

SIMBOLIKA ZAPRTIH SVETIH PROSTOROV V TRADICIONALNIH KULTURAH INDIJE

Izvirni znanstveni članek | 1.01

Izvleček: Avtor raziskuje pomen in značilnosti svetih prostorov na primeru paradizev, labirintov in mandal. V Indiji so ti prostori namišljeni in vizualizirani ali pa tudi upodobljeni kot diagrami, slikarije, skulpture in arhitekture. Povezujejo jih nekatere oblikovne in strukturne sorodnosti, hkrati pa se med seboj razlikujejo po svojem pomenu in funkciji.

Ključne besede: Indija, antropologija simbolov, sveti prostori, mandala, raj, labirint

Abstract: Using the paradise, the labyrinth, and the mandala as examples, the article investigates the significance and characteristics of sacred spaces. In India, these spaces are imagined and visualized, or else depicted as diagrams, paintings, sculptures, and architecture. Although sharing certain characteristics such as shape and structure, they differ in meaning and function.

Key Words: India, symbolic anthropology, sacred spaces, mandala, paradise, labyrinth

Ob preučevanju ljudskih izročil (mitov, legend idr.) se vselej srečujem z jezikom simbolov, njihovimi pomeni in medsebojnimi povezavami. Zato me je ob večkratnih obiskih Indije zanimala tudi ta tematika, po eni strani zaradi preverjanja metodoloških izkušenj, po drugi pa zaradi medkulturnih primerjav, ki so se doslej pokazale povsem verjetne, uporabne in inspirativne. Ker moj članek poleg simbolnih struktur obravnava tematiko prostora in »prostorjenja«, bo mogoče zanimiv tudi za študente tega antropološkega področja. Predstavlja pa le del širše zasnovane raziskave.

Švicarski evolucionistično naravnani etnolog in antropolog Johann J. Bachofen je že dolgo tega pojasnjeval pojav prvih simbolov tako, da je

človek /.../ najprej izrazil svoje globlje misli z znaki, te znake pa mu je dala zemlja s svojim živalstvom in z rastlinstvom pa tudi z geometričnimi oblikami svojih številnih neživih produktov. Vsaka od teh stvari je bila razodetje neke posebne ideje, katere znak in izraz si je usvojil. Pod njegovimi rokami so iz njih nastali nemi simboli ali likovne parabole /.../. Njihov pomen bolj slutimo v svoji duši, kot pa ga lahko doumemo s pametjo in izrazimo z besedami (Bachofen 1926: 274–275).

Od tod naprej se je izmenjalo veliko mnenj o poreklu in funkciji simbolov. Italijanski tibetolog Giuseppe Tucci je v primeru indijskih mandal (kot simbolnih struktur) domneval, da so bile sprva rabljene za iniciacijske obrede in po uporabi večinoma uničene. Šele pozneje so jih začeli upodabljati v bolj obstojnih tehnikah, kot so slikarije, skulpture in arhitekture. Francoski filozof Paul Ricoeur je skušal dokazati, da so se miti lahko konstruirali šele na podlagi prvih simbolov. Tako bi lahko začrtali hipotetični niz zaporedij: simbol – mit – obred ali simbol – mit/obred.

Ker so mandale, raji in labirinti zamišljeni ali upodobljeni kot materialne strukture, napolnjene s simboli, je zanje značilna navzočnost nekega smisla, ki je intimno povezan s podobo, vendar ni identičen z njo. Predmetna podoba in globinski smisel nastopata v vsakem simbolu kot dva pola, ki ne moreta biti drug brez drugega (kajti smisel zunaj podobe izgublja svojo pojavnost, podoba pa zunaj smisla razpada na svoje komponente), vendar sta med seboj tudi ločena in porajata med seboj napetost, v kateri

je bistvo simbola (Averincev 1972: 826). To dvojnost je Carl Gustav Jung opredelil s psihološkega vidika tako, da je simbol »primitivni izraz nezavednega, hkrati pa je tudi ideja, izhajajoča iz najvišje intuicije človeške zavesti« (Jung 1984: 107).

Indijske yantré in mandale so imele predhodnice v preprostih linearnih skalnih risbah, ki jih poznamo iz prazgodovine. Bolj prefinjeni geometrični diagrami te vrste so pogosti na okroglih ali kvadratnih glinastih pečatih iz kulture Harappa v dolini Inda (okoli 2000 pr. n. št.). Pečatne ploskve so majhne (okoli 2 cm), toda natančno izdelane. Števila, ki so zaobsežena v simetrijah, so največkrat 4, 7, 12, 20 in 24 in domnevno ponazarjajo časovne intervale (letne čase, mesece, število planetov ipd.). To bi že lahko pomenilo sposobnost kodiranja kulturnih idej v geometrično obliko (Vahia in Yadav 2010: 343–368). V kulturi zgodnjih Arijev (po letu 1500 pr. n. št.) opazimo iste principe tudi v konstrukcijah vedskih žrtvenih oltarjev. V vseh omenjenih primerih pa je šlo za stroge geometrične oblike brez večjih umetniških pretenzij. Tako je ostalo še v obdobju zgodnjega budizma, v katerem je bil asketizem v odnosu do umetnosti celo nameren.

Buda je učil, da je vse, kar dráži in spodbuja človeške čute, nevarno in povzroča navezanost in trpljenje. Ena od Budovih zapovedi tako izrecno odsvetuje, celo laikom, udeležbo pri plesu, glasbi in gledališču. Po budističnem nauku so vse stvari na tem svetu minljive in varljive, kar še toliko bolj velja za različne vrste umetniških snovanj in stvaritev. Na Šri Lanki so pripadniki strožje asketske smeri budizma od 7. stoletja ustanavljali skupnosti gozdnih menihov. V njihovih bivalnih prostorih ni bilo nikakršnih okraskov; dekorirane so bile le kamnite plošče stranišč, kar je dovolj nazorno kazalo na njihov odnos do umetnosti (Wijesuriya 1991: 238). Zgodnji budizem zato tudi ni poznal antropomorfnih reprezentacij svojega učitelja. Če spregledamo odtis njegovega asketskega stopala, so Budo ponazarjali zlasti drevo, lotosov cvet, sonce, steber, kolo učenja, stupa ali prazen prestol. Tudi zgodnji džainizem je bil nenaklonjen človeškim upodobitvam. Kamniti reliefi s podobami džainističnih svetnikov so nam znani šele iz poznejšega obdobja.

V zgodnji gandharski umetnosti (v severozahodni Indiji z deli današnjega Pakistana in Afganistana, v 1. in 2. stoletju) so bile na reliefih stup (kupolastih sakralnih stavb) pogostokrat prikaza-

* Prof. dr. Zmago Šmitek, etnolog in kulturni antropolog, zaslužni profesor. 1000 Ljubljana, Krojaška 2, E-naslov: zmago.smithek@S5.net

ne Budove relikvije: beraška skodela, meniška halja ipd. To so bili prvotno znaki, saj so prikazovali konkretne predmete. V poznem gandharskem obdobju (v 5.–8. stoletju) nekatere relikvije niso bile več zakopane v stupah, pač pa že postavljene na ogled v različnih svetiščih. Hkrati s tem so se pojavile upodobitve človeških likov, ki pa so bile podrejene kultu relikvij (Behrendt 2003: 76–85). Načela ikonografije so bila še vedno stroga in antropomorfnosti ni mogel biti znak ali simbol neantropomorfnega, pač pa je bilo vselej obratno.

V spisu *Tattva-samgraha*, katerega avtor je Śāntarākṣita, in v njegovem komentarju, ki ga je prispeval Kamalaśīla, je omenjeno, da je Buda sam predpisal mantr, mudre in mandale svojim laičnim učencem. Tega pričevanja sicer ne moremo sprejeti kot dokaz, saj je preveč osamljeno in predvsem iz veliko poznejšega časa. Vendar je gotovo, da je že kmalu po Budovi smrti obstajalo čaščenje stupe in bodhi mandale (kamnite krožne ograde okoli drevesa vrste *Ficus religiosa*, pod kakršnim je Buda dosegel razsvetljenje), svoj mistični pomen pa so dobile tudi Budove telesne poze (asane, mudre) (Dasgupta 1962: 19).

V poznem obdobju budizma pa so mahajanska in tantrična učenja, ki so se širila iz Indije v Tibet in še dalje na Vzhod, skušala premagati to dogmatsko asketsko zapreko. Po njihovi razlagi (glej npr. Atišev spis *Tattvasiddhi*) so lahko čutni užitki potencialna energija, ki vodi k duhovnemu napredku. To pomeni, da tudi posamezne slikarije in skulpture dobijo pomembno transformacijsko moč, kadar jih spremlja disciplinirano kultiviranje duhá. To je dalo veliko spodbudo umetniškemu ustvarjanju (in seveda tudi kreiranju mandal), čeprav je bilo tudi to še podrejeno strogim pravilom. Končna stopnja v tej smeri pa je razvidna v senzualnih skulpturah na proceljih svetišč v Khajurahu, Konarku in drugod. Če je svet čutov (tako kot vse drugo) le iluzija, je iluzija tudi naša vsakdanja resničnost. Zato so umetniški izdelki lahko ogledala resničnosti (Onians 2002: 116, 122).

Poleg tega je mahajanski budizem uveljavil mnogo novih kultov čaščenja. Buda je dotlej že izgubil status edinega učitelja svete doktrine, bodisatva pa tudi nekaj slovesa težko pričakovanega bodočega Bude. Oba sta se morala zadovoljiti s pozicijo v široko začrtanem panteonu, v končnih nizih, povezanih s specifičnimi segmenti kozmične percepcije. V teh velikih konstelacijah vsaka od figur predstavlja središče svojega posebnega mikrosveta; obdana je s številnimi spremljevalci nižjega reda, ki so spet središča drugih manj pomembnih hierarhičnih krogov (Pott 1947: 284). S tem se je resda razvrednotila prvotna shema, odprl pa se je prostor umetniške kreativnosti.

Omenjeni proces je pripeljal do stopnje, ko je Indija začela vse bolj razmišljati v podobah. *Mūrti* (indijski izraz za 'podobo') je bila v posebljeni obliki soproga *Dharme* ('kozmičnega reda in človeške pravičnosti'). Brez nje 'najvišji duh' (*Paramātmān*), ki napolnjuje naše stvarstvo, ne bi imel prave opore. Tako je zapisano v enem od hinduističnih svetih tekstov (*Brahmavaivarta Purāna* 2.1.145, glej v Kramrisch 1996: 342). Tibetanci imenujejo umetniška dela vseh vrst *sku-gsuñ thugs-rten*, pri čemer beseda *rten* pomeni 'podpora', ali v religioznem smislu 'pomoč spominu'. Tak opomnik lahko predstavlja 'materialno umetnino' (*sku-rten*, npr. skulpturo nekega božanstva), 'literarno stvaritev' (*gsuñ-rten*, vsa književna dela) ali 'spomenik spiritualnega pomena' (*thugs-rten*, npr. stupe in mandale) (Dagyab 1977: 25).

Po omenjenih splošnih značilnostih mandal in seveda tudi po njihovih mnogih drobnih posameznostih jim je mogoče danes

post festum določiti približen čas nastanka in lokalno provenienco. Za tibetanske naslikane mandale npr. velja, da po osrednjem liku učitelja, ki je pogostokrat upodobljen med drugimi svetniki (arhati) na zgornjem robu 'slikarije' (*thanke*), lahko sklepamo o času in doktrinarnem okolju, v katerem so nastale. Po teh in drugih ikonografskih značilnostih je mogoče ugotoviti tudi, katere mandale pripadajo serijam, ki so v določenem času nastale v posameznih umetniških delavnicah.

Zelo cenjena je bila sposobnost vizualiziranja mandal, primerljiva z memoriranjem dolgih odlomkov svetih tekstov. V komentarju Lochena Dharmasrija iz leta 1696 je tako zapisano, da so peščene mandale primerne za začetniške praktikante, slikarije na platnu za srednjo stopnjo, objekti z minimalno »likovno oporo« pa za najbolj izkušene mojstre. Ta hierarhija je vidna tudi v primeru iniciacijskih obredov, pri katerih je zarisani lik mandale le predhodno elementarno dejanje, medtem ko resničen in najvišji obred poteka v mislih kandidata. Ta si skuša predstavljati mandalo v lastnem telesu in na koncu samo še v mentalni sferi.

Ker je razumevanje pojma »podobe« različno, je zanimivo postaviti še paralelo s tradicionalno islamsko umetnostjo, v kateri do danes ni dovoljeno upodabljanje človeških likov. V profani islamski umetnosti sta bili v tem smislu popustljiva le mogulska Indija in Iran, v nobenem primeru pa tega ni bilo mogoče dopustiti pri prezentaciji boga. Namesto antropomorfnih figur nastopajo za posvetne namene stilizirane živali in rastline. V sakralni umetnosti islamskih dežel pa so dovoljene le stilizirane rastlinske oblike. Celo arabska kaligrafija posnema rastlinske vzorce, ki so videti kot arabeske.

Arabeska je način »razkranjanja« podob v določen mentalni red. Prav ta 'red', *mizān*, ki pomeni tudi 'ravnotežje', je veljal za temelj stvarjenja. Po *Koranu* (51.49) je bil svet ustvarjen v parih, ki sta si v opoziciji; tako sta si kompatibilni dve stranici kvadrata, drugi dve pa jima stojita v nasprotju. Geometrične kompozicije islamske umetnosti izhajajo iz istih osnovnih likov kot hinduistično-budistične mandale: iz kroga, ki je podoba večne in neskončne celote, in kvadrata, ki simbolizira stranstvo in minljivost. Iz kroga je mogoče izpeljati različne pravilne mnogokotnike in harmonične zvezdaste vzorce, ki običajno nastopajo povezani v večje komplekse. Florisi islamske klasične arhitekture vsebujejo kvadrat, začrtan v krožnici (tako kot pri številnih mandalah), ali pa krožnico tudi presega (El-Said in Parman 1976). Prepletana linija arabeske obrobja nekaj, kar je znotraj prazno, in takšen značaj na koncu dobi tudi širša (sestavljena) struktura arabeske (Hummel 1949: 9). 'Praznina' (*śūnyata*) pa je tudi bistvo mahajanskega in tantričnega budizma in je zato vpletena v simboliko budističnih mandal. Praznina se skriva prav v jedru vsake takšne mandale.

Konstitutivni elementi mandale

Praznina vsebuje potencial prostora, pa čeprav morda le majhne prazne koščke. V tem se bistveno razlikuje od pojma ničnosti. Človeškemu razumu je torej tudi po budističnih razlagah ustrezalo osmisliti nek prostor, ki je bil v kozmogoniji začetna stopnja stvarjenja in prvi pogoj vsake nadaljnje kreacije. V takšnem prvobitnem prostoru je sprva vladalo statično in nato kaotično stanje, vendar je naposled prišlo do separacije (v kozmogonskem smislu npr. do ločitve neba od zemlje ali morja). Iz dveh opozicij pa je po mitološki logiki mogoče graditi kozmos, ki ga lahko ponazarja mandala v svoji celoti. S tem, ko ima

mandala v svojem središču takšno praznino, ima tudi neskončen kreativni potencial. Razumevanje praznine se v tem pogledu približuje tudi taoističnim in zenovskim interpretacijam.

V evropski filozofiji je dosti pozneje zavzel enako stališče Immanuel Kant, ki je zapisal:

Prostor je nujna, apriorna predstava, ki je v temelju vsem zunanjim zorum. Nikoli si ne moremo narediti predstave o tem, da ni nobenega prostora, čeprav si prav lahko zamislimo, da v njem ni nobenih predmetov. Prostor torej obravnavamo kot pogoj možnosti pojavov (Kant 2001: 62).

Mandale zaradi raznovrstnosti znakov in simbolov, ki jih vsebujejo, lahko imenujemo kar »figurativni teksti«. Dejstvo, da ima opazovalec ves čas pred seboj celotno sliko, mu omogoča povratno in ciklično »čitanje«. Čeprav je opazovalcu načelno dopuščeno, da si za izhodišče izbere katerikoli del podobe, pa ga v praksi že njena struktura (ki jo je namensko ali intuitivno vanjo vgradil njen ustvarjalec) pripelje do ustreznega »sistema čitanja« (Škiljan 1985: 131). Povednost takšnih »tekstov« se še potencira s tem, da imajo simboli lahko različne pomene glede na stopnjo razumevanja opazovalca, glede na kontekst in glede na odnos do drugih simbolov. Gre torej za multidimenzionalnost simbolike v mandali. V mnogih mandalah je npr. v središču *Vairocana*, na vzhodu pa *Aksobhya*, ki predstavlja modrost, podobno zrcalu ali mirni gladini vode (simbol univerzalne zavesti v stanju popolne transparentnosti in umirjenosti). *Aksobhyeva* jezdna žival je slon, ki v zvezi z vodnim elementom simbolizira monsunski oblak, v relaciji z *Aksobhyevo* mudro dotika zemlje pa isti slon predstavlja nepremičnost, vztrajnost in umirjenost (Olschak 1974: 29–30).

Yantre in mandale lahko vsebujejo tudi črke ali zloge, kar pomeni kombinacijo slike in govora. Ti dve sestavini sta si različni v tem, da vizualno (slikovno) sporočilo deluje kot celota v prostoru, besedno (zvočno) sporočilo pa v sekvencah, in s tem v času. Zapisani tekst je treba prelistati in prebrati, kar vedno določen čas, slikovno sporočilo pa je lahko dojeto v trenutku. To seveda ne pomeni, da slikovnega sporočila ne bi znova in ponovno brali in ga analizirali. To pa ni edina razlaga soodnosnosti glasu in slike. Budistična šola *vaišešika* je učila, da je zvok neločljivo povezan s prostorom. Ker je prostor večni, je večni tudi zvok. Mantre ne delujejo na človeka le s svojim besednim pomenom (če in kadar ga imajo), pač pa tudi s svojim zvokom. Močne vibracije mantr se kondenzirajo v podobo božanstva. Ves proces naj bi potrjeval Budovo pravilo o 'odvisnem porajanju' (angl. *dependent origination*). Iz prave percepcije praznine naj bi izhajal osnovni zlog (»seme«, mantra), iz njega koncepcija podobe in iz te 'zunanja oblika' (*Advayavajrasangraha*) (Bhattacharyya 1958: 25). Vendar je podoben postopek znan tudi pri hinduističnih tantričnih mandalah.

Tantrizem nas torej uči, kako povezovati med sabo zvok, barvo in obliko/podobo. To ni le posebnost indijske ali tibetanske kulture, temveč prirojena ali pridobljena subtilna sposobnost marsikaterega človeka, da mu določeni zvoki ali črke vzbujajo asociacije na oblike in barve. Ta pojav imenujemo sinestezija in je lahko podedovan, bolezensko povzročen (s slepoto, z naglušnostjo, epilepsijo) ali umetno povzročen (npr. s psihedeličnimi drogami, pa tudi z meditacijo). Zato imamo v glasbeni lestvici npr. »svetle« in »temne« tone, tako, kot se indijske glasbene

kompozicije delijo na jutranje in večerne *rage*. Da imajo zvočne mantr lahko svoje različne optične oblike, se lahko prepričamo tudi na osciloskopu ob določenih frekvencah in amplitudah zvoka. V tem smislu je zanimiva Schellingova misel, da je arhitektura kot vizualni jezik simbolov zamrznjena glasba. Po isti poti pa bi lahko sklepali, da imajo tudi vsaka oblika, barva in podoba svoj poseben zvok.

Zvok obstaja zunaj človeka in tudi v njegovi notranjosti. Človek je tako nekakšna membrana ali prevodnik na meji glasov. Zvoki, ki jih zaznavamo, imajo, po Mauricu Merleau-Pontyju, moč vdirati v naše izkustvo, nuditi izkušnjo in se povezovati s preteklimi izkušnjami, kar vse skupaj oblikuje živo telo vidnega ali, v tem primeru natančneje, slušnega. Na določeni stopnji postaneta življenje zaznavajočega in zaznavno soodvisna do tolikšne mere, da ju ni več mogoče ločiti. To pomeni, da je »posebnost vidnega v tem, da ima podlogo nevidnega«.

Ker pa so človekove izkušnje osebne, je takšno tudi njegovo razumevanje. Odnos med zaznavajočim in zaznanim je vedno kreativen. To tudi pojasnjuje, zakaj se razlage posameznih mandal lahko razlikujejo. Celo mojstri istih duhovnih smeri in šol jih lahko razlagajo različno, glede na lastno dojemljivost, glede na stopnjo razumevanja svojih učencev, pa tudi glede na količino časa, ki ga lahko posvetijo razlagi, ali glede na druge okoliščine. Takšne razlage ne morejo biti »znanstvene«, a imajo kljub temu svojo lastno logiko in svoja merila eksaktnosti.

Raj

Fenomenologija obzidanega vrta ali mesta je izrecno rajska. To pravilo se kaže tudi v konstrukcijah mandal, saj se ne morejo razprostiti v neskončnost ali biti le izsek neke krajine. V poduhovljenem smislu lahko delujejo le kot krožno omejene, zaključene in zaprte celote. Mandala je torej krožno omejen prostor, kar nas spominja na starodavne predstave o raju/paradižu. Obroč okoli središča je simbol zaščite pred negotovim zunanjim svetom.

V dolgih zgodovinskih obdobjih in v različnih kulturah so se ideje o raju spreminjale. V srednjem veku so nekateri avtorji (Origen, Filon, sveti Avgustin) trdili, da je zemeljski raj le alegorija in da v resnici ne obstaja; drugi in bolj številni so mu priznavali obstoj, vendar se niso strinjali glede njegove lokacije; tretji (Sulpizio Severo, Kozma Indikopleust) so ga postavljali zunaj znanege in naseljenega sveta (onstran oceana), četrti (Efraem Sirojski) pa so menili, da je umeščen pod zemljo (Graf 1878: 18–19).

Klasične (zlasti budistične) mandale, kakršne poznamo v Indiji, Nepalu in Tibetu od 8. stoletja, pa ne spominjajo toliko na travnike, sadovnjake in vrtove, kjer naj bi po judovski Stari zavezi nekoč živela Adam in Eva, pač pa bolj na novozavezne predstave o »obnovljenem Jeruzalemu«, prihodnjem raju, ki bo zgrajen kot utrjeno mesto ali kot obzidano svetišče vseh svetišč. Takšna simbolična trdnjava je tudi mandala, ki jo od zunanjega sveta ločijo nepremagljive zapreke, ne le fizične, temveč tudi duhovne in magične. Vanjo je dovoljen vstop samo tistim, ki so poklicani, tj., ki so dosegli določen duhovni napredek, morda celo neodvisno od svoje veroizpovedi.

Krščanski »novi Jeruzalem« je bil zamišljen kot geometrično dovršen prostor. Njegova obzidja se bleščijo od dragih kovin in diamantov. Vhodi so okrašeni z biseri, mesto je pozlačeno in vedno razsvetljeno (Apokalipsa 21.9–27). Tako se na neki način povezujeta obe rajski viziji: Stara in Nova zaveza, mavrične barve rajskih vrtov ter obilje raznobarnih draguljev v urbanizirani

nih rajih. Cvetoči rajski travniki se lahko po tej poti spremenijo v kristalinske geometrične in mozaične strukture. Takšen način gledanja imenujemo »mandalizacija« prostora. Značilno za to idealizacijo pa je tudi, da starozavezni raj leži na težko dosegljivem kraju, a še vedno nekje na Zemlji, medtem ko je »novi Jeruzalem« postavljen v nebesa in v čas ob koncu sveta, torej v prostorsko in časovno onstranstvo (McClung 2007). Prvotni raj kot vrt postane le še čakalnica bodočega nebeškega kraljestva. Urbani prostor je vedno nepregleden. Če ga opazujemo od zgoraj in od daleč, ga resda zaobsežemo v celoti, izmaknejo pa se nam njegove podrobnosti. Ko se znajdemo v vrvežu mestnih ulic ali v prostranstvu trgov in parkov, pa lahko zbiramo o njih le fragmentarne vtise. Zato je podoba velikega mestnega kompleksa nujno abstrakcija, ki izvira iz naših vsakokratnih videnj, izkušenj in pričakovanj. Poenostavljanje in idealizacija prostora torej nujno prispevata k njegovi »mandalizaciji«. Ali duhovno središče (»najsvetejše«) nastopa kot tempelj ali kot kraljevska palača ali celo kot sodišče, je bilo odvisno od svečeniškega ali vladarskega načina interpretacije svetega prostora.

Vstop v vsak mandalski prostor pomeni nekakšno duhovno romanje, saj je mandala posvečen kraj. Pri tem verjetno ni tako zelo pomembno, če duhovni popotnik res vstopi v najsvetejši prostor (v središču) in se dotakne Najsvetejšega, ali pa ga le spoštljivo obkroži v določeni razdalji, kot se npr. dogaja pri obrednem obkrožanju budističnih stup ali pri romarskih obhodih okoli Arunačale ali Kailaša v Indiji in Tibetu.

Po indijski tradiciji bi vsako romanje moralo biti predvsem duhovno doživetje.

Ker sama pot ni tako pomembna, obstaja za doseg cilja veliko poti. Bolj kot kopel v katerem od svetih izvirov ali svetišč na romarski poti je pomembno, da se človek okoplje v tolmu svojo lastne 'zavesti' (*mānastirtha*), ki je globok, bister in čist, njegova voda pa sta 'resnica' (*satya*) in 'metafizično znanje' (*Brahmajñana*) (*Mahabharata, Anuśasanaparva* 170.2-3; 12-13). Na ta način »romanje prinese 'veselje' (*bhukti*) in 'odrešitev' (*mokṣa*) tistim, ki so dosegli nadzor nad svojim umom in gibanjem svojih rok in nog; ki imajo 'modrost' (*vidyā*) in ki imajo 'dobro ime'« (*Agnipurana* 19. 1b-2a) (Kramrisch 1996: 3).

Romarsko pot poleg poudarjene spiritualne discipline povezuje z mandalo tudi »krožna« zasnova. Vsaka pot je namreč v simboličnem smislu krožna, če predvideva začasen odhod in vrnitev domov (Norberg-Šulc 1975: 24-26). Pot mimo posameznih romarskih postaj, ki so pogostokrat tudi hierarhično organizirane v »obročje«, spominja na gibanje proti središču mandale. Čeprav ima npr. vsaka skupina hinduističnih romarjev jasne prioritete glede na svojo spiritualno doktrino, pa obiskujejo in častijo vsa svetišča, ki spadajo v isti »obroč« ali »grozd«. Za udeležbo na romanjih ne obstajajo prepovedi: udeležijo se jih lahko ljudje vseh kast, tudi ženske; določene omejitve so le za nosečnice in doječe matere. Skupinska romanja so običajno imela svoje organizatorje in vodnike, ki so skrbeli za zanesljivost in varnost takšnih podvigo. Medtem ko so zemeljska romanja na svete kraje največkrat kolektivna, pa so meditativni obiski mandal stvar individualnih notranjih »potovanj«. V skladu s tem seveda variira tudi stopnja inkluzivnosti svetih prostorov. Tako je pri hinduističnih tantričnih iniciacijskih obredih, ki vključujejo mandale, dostop do središča mandal dovoljen le pripadnikom kaste brahmanov, medtem ko morajo člani nižjih kast ostati v enem od obrobni krožnih hodnikov mandale. Ženskam obredni

vstop v mandalo ni dovoljen, tako kot tudi ne pripadnikom nižje kaste (Šudrom).

Labirint

Vtisi, ki jih takšni ali drugačni iskalci prinesejo s svojih odprav, so v vseh primerih odvisni od posameznikove dojemljivosti, znanja, domišljije in intuicije. Človek s prešibkimi sposobnostmi bi se zato lahko (sam) v mandalskem prostoru hitro izgubil. Mandala bi bila v takšnem primeru podobna labirintu. Tudi labirint je – tako kot raj – imel svoje naravne ali kulturne razsežnosti: po starogrški tradiciji je bil bodisi splet podzemskih jamskih hodnikov ali pa tudi umetno zgrajena arhitektonska konstrukcija. Glede na to ga lahko opredelimo bodisi kot naravni kulturni prostor ali kot palačo ali svetišče (Borgeaud 1974: 2).

Govorimo lahko o štirih tipih labirintov, od katerih je najbrž najprvotnejša naravna votlina z vijugastimi rovi (npr. jama v Gortyni na Kreti). Njena kulturna imitacija je drugi tip labirinta: stavba z nepregledno razvrščenimi prostori in hodniki (v Egiptu in na Kreti). Tretji tip so dvodimenzionalni umetelni vzorci različnih oblik, »vozli«, meandri ipd., ki imajo pomembno vlogo pri iniciacijah in drugih obredih (npr. v Indiji in Tibetu). Četrty tip pa predstavljajo pravilni, geometrični in simetrični labirinti v obliki kroga, kvadrata ali mnogokotnika. Takšni so labirinti starih sredozemskih kultur in kamnite krožne strukture v Severni Evropi. Labirinti se delijo na takšne, ki omogočajo eno samo pot do središča, in tiste, ki ponujajo več različnih možnosti. Res, da je pri slednjih mogoče najti »bližnjico« do cilja, vendar se s tem odrečemo tudi kroženju okoli središča, kar ima svoj obredni pomen. Zgodnje indijske upodobitve labirinta vidimo na skalnih gravurah v Pengavanu (Madhya Pradeš), ki so po obliki in strukturi enake tistim iz Val Camonice v severni Italiji. Gravura takšnega labirinta je ohranjena tudi v kraju Usgalimal v Goi (Chakravarty in Bednarik 1997: 70, 80). Oblike labirintov različnih tipov so zarisane v indijskih yantrah iz 17. in 18. stoletja. Podobna oblika, sestavljena iz prepletenih svastik v smeri urinega kazalca, je v templju Pašupatinat v Kathmanduju. To je ovinkasta pot, ki vodi od vhoda do najsvetejšega in verjetno simbolizira dolgo in težko pot do spoznanja in odrešenja. Arabski polihistor Al-Biruni opisuje palačo demona Ravane na otoku Lanki (današnji Šri Lanka) kot labirint in se pri tem verjetno opira na tedanje lokalno izročilo (Cimino 1995: 381-385).

V svoji arhaični fazi je bil labirint (v nasprotju z rajem) temačen ali povsem zatemnjen prostor. To velja tako za pokrite ali podzemne komore kot tudi za labirinte pod odprtim nebom, kjer so obredi potekali v nočnem času. V vsakem primeru pa je bil konstrukcija, ki je predvidevala potovanje v zaključenem krožnem ali (redkeje) kvadratnem prostoru. Pot po labirintu je lahko romanje duše pokojnika na oni svet (v pomoč pri orientaciji takšnih duš je bila npr. *Tibetanska knjiga mrtvih*). Lahko je torej napredovanje k odrešitvi ali pa tudi pot k iniciaciji in preroditvi, kar je tudi njen najpogostejši pomen.

Iz labirinta kot blodnjaka ni izhoda na plano, če ne poznamo njegovega načrta ali če nimamo izkušenega vodnika ali izjemnih lastnih duhovnih potencialov. Zato je bilo pri vseh spiritualnih napredovanjih tako cenjeno spremstvo učitelja ali mojstra. Čeprav je mitični Daedalus sam zgradil labirint, se ni znal rešiti iz njega, ko ga je vanj zaprl Minos. Preostala mu je samo ena pot, in sicer navzgor, z umetno narejenimi krili, kar bi lahko pomenilo tudi dvig na višjo raven zavesti in ne le pot iz podzemlja proti soncu.

To potrjuje, poleg drugih primerov, da je središče labirinta 'navpična os', *axis mundi*, ki povezuje podzemlje z nebom in s človeškim svetom. Dvig iz labirinta navzgor bi lahko primerjali tudi s spiralno obliko kače, ki spi v najnižji čakri na dnu hrbtnice in se kot prebujeni *kundalini* vzpne po telesu jogijskega praktikanta. Lik spiralno zvite kače je, točneje rečeno, psevdolabirint, ker ne omogoča alternativnih poti.

Obiskovalec labirinta se ne more zanašati na neko logiko in ne sme prepogosto uporabljati istih rešitev. Če je bil blodnjak po eni strani kraj dramatičnih odločitev, kjer so se shajali in spet razhajali hodniki, tako da se je moral iskalec vedno znova odločati in izbirati pravo pot, je bil drugi, prijaznejši tip labirinta, le dolga, zavita odisejada, vendar brez smrtnih pasti, in je na koncu pripeljal v objubljeni središčni. V slednjem primeru je bila izkušnja potovanja po takšnih prostorih očiščevalna: bila je nekakšen »obred prehoda« ali »mejno doživetje«, saj je pomenila simbolično smrt in ponovno preroditev.

V starogrški mitologiji je bil labirint nekaj podobnega, kot je bila uganka Sfinge: človek, ki je uspel rešiti uganko, je s tem rešil tudi samega sebe. V primeru mandale ni šlo za tako dramatično in konfliktno situacijo, pač pa za proces človekove pridobitve modrosti in mistične izkušnje. Tako, kot si tudi popotnik, ki se vrne iz labirinta, pridobi status modreca, ki more komunicirati z bogovi, ali pa si pridobi (kot grški junak Tezej) kraljevski položaj (Borgeaud 1974: 5, 22).

Seveda pa obstajajo tudi pomembne podrobnosti, ki labirint ločijo od mandale.

Princip »prijaznega« labirinta je nekakšna spirala, ki se lahko sama vrne na izhodišče, medtem ko je princip mandale bolj strogo koncentričen. Obe konstrukciji sta podobi svetá, vendar je spirala labirinta gibka in povezana, medtem ko odsekani prostori mandale (krogi, kvadrati, trikotniki) pomenijo preskoke iz ene stopnje resničnosti na drugo. Labirint vsebuje idejo privlačnosti in navezanosti, mandala pa idejo osvoboditve. Budisti bi labirint primerjali z idejo *samsare* ('priklenjenosti na ta svet'), mandalo pa z idealom *nirvane* ('onstranske blaženosti'). Hoja po labirintu je regresivno napredovanje, saj se spirala vrača sama vase in se lahko približamo središču le tako, da potujemo stran od njega (Borgeaud 1974: 24).

Labirint lahko nastopa tudi kot zaščitni simbol. Tamilske ženske v južni Indiji rišejo v obdobju zimskega solsticija takšne vzorce na pragove svojih hiš. Nekatere od teh risb, *brahmamudi* ('Brahmovi vozli'), predstavljajo sklenjeno črto brez začetka in konca. Simbol vedskega nebesnega boga Varune in njegove moči je bil prav tako podoben vozlu (Freitas 1987: 413), kar pomeni, da lahko – kot gospodar – karkoli poveže ali razveže. Indijski brahmani (višnuisti) nosijo »sveto vrvico«. *Brhadaranyaka upanisad* zagotavlja, da pravilno razumevanje te vrvice ter *brahmana* predstavlja najvišje znanje o bitjih v vseh njihovih pojavnih oblikah (Freitas 1987: 418).

Ob primerjavi vizualnih značilnosti in simboličnih pomenov paradizev, labirintov in mandal smo v njihovih številnih različicah ugotovili mnoge povezave pa tudi odstopanja. Zdaj se nam zastavlja vprašanje, kako bi jih lahko še nekoliko bolj poglobljeno opredelili. Brez posebnega tveganja lahko rečemo, da so ti simboli oblikovno simetrični, da imajo svojo estetiko in da se s tem približujejo umetniškim stvaritvam. Vsebinsko jih je mogoče povezati s sfero mitologije in religije, neredko pa tudi znanosti (pomislimo le na arhitektonske izvedbe posameznih re-

prik, astronomske in astrološke orientacije ipd.). Iz tega izhaja naslednje vprašanje, ki načenja odnos religije do umetnosti in znanosti.

Za naše razumevanje te problematike je pomembna ugotovitev Jurija M. Lotmana, ki je opredelil »umetniški« model izražanja kot kombinacijo med »igrskim« (v smislu igrivosti) in »znanstvenim« modelom ali med spontanim ravnanjem in intelektom. Ta bipolarnost je dajala umetnosti posebno moč in sugestivnost. »Suha« znanost se je v primerjavi z umetnostjo pokazala za neučinkovito, preprosta igra pa v primerjavi z njo kot brezvsebinska (Lotman 1981: 88). V tem smislu je umetnost povezovala tudi sferi mitološkega in obrednega, ki smo ju omenili že na začetku našega razpravljanja. Če gremo še korak dlje, bi lahko dodali, da je jezik mitov in obredov resda poetičen (umetniški ali celo izumetničen), vendar je po formalni strukturi logičen in s tem vsebuje prvine znanstvenega mišljenja.

Oglejmo si primer zgodnjega budizma, za katerega lahko trdimo, da ga ni kaj dosti zanimala objektivna resnica, ki jo je mogoče spoznati razumsko ali z metodo znanosti, temveč predvsem intuitivno dojeta resnica, ki je resnica religije. Tako je budistični pojem nirvane (razumljene v theravadskega smislu) estetska in psihološka resnica, ki jo je mogoče doživeti le intuitivno. Ta način doživljanja stvarnosti je bolj podoben kreativnemu procesu v umetnosti kot pa v znanosti (Wickramasinghe 2006: 16). Šele v fazi širjenja budizma kot organizirane religije je prišel do izraza tudi tisti drugi, »znanstveni« pol, ki ga omenja Lotman, ko so v samostanih začeli nastajati učeni spisi in komentarji in so potekale globoke doktrinarne filozofske debate. Kljub tej izrazito sholastični naravnosti je bila glavna pozornost še vedno posvečena reševanju praktičnih problemov na poti k razsvetljenju, in le delno tudi zadovoljevanju intelektualne radovednosti (Watts 1974: 77).

Če sprejmemo gornjo tezo, potem so tudi mandale – ne glede na njihovo različno estetsko vrednost – umetniške stvaritve, ki povezujejo intuicijo in racionalnost. Mandala je spoj risbe, ki je razumska konstrukcija, in barve, ki vpliva predvsem na čustva. Risba je sestavljena iz črt, od katerih vsaka deli prostor in je s tem v opoziciji z religioznim principom enosti ali celovitosti univerzuma. Intelektualni pristop je še toliko bolj očit, kadar iz črt nastane geometrična struktura. Pri mandalah je risba tista, ki je pomembnejša in prevladujoča, in po takšnem zaporedju vsaka mandala tudi nastane. Enak umetniški postopek in tehnika izvedbe sta značilna tudi pri modelih labirintov in paradizev.

Poleg vizualnih in spiritualnih značilnosti takšnih prostorov je treba posebej poudariti dimenzijo njihove ekskluzivnosti ali intimnosti, ki je primerljiva z votlino, otokom, gozdom, s hišo ali cerkvijo. Kot značilen primer vzemimo svetišče Ananda v Paganu (Myanmar) s konca 11. ali z začetka 12. stoletja: namesto osrednjega notranjega prostora ima masivno kvadratno jedro, podobno kot indijska jamska svetišča. Okrog tega jedra, v katerem so štiri niše s približno 10 metrov visokimi Budovimi skulpturami, vodita dva temna obokana hodnika, ki še stopnjujeta vtis jamskega labirinta. Okrašena sta s keramičnimi glaziranimi reliefi prejšnjih Budovih utelešenj, bogov, demonov in drugih likov iz posvetnega življenja in mitologije.

Po Gilbertu Durandu (1991: 218) je bila krožnica mandale prvotno skrivna zaprtost središča, podobna priprtih Budovim očem, ki ponazarjajo globok počitek. Zaprt in zakrivljen prostor pravilne geometrične oblike je bil simbol blagosti, miru in varnosti.

In tako je še danes, saj »ne glede na to, ali gledamo kameno, bronasto ali železno dobo ali pa naši dobi jekla in silicija, se človeški um ni veliko spremenil, kar se tiče kognitivnih procesov, kakršno je ustvarjanje simbolov« (Alpert 1995: 171).

Viri in literatura

- ALPERT, Barbara Olins: Cupoles, Circles and Mandalas. *Anthropologie* 33/3, 1995, 171–178.
- AVERINCEV, Sergej Sergejevič: Simbol. *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* 6, 1972, 826.
- BACHOFEN, Johann Jakob: *Urreligion und Antike Symbole: I*. Leipzig: Reclam, 1926, 274–275 (izbrana dela uredil C. A. Bernoulli v treh knjigah).
- BEHRENDT, Kurt: Relics and their Representation in Gandhara. *Marg* 54/4, 2003, 76–85.
- BHATTACHARYYA, Benoytosh: The Indian Buddhist Iconography. Kalkuta: Firma K. L. Mukhopadhyay, 1958 (2. izd.).
- BORGEAUD, Philippe: The Open Entrance to the Closed Palace of the King: The Greek Labyrinth in Context. *History of Religions* 14/1, 1974, 1–27.
- CHAKRAVARTY, Kalyan Kumar in Robert G. Bednarik: *Indian Rock Art and Its Global Context*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1997.
- CIMINO, Rosa Maria: A Short Note on a New Nepalese Labyrinth. *East and West* 45, 1995, 381–385.
- DAGYAB, Loden Sherap: *Tibetan Religious Art: Part I: Texts*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977 (Asiatische Forschungen; 52).
- DASGUPTA, Shashibhusan: *Obscure Religious Cults*. Kalkuta: K. L. Mukhopadhyay, 1962 (2. izd.).
- DURAND, Gilbert: *Antropološke strukture imaginarnog: Uvod u opću arhetipologiju*. Zagreb: Biblioteka August Cesarec, 1991.
- EL-SAID, Issam in Ayşe Parman: *Geometric Concepts in Islamic Art*. London 1976.
- FREITAS, Lima de: Labyrinth. V: Mircea Eliade (ur.), *The Encyclopedia of Religion* 8. New York: Macmillan Publishing Company, 1987, 413–418.
- GRAF, Arturo: *La leggenda del paradiso terrestre*. Rim, Torino in Firenze: Loescher, 1878.
- HUMMEL, Siegbert: *Elemente der Tibetischen Kunst*. Leipzig: Otto Harrassowitz, 1949 (Forschungen zur Völkerdynamik Zentral- und Ostasiens; 3).

JUNG, Carl Gustav: Commentary. V: Richard Wilhelm, *The Secret of the Golden Flower: A Chinese Book of Life*. London, Melbourne in Henley: Arkana, 1984.

KANT, Immanuel: Kritika čistega uma I. *Problemi* 2001, 34–35.

KRAMRISCH, Stella: *The Hindu Temple: I*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1996.

LOTMAN, Juri M.: *Kunst als Sprache: Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jr., 1981.

MC CLUNG, William Alexander: *Arhitektura raja: Kako sta preživela Eden in Jeruzalem*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2007 (Zbirka Varia).

NORBERG-ŠULC, Kristjan: *Egzistencija, prostor i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga, 1975.

OLSCHAK, Blanche Christine in Lama Anagarika Govinda: Mystic Art of Ancient Tibet: Book Review. *Bulletin of Tibetology* 11/2, 1974, 29–30.

ONIAN, Isabelle: Tantric Buddhism and Aesthetics. V: Johann Ardussi in Henk Blezer (ur.), *Impressions of Bhutan and Tibetan Art*. Leiden, Boston in Köln: Brill, 2002 (Tibetan Studies III.; Brill's Tibetan Studies Library; 2–3).

POTT, Pieter Hendrik: Plural Forms of Buddhist Iconography. V: F. D. K. Bosch idr. (ur.), *India Antiqua: A Volume of Oriental Studies, Presented by his Friends and Pupils to Jean Philippe Vogel, C.I.E., on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of his Doctorate*. Leyden: E. J. Brill, 1947, 284–290.

ŠKILJAN, Dubravko: *U pozadini znaka: Esej iz semiologije značenja*. Zagreb: Biblioteka »Suvremena misao«, 1985.

VAHIA, Mayank N. in Nisha Yadav: Harappan Geometry and Symmetry: A Study of Geometrical Patterns on Indus Objects. *Indian Journal of History of Science* 45/3, 2010, 343–368.

WICKRAMASINGHE, Martin: *Buddhism and Culture*. Rajagiriya: Sarasa (PVT) Limited, 2006 (3. izd.).

WATTS, Alan W.: *The Way of Zen*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974 (7. izd.).

WIJESURIYA, Gamini: Concepts of Buddhist Metaphysics and their Applications through Physical Spaces with Special Reference to the Forest Monasteries in Sri Lanka. V: Kapila Vatsyayan (ur.), *Concepts of Space: Ancient and Modern*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts – Abhinav Publications, 1991, 235–240.

The Symbolism of Enclosed Sacred Places in Traditional Cultures of India

The article examines how symbols feature in myths, rituals, and cognitive processes. Since this subject is extremely comprehensive the article focuses on the traditional culture of India and on three symbols or, rather, on three symbolic structures: the paradise, the labyrinth, and the mandala. Although the approach adopted in this text is occasionally of phenomenological nature it was also necessary to show how in different historical periods the diverse Indian religious and philosophical traditions included new interpretations of these symbols and structures. Since the analysis could not cover all the details it remains on a somewhat generalized level, yet it nevertheless supplies material for different intercultural comparisons.

The paradises, the labyrinths, and the mandalas represent enclosed (inclusive) sacred spaces that are similar in their circular form, the designated center (the seat of the "sacred"), and the symmetry; in addition, they can also have temporal connotations. The circular line surrounding the center limits the sacred space and prevents access to the uninvited. However, in detail, and particularly in their expressive power and function, the paradises, the labyrinths, and the mandalas differ from each other. The paradise, for example, represents the celestial abode of gods and the select deceased; the labyrinth the underworld of initiation; and the mandala (or *yantra*) an instrument for the attainment of the highest spheres of creation. All three spaces, or all three "spatializations," allow temporary or permanent withdrawal from the dimensions of the human space. Object image and the in-depth meaning are two poles that create mutual tension that is the essence of each of the three symbols. The two poles can also be defined as the rational and the intuitive, or the "scientific" and the artistic.