

# Gonkar Gyaco és a tibeti önazonosság

2003 októberében, a kortárs művészetet bemutató londoni October Galleryben nyílt meg az a nepáli, tibeti, mongol és angol művészek alkotásait bemutató tárlat, melyet a hagyományos tibeti művészet szakértője, ROBERT BEER válogatott, és a tibeti művészettel foglalkozó művészettörténész, ZARA FLEMING rendezett.<sup>1</sup> A kiállításon, amely először mutatta be a modern tantrikus művészetet Angliában, a szokásos technikával, de sajátos stílusban megfestett thangkák mellett különös jelentőséget kapott egy 1992-ben Angliába emigrált tibeti művész, GONKAR GYACO (tib. *Gong dkar rgya mtsho*) munkája, aki *Azonosságom* (2003) címmel egy négy részből álló fotóegyüttest is bemutatott. A képeken önmagát mint hagyományos tibeti thangka-festőt, egy Mao-képen dolgozó vörös gárdistát, a Dalai Láma arcképét festő, Indiában élő menekültet, végül egy sejtelmes, nonfiguratív képet alkotó modern művészt ábrázolta. Gyaco műve azonban nemcsak azt jeleníti meg, hogy hányféle személyiség, illetve idősík ér össze képsorozatában. A jelenleg többnyire New Yorkban élő, tibeti származású, iskolázottságát Pekingben, Lhaszában, Dharamsálában és Londonban megszerző brit állampolgárságú művész munkáján keresztül az a globális jelenség is bemutatathatóvá válik, amikor a legkülönbözőbb identitású alkotók úgy kényszerülnek rá azonosságuk vizsgálatára, hogy közben kultúrájuk – és nemritkán nemzetiségük is – megváltozik.

A funkcionárius szülőktől származó Gonkar Gyaco 1961-ben született Lhaszában. Apja tiszt volt a kínai hadseregben, anyja kormányzati tisztviselő. A pekingi Központi Nemzetiségi Intézet képzőművészeti szakán tanult hagyományos kínai tusfestészetet, az első tibetiként festett falképet a pekingi Népek Nagy Csarnokában (1985), de a nyugati stílusirányzatokkal is megismerkedett. Lhaszába visszaköltözve tanulmányozta a tradicionális tibeti művészetet, s megalapította a „The Sweet Tea House” mozgalmat, ahová a kortárs tibeti művészek csoportosultak. A nyolcvanas évek elején nonfiguratív képekkel kezdte pályáját, majd 1989-ben, a lhaszai tüntetésektől és a Tienanmen téri eseményektől megrendülve festette híres *Vörös Buddha* képét. 1992-ben száműzetésbe vonult, egy ideig a tibeti emigráció központjában, az indiai Dharamsálában élt, majd Londonban telepedett le. Újabb munkáit elsősorban a tibeti buddhizmus jelenlegi helyzetére és nyugati befogadására utaló irónia jellemzi. Mint egyik interjújában állította, bár csak laikusként foglalkozik a buddhizmussal, összeveti a nyugati kultúrában megismert sokféle értelmezéssel is. „Rájöttem, hogy múzsám, a Buddha az én azonosságom megtalálásának egy

módja. A neveltetésem miatt soha nem értettem meg teljesen a Buddha-rajz mögött rejlő súlyos vallási jelentőséget. Valamennyire részt vettem a hagyományos thangkaképzésen, amikor az emigrációba érkeztem és Dharamsálában éltem, de ezek csak bevezető ismeretek voltak. Így hát számba vettem, hogy mit tudok a buddhizmusról, és összehasonlítottam azzal, amit a nyugati kultúráról tudok – a buddhizmus számos értelmezésen ment keresztül, a divattól és a trendektől függően.”<sup>2</sup> Mindazonáltal Gonkar Gyacónak nem elsősorban meghökentetőnek tűnő Buddha-értelmezései, hanem *Azonosságom* című munkája váltotta ki eddig talán a legnagyobb visszhangot. Mindmáig számos művészettörténész foglalkozott vele, köztük elsősorban CLARE HARRIS, aki legújabb könyvében is kitűnő elemzést adott a képsorozatról.<sup>3</sup> Értelmezése olyan fontos kérdéseket vet fel, mint hogy mit jelent egy globális világban élő tibeti számára az önazonosság, mivel azonosítja magát a nyugati világban, valamint azt is, hogy a Nyugat miként viszonyul Tibethez. Számomra azonban néhány olyan kérdés is megfogalmazódott, melyek egyrészt a képek háttérében szereplő személyek kilétére, másrészt a képeken látható tárgyak átváltozásának

