), 2. Pehar a jeho sólo (fotografie Kryštof Trávníček).

⁸⁷ *Ibid.*, s. 111; (fol. č. 1a–1b) Dordže Phurbu je aspektem Heruky (tib., Thagthung Thowo /*Khrags thung khro bo*), který je emanací Adibuddhy Samantabhady (tib., /*kun tu bzang po*, který je tzv. Prabuddhou) v podobě Dharmakája (tzv. „tělo pravdy“ v rámci koncepce „trikája“). I překlad názvu Čam jigü nám sdělí, že nese jméno Samantabhady, tedy božstva ze kterého byl Heruka i Vadžrakíla odvozen. Dokonce v „Čam jigü“ je Heruka (považovaný za Pána mandal dobrých i zlých božstev a mající obvykle pět forem) několikrát úplně ztotožněn s Vadžrakílou a naopak. Ovšem geneze takového ztotožňování je složitější. Blíže viz R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances...*, Paris: Mouton 1976, s. 86–87.



Fotografie zachycují čam „chedub“ (tib., /cche grub/) v ladackém klášteře Phjang, 19.–20. 7. 2004: Heruka (tib., Thagthung Thowo) jako centrální postava mandaly představuje svými pohyby rukou a nohou osm cenností dharmy a lotosu (fotografie Dušan Lužný).

Seznam použité literatury

- Atwood, Ch. P., *Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*, New York: Facts On File, Inc. 2004.
- Bělka, L., *Tibetský buddhismus v Burjatsku*, Brno: Masarykova univerzita 2001.
- Bělka, L., „Slovníček vybraných pojmů“, in: Conze, E., *Stručné dějiny buddhismu*, přel. Navrátilová, J., Brno: Jota 1997.
- Cantwell, C., „The Dance of the Guru's Eight Aspects“, *The Tibet Journal* 20/4, 1995, s. 47–63.
- Conze, E., *Stručné dějiny buddhismu*, přel. Navrátilová, J., Brno: Jota 1997.
- Coulson, M., *Sanskrit. An Introduction to the Classical Language*, London: Hodder and Stoughton 2002.
- Das, Ch., *Tibetan-English Dictionary*, Delhi: Paljor Publications 2000.
- David-Neelová, A., *Mystické a Mágové Tibetu*, přel. Vičar, J., Praha: Elfa 1998.
- Dagnewa, T., *Základy gramatiky moderní hovorové tibetštiny*, UK v Praze: Karolinum 2005.
- Diemberger, M. A. S., *Tibet. Střecha světa mezi minulostí a přítomností*, Praha: Rebo Productions 2002.
- Filipský, J. – Knotková-Čapková, B. – Marek, J. – Vavroušková, S., *Dějiny Bangladěše, Bhútánu, Maledív, Nepálu, Pakistánu a Šrí Lanky*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2003.
- Forman, W. – Rintschen, B., *Lamaistishe Tanzmasken*, Leipzig: 1967.
- Francke, A. H., *A History of Western Tibet. One of the Unknown Empires*, Delhi: Pilgrims Book Pvt. Ltd. 1998.
- Lessing, F. D., *Mongolen. Hirten, Priester und Dämonen*, Berlin 1935.
- Galdanova, G. R., *Lamaizm v Burjatii XVII – načala XX veka: struktura i social'naja rol' kulturovoj sistěmy*, Novosibirsk: Nauka 1983.
- Gjamcho, N. L. – Mačhen, Z. R. – a kol. „Chams yig“, in: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*, Paris: Mouton 1976.
- Gold, P., *Posvátná Tajemství Navahů a Tibetánů. Kruh Moudrosti*, přel. Bičovský, J., Praha: Pragma 2000.

- Góvinda Anagarika, *Základy tibetské mystiky. Podle esoterických nauk Velké mantry Óm Mani Padme Húm*, Praha: Pragma 1994.
- Hainz, L., *Lamaistische Masken. Der Tanz der Schreckensgötter*, Kassel: 1962.
- Hermanns, M., *Mythen und Mysterien der Tibeter*, Köln 1956.
- Hoffmann, H., *Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon – Religion*, Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1950.
- Hrabal, F. R. (ed.), *Lexikon náboženských hnutí, sekt a duchovních společností*, Bratislava: Cad Press 1998.
- Huc, P. E. R. – Gabet, P. J., *Cesta do Lhasy*, přel. Durych, V., Praha: Mladá Fronta 1971.
- Chakraverty, A. – Chandra, L., *Sacred Buddhist Paintings*, Delhi: Lustre Press Pvt. Ltd. 1998.
- Chaloupková, L., „Cam, mongolská mystérie masek“, in: Obuchová, L. (red.), *Maska, kostým a lidové divadlo. Soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny „Náboženské směry v Asii“/ Religions trends in Asia*, Praha: Česká orientalistická společnost a nakladatelství Ibn Rusud 2001.
- Ippolito, D., *Cesta do Tibetu*, Praha: Odeon 1976.
- Jackson, D., *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Traditions*, Wien: Verlag Der Österreichischen Akademie Der Wissenschaften 1996.
- Keilhauer, A. – Keilhauer, P., *Ladakh und Zanskar. Lamaistische Klosterkultur im Land zwischen Indien und Tibet*, Köln: DuMont 1980.
- Kolmaš, J., „Čam – tibetská pantomima“, in: *Nový Orient*, 15/5, 1960, s. 105.
- Kolmaš, J., *Buddhistická svatá písma. Šestnáct arhatů*, Praha: Práh 1995.
- Kolmaš, J., *Tibet: Dějiny a duchovní kultura*, Praha: Argo 2004.
- Kozlow, P. K., *Mongolei, Amdo und die tote Stadt Chara-Choto*, Berlin: 1925.
- Lexikon východní moudrosti. Buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*, přel. Filipický, J. – Liščák, V. – Heroldová, H. – Kolmaš, J. – Vavroušková, S., Praha: Victoria Publishing – Olomouc: Votobia 1996.
- Lopez Jr., D. S., *Příběh buddhismu. Průvodce dějinami buddhismu a jeho učením*, přel. Borecká, L., Brno: Barrister a Principal 2003.
- Miltner, V., *Malá encyklopedie buddhismu*, Praha: Práce 1997.
- Miltner, V., *Vznik a vývoj buddhismu*, Praha: Vyšehrad 2001.
- Mykiska, M., „Velký svátek Ccheču“, in: *Lidé a Země*, 54/02, 2005, s. 18–24.
- Mykiska, M. – Mykisková, B., *Pět měsíců v Himalájích aneb Ladak očima české rodiny*, Příbram: MTM 2004.
- Nebesky-Wojkowitz, R., *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*, Hague: Mouton 1956.
- Nebesky-Wojkowitz, R., *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*, Paris: Mouton 1976.
- Nyanasatta Thera, C., *Základy buddhismu*, přel. Zbavitel, D., Praha: Alternativa 1992.
- Paden, W. E., *Bádání o posvátnu. Náboženství ve spektru interpretací*, přel. Kučerová, I. – Sládek, O., Brno: Masarykova univerzita 2002.
- Pearlman, E., *Tibetan Sacred Dance. A Journey Into The Religious and Folk Traditions*, Vermont: Inner Traditions 2002.
- Religious Mask Dancing „Tsam“ in Mongolia*, Zhuulchin: Mongolian National Tourist Organization (rok vydání neuveden).
- Ricard, M., *Monk Dancers of Tibet*, Boston–London: Shambhala Publications 2003.
- Schäfer, E., *Geheimnis Tibet*, München: Verlag F. Bruckmann 1943.
- Schrempf, M., „Taming the Earth, Controlling the Cosmos: Transformation of Space in Tibetan Buddhist and Bon-po Ritual Dance“, in: T. Huber (ed.), *Sacred Spaces and Powerful Places in Tibetan Culture. A Collection of Essays*, Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives 1999, s. 198–224.
- Shakspo, N. T., *Notes On Mask Dance (Cham). Ladakh*, Center For Research On Ladakh Studies (CRLS): (bez uvedení místa a roku vydání).
- Sklenka, L., „Svátky a slavnosti Tibetu“, in: *Tibetské listy*, 23, 2004, s. 20–21.

- Stein, R. A., *Tibetan Civilization*, London 1972.
- Strnad, J. – Filipický, J. – Holman, J. – Vavroušková, S., *Dějiny Indie*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2003.
- Tharchin, K. – Namgail, K. – Gyaltzen, S. J. – Tsewang, L. – Rinchen, S. – Motup, T. – Friend, M. – Rhodes, L. – Shiel, A. – Merritt, F. (ed.), *The Guide to the Monastery at Phyang*, (bez uvedení místa a roku vydání).
- Tibetská kniha mrtvých. Bardo thödol (Vysvobození v bardu skrze naslouchání)*, přel. Kolmaš, J., Praha: Odeon 1991.
- Turner, C. S., „An account of an Embassy to the court of the Teshoo Lama in Tibet Containing a Narrative of a Journey Through Bootan, and Part of Tibet“, in: Pearlman, E., *Tibetan Sacred Dance. A Journey Into The Religious And Folk Traditions*, Vermont: Inner Traditions 2002.
- Tsullem, N., *Mongolian Sculpture*, Ulan-Bator: State Publishing House 1989.
- Vokurková, Z., „Jak Tíbetané v roce 2002 slavili Losar“, in: *Tibetské listy*, 15, 2002, s. 15–17.
- Waardenburg, J., *Bohové zblízka. Systematický úvod do religionistiky*, přel. Horyna, B. – Antalik, D., Brno: Masarykova univerzita – Georgetown 1997.
- Waddell, L. A., *Tibetan Buddhism. With Its Mystic Cults, Symbolism and Mythology*, New York: Dover Publications 1972.
- Werner, K., *Náboženské tradice Asie. Od Indie po Japonsko*, Brno: Masarykova univerzita 2002.
- Zaleski, V., *Z vlasti Buddhovy. Obrázky z katolických misí a ze života ve Východní Indii*, přel. Kubeš, A., Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého 1906.
- Žagabpa, T. W. D., *Dějiny Tibetu*, přel. Kolmaš, J., Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2000.