1 *Radiant Transmission: Contemporary Masterpieces of Tibetan Buddhist Art*. October Gallery, London, 2003. szeptember 3 – október 18. <http://www.octobergallery.co.uk/exhibitions/2003tib/index.shtml>

2 Lásd Tamar Victoria Scoggin 2005-ben készült interjúját, a kortárs tibeti művészetet bemutató Mechak Center első, New York-i kiállításának (*Old Soul, New Art: The Works of Three Contemporary Tibetan Artists*) alkalmából: MAKING WAVES: The Rimo of Curating Contemporary Tibetan Art Through an Anthropological Lens. <https://asianart.com/exhibitions/waves/rimo.html> (Utolsó hozzáférés: 2016. október 8.)

3 Clare Harris: *The Museum on the Roof of the World*. The University of the Chicago Press, Chicago and London, 2012, 249–253.



Charles Suydam Cutting: Cering Döndrup, a 13. Dalai LÁMA thangkafestője, Norbulingka palota, Lhasza, 1937. Gelatin silver print, H: 3 1/2 in, Paper W: 4 1/2 in, Gift of C. Suydam Cutting, 1950; Collection of the Newark Museum 50.2555

folyamatára vonatkoznak. Ezek még inkább kitágítják a sorozat értelmezését, és egy új, bonyolultabb kontextusba helyezik.

Mint ismeretes, Gyaco valójában a 13. DALAI LÁMA, THUBTEN GYACO (tib. *Thub bstan rgya mtsho*, 1876–1933) thangkafestőjét, CERING DÖNDRUPOT (tib. *Tshe ring don grub*, 1902–1947), a Dalai Lámák nyaralójában, Norbulingkában munka közben megörökítő fotó beállítását követi. A felvételt az amerikai etnológus és botanikus, CHARLES SUYDAM CUTTING (1889–1972) készítette 1937-ben. A nemzeti teniszbajnok Cuttingot mindmáig úgy tartják számon, mint az első amerikai, aki a tiltott városba, Lhaszába beléphetett. Ami életútját illeti, miután a Harvard Egyetemen végzett, mérnökként dolgozott az M. W. Kellogg Company-nél, majd 1925-ben elkísérte a természetbúvárként és történészként ismert Theodore Rooseveltt (az Amerikai Egyesült Államok 26. elnöke) fiait, Theodore Jr. (1887–1944) és Kermit Rooseveltet (1889–1943) egy ladaki és turkesztáni expedícióra, hogy a chicagói Field Museum of Natural History számára gyűjtsenek; ezután többek között Etiópiában, Burmában és Kínában is utazott. De számára az volt a legfontosabb, hogy háromszor jutott el Tibetbe és kétszer Lhaszában is járhatott.<sup>4</sup> 1930-ban a Szikkimért és Tibetért felelős angol politikai tiszt, Frederick Marshman Bailey (1882–1967) barátságának köszönhetően engedélyt kapott, hogy az angol kereskedelem számára nyitott dél-tibeti Gyancéba és Kampa Dzongba látogasson, 1931-től fogva pedig a 13. Dalai Lámával is levelezett. Végül

tibeti kapcsolatai révén 1935-ben egy angol műkereskedővel, Arthur Vernay-vel (1877–1960) Sigacéba és Lhaszába is elutazhatott, hogy az American Museum of Natural History (New York) számára gyűjtsön. 1937-ben Cutting feleségével együtt tért vissza Lhaszába.<sup>5</sup> Ezen az útván, melyet 1947-ben megjelent *The Fire Ox and Other Years* (a „Tűz-Ökör” év itt 1937-et jelöli a tibeti időszámításban) című könyvében is megörökített, készítette Cering Döndrupról a híressé vált fotót.

Bár a kérdéses fényképet Cutting nem közölte a könyvben, részletesen leírta a fiatal festőről való benyomásait, akivel a Potalában találkozott először, s akit meglehetősen dagályosan így jellemezett: „Folyamatos volt a munka az utolsó Dalai LÁMA síremlékén, a Potala tetején. Egy negyvenszer húsz, tizenöt-húsz láb

4 Suydam Charles Cutting: *The Fire Ox and Other Years*. Collins, London, 1947, ix.

5 Valrae Reynolds, Amy Heller: *Catalogue of the Newark Museum Tibetan Collection*. Volume I: Introduction. The Newark Museum, Newark, New Jersey, 1983, 61. Lásd még Valrae Reynolds: *From the Sacred Realm: Treasures of Tibetan Art from The Newark Museum*, Prestel, Munich, London, New York, 1999, 17.

magas szobában Cering, Lhasza érzékeny fiatal Michelangelója és mások néhányan hihetetlenül pompás festmények sorozatán szorgoskodtak. Cering, aki egész életében az uralkodót szolgálta, most a halála utáni dicsőségét segítette elő. A fal és a mennyezet végül az egész buddhista panteont ábrázoló bájos miniatúrákkal lesz teljesen kitöltve, nagy ötletességgel keverve a mitológiát az autókkal. Voltak ott istenek, istennők, angyalok és démonok. Talán éveket vesz igénybe, hogy a művészek befejezzék ezeket a parányi falképeket, melyeket szerető gondoskodással készítettek. Cering helyzete, ahogy szemét óva acélkeretes szemüveget viselt, Michelangelóra emlékeztetett, amint a Sixtus-kápolna mennyezetén bosszankodott és dühöngött.<sup>6</sup> Cutting nem sokkal ezután a Dalai Lámák nyaralójába, a Norbulingkába látogatott, ahol néhány terem falképeit ugyancsak a fiatal Cering festette.<sup>7</sup> Valószínűleg ekkor készítette a híressé vált fényképet is. De Ceringgel kapcsolatos legérdekesebb története arra világít rá, hogy a tibeti festők ekkor már élénken érdeklődtek a számukra alig ismert, nyugati festészetben elterjedt látásmód iránt, Cutting ugyanis megfestette vele a saját és felesége arcképét: „Mindig is élet után akart festeni, magyarázta, de eddig istenségekkel volt elfoglalva. Erre a feleségem kedvesen azt válaszolta, hogy ha kedve tartja, fessen meg bennünket istenekként és istennőkként. A kép egy hét múlva volt látható, keresztben álló szemekkel nekem, két dupla tokával pedig a feleségemnek. Láttuk ugyan a magunk hasonlatosságát, de eddig még sohasem voltunk ennyire tökéletesen nevetséges figurák. A nyugati arc és alak nem volt ennek az embernek való, aki évről évre pompás, mágikus istenségeket hozott négyzetméterenként létre.”<sup>8</sup>

Ami Cering Döndrup életét illeti, az ismert mai tibeti thangkafestő, Tenpa Rabten (nagyapjának testvére éppenséggel Cering Döndrup volt<sup>9</sup>) jegyezte le életrajzát.

„Lecen Cering Döndrup a tibeti Lhoka tartomány Cshuszumdzong kerületében,<sup>10</sup> a Felső nomád területen fekvő új házak közül az alsó nevű helyen, a thangkafestő Pema Künszang és Szönám Dölma fiaként, a tizenötödik ciklus víz-tigris évében (1902) született. Nyolc éves korától fogva Dokhar Csödében,<sup>11</sup> anyai nagybátyja mellett két évig tanulta, s nehézség

nélkül sajátította el a betűk írását és olvasását. Tíz éves korától kezdve a ház teheneit legeltette, és korábbról származó karmikus képességei segítségével, a művészetet tanító mester nélkül volt képes megtanulni a sokféle apró élőlény és virág rajzolását.

Tizenkét éves kora körül apja Lhaszába vitte, és az elismert, hírneves és tanult Cering Gyauhoz (1872–1935),<sup>12</sup> a festők vezetőjéhez kísérte, hogy festészetet tanulhasson. A *szitáló eső*, majd a *páva teste* [technikájának]<sup>13</sup> elsajátításából fakadó örömét nem lehetett szavakba önteni. A festészet gyakorlásában éjjel-nappal nagy szorgalommal, folytonosan fáradhatatlanul iparkodván, a három kapu<sup>14</sup> tisztelete révén a legnagyobb hódolattal folyamodott mesteréhez, s lábai elé borulva, a három élvezetes cselekedettel<sup>15</sup> szolgálta, majd rövid idő múltán kiteljesítette a tibeti festészet művészetének elméletéről és a méretarányok rajzának módszeréről való tudását, a különleges szóbeli útmutatást is beleértve. Tizennyolc éves lehetett, amikor a legmagasabb szintű thangkafestő műhely társulatához csatlakozott, majd a Norbulingkában és más helyeken kormányzati szolgálatba lépett. Huszonegy éves korában elérte a csoportvezető helyettes rangját. Miután a legjobb Győzedelmes Úr (azaz a 13. Dalai Láma, 1876–1933) tudomást szerzett páratlan tehetségéről, a vezető rangját kihagyva, közvetlenül a kíséretéhez tartozó címet adományozta számára. Az idősebb festőművészek előtt [így nyilatkozott]: »az előírásaitok jók«, de a hátuk mögött ironikusan [azt mondta]: »a fiatalok és tapasztaltak sutba dobhatják az előírásokat«. Bár élete rövid volt, vetélytárs nélküli tehetsége és egyenes természete miatt az összes festő körében fokozatosan a legtiszteltebb vezetők egyikévé vált. Saját kezűleg számos művet hozott létre, melyek ma is meghatározóak, a látvány és a látásmód területén pedig a kormánytisztviselő Lecen Jese Gyacóval együttes közös tervei és részletes tanácsai alapján Norbulingka hálószobájának fontos falképeit és a Potala palotában a Győzedelmes Úr tizenharmadik inkarnációja sztúpa-szentélyének felső, középső és alsó részének falképeit és színezését [készítették]. Ezen kívül a Győzedelmes Úr tizenharmadik inkarnációja életrajzának falképeit is saját kezűleg készítette el. Továbbá a Szera kolostor alsó kollégiumában, a gyülekezőcsarnok belsejében a dél-nyugati fal és a belépő csarnok falképeit készítette saját kezűleg, egyszerűen csodálatos művészettel. A Taktra régens<sup>16</sup> életében felújította a Potala palota rátétes [technikával készült, hatalmas] thangkáját, a rátétes thangka általános tervének és részletes ábrázolásának megóvását pedig ő és Lecen Jese Gyaco saját kezűkkel készítették. Vezetési képességét ma is csodálatosnak, szavakon és gondolatokon túlinak tartják. A rátétes thangka jól elvégzett munkájának jutalmaként mindketten megkapták a *lecepa* felső rangjának fizetését, és hírnevesek lettek. Negyvenhat éves korában távozott el, azaz a tizenhatodik ciklus tűz-disznó évében (1947) halt meg.”<sup>17</sup>

Ma már szimbolikusnak tekinthető, hogy Cutting fényképét Gonkar Gyaco először DAVID JACKSONnak a tibeti festészet technikáit és anyagait bemutató, 1984-ben megjelent híres könyvének címlapján látta meg.<sup>18</sup> Mindmáig ez a legteljesebb könyv a tibeti festészet technikáiról, ezért nyugaton mintegy a tibeti művészet jelképévé vált ez a fotó. Mindemellett Cering a Tibet történelmében utolsó független Dalai Láma életének eseményeit festette meg síremléke

12 Életéről lásd bŕTan pa rab brtan: *Bod kyi srol rgyun mdzes rtsal las bris 'bur gnyis kyi byung ba mdo tŕam brjod pa*. Mi rigs dpe skrun khang, Pe cin (Peking), 2007, 177–179.

13 Valószínűleg a festészet gyakorlatában használatos tónusfestés két fajtájáról van szó. A „szitáló eső” (*char zhim bu*) feltehetően függőleges ecsetvonásokkal a zápor benyomását keltő „esőszerű tónusozás” (*char mdangs*) technikájára, a „páva teste” (*rma bya'i lus*) pedig a páva szétterjesztett farkához hasonlóan egyenletesen kialakított „szétterjesztő tónusozás” (*byug mdangs*) technikájára utal, ld. Jackson, 1984, 111.

14 A három kapu (*sgo gsum*) a „test, beszéd és tudat hármasságának” (*lus ngag yid gsum*) fizikális, verbális és mentális tevékenységei, melyekkel szemben a buddhák aktivitási síkjait jelképező megvilágosodott Testet, Beszédet és Tudatot (*sku, gsung, thugs*), a „három támaszt” (*rten gsum*) kell megjeleníteni.

15 A három élvezetes cselekedet (*mnyes pa gsum*), amely a mesternek örömet okoz: tisztelet, étel és a meditációs gyakorlat megvalósítása a testen, beszéden és az anyagi felajánlásokon keresztül.

16 Ngavang Szungrab Dubtob Tenpé Gyalcen (1874–1952), 1941-ben lett régens.

17 bŕTan pa rab brtan, i. m., 193–195. Köszönöm Gelle Zsóka segítségét a szöveg értelmezésében.

18 David and Janice Jackson: *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*. Ithaca, New York, 1984. Lásd erről Harris, i. m., 296, 17. lj.

6 Cutting, i. m., 218.

7 Cutting, i. m., 219.

8 Cutting, i. m., 230.

9 David P. Jackson: *The Place of Provenance: Regional Styles in Tibetan Painting*. Rubin Museum of Art, New York, 2012, 38.

10 A tizenkét részre osztott dél-keleti Lhoka tartomány egyik kerülete.

11 Dokhar Csöde (*mDo mkhar chos sde*), a Kadampa rendhez tartozó kolostor Csuszum kerületben, Lhoka tartományban.



körül, ennél fogva az ő alakja is szimbolizálhatja Tibet függetlenségének folytonosságát. De nyilván az sem véletlen, hogy Cutting volt az első amerikai, aki Lhaszába bejutott, és az alig ismert külvilágot testesíthette meg Cering Döndrup számára. Ráadásul ebben a történetben annak is külön jelentősége van, hogy Cering feltehetően az egyik első tibeti festő lehetett, aki a nyugati elképzelések szerint próbált meg arcképet festeni.

Ahhoz, hogy Gonkar Gyaco gesztusát teljes egészében megértsük, nem lehet megkerülni annak megfogalmazását, hogy valójában mit is ábrázol a Cutting által készített fénykép, mely – mint az már első pillantásra feltűnik – „kettős” beállítást mutat; nemcsak azt látjuk, amit a fényképész érdemesnek tartott megörökíteni Ceringről, hanem azt is, amit a fénykép alanya meg akart mutatni magáról. A fotón egy hagyományos tibeti ruhába öltözött büszke férfi ül egy vakkeretre feszített kép előtt. Cering ruházata a Tibetben általánosan viselt öltözék, a jobb kezét szabadon hagyó köntös, a *csuba* (tib. *phyu pa*). Hosszú haját varkocsba fonja (ahogy sok tibeti festő még manapság is), nem hajkontyot visel, mint a kormányzat világi tisztviselői vagy az arisztokraták, s elegáns, vékony bajusza van. Térdére fektetett bal kezén jól látszik egy díszes gyűrű és az előkelőséget kifejező hosszú körmök. Mindebben megerősít bennünket Cutting leírása Ceringről: „...a fiatalember délceg küllemét halványzöld mellénye, s a karját takaró borvörös kabátujj emelte ki, a másik lecsüngött, bal hüvelykujján egy hatalmas jádegyűrű, jobb gyűrűsujján pedig egy kisebb narancssárga

(»mandarin«) jáde volt.”<sup>19</sup> És láthatóan büszkén emeli ki a bal füléből vállára lógó, tisztviselői rangot jelentő, türkizzel díszített hosszú fülbevalót (tib. *sog byil*).

Ami a fényképen Cering környezetét illeti, előtte jellegzetes, lóbuszvirágokkal díszített festett tibeti asztalka áll, rajta az elmaradhatatlan teázás kelléke, egy kis teáskanna. A porceláncsészék feltehetően a festékek kikeverésére használatosak, mivel ugyancsak ott vannak a festő eszközei: egy ecsettartó, tele ecsetekkel, az asztalka előtt pedig egy lezárt doboz, feltehetően a festékeknek; ennek majd külön szerepe lesz Gyaco fotóin. Az asztalon még egy kínai lyukacsos szikla, az ún. „tudósok sziklája” (kín. *gōngshí*) is helyet foglal, hogy kifejezze a képen ábrázolt személynek a természetben való eszményi élet iránti vonzódását.<sup>20</sup> Ez nyilvánvalóan a művelt embereknél uralkodó kínai divatot tükrözi. Cering előtt még egy összehajtogatott ülőszőnyeg is látható, mögötte egy kis asztalon pedig a tibeti otthonok elmaradhatatlan kelléke, a cserépbe ültetett kis fa és virág.

A Cering előtt lévő, falnak támasztott kép azt a hagyományos módszert mutatja be, ahogy a tibeti festők mindmáig dolgoznak. A vászon kifeszítéséhez ők is vakkeretet használnak, csak másféle módon, mint Nyugaton. Először a festményhez szükséges, megfelelő méretű pamutvásznat felvarrják egy keskeny, rugalmas bambuszkeretre, majd összeállítanak egy csapolással illeszkedő külső fakeretet, és egy vastagabb zsinórral nagy, cikcakkos öltésekkel hozzáerősítik a keretezett vásznat. A zsinór így alkalmas lesz a vászon feszítésére is. A fényképen a festményt már a befejezés előtti állapotban látjuk, Cering Döndrup feltehetően épp az utolsó simításokat végzi a képen.

Mit ábrázol a befejezés előtt álló festmény? A buddhák tudását megjelenítő Mandzsusri bódhiszattva egyik megjelenési formáját, Vádiszimha Mandzsughósát (tib. *Jam dbyangs smra ba'i seng ge*), azaz Mandzsusrit mint a „Vitatkozók Oroszlán”-ját jeleníti meg. Mint azt David Jackson megállapította, a festmény legjellemzőbb stílárius jegyei a lótusztrón körül bonyolultan csavarodó felhők, illetve a kép bal oldalán felfelé növekvő, virágzó kínai fa, amely aszimmetrikussá teszi a kép kompozícióját. Jackson szerint ez a húszas és

19 Cutting, i. m., 230.

20 Rob Linrothe: *Paradise and Plumage: Chinese Connections in Tibetan Arhat Painting*. Rubin Museum of Art & Serindia Publications, New York, Chicago, 2004, 22.



GONKAR GYACO  
Azonosságom, no. 1,  
2003. Digitális fénykép, 61,5 x 78 cm  
a művész engedélyével



harmincas évek, vagyis a fénykép készítésének időszakában meghatározó közép-tibeti *eri* (tib. *e bris*) stílusra volt jellemző. Az ezt gyakorló festők általában Lhaszában születtek vagy a központi Ü (tib. *dbUs*) tartomány délkeleti részének E (tib. *E*) nevű körzetéből jöttek, melyről a stílust is elnevezék. Az *eri* a lhaszai kormánzatnak leginkább megfelelő stílus volt, olyannyira, hogy „kormányzati stílus”-nak is hívták, s azok a művészek dolgoztak vele, akik a művészeti hivatalhoz tartoztak.<sup>21</sup> Ennek a stílusnak számos példája található a Potala és a Norbulingka falképei között, melyeket a 13. Dalai Láma uralkodása alatt festettek. Így maga a fényképen látható festmény egy olyan „önarcképnek” is felfogható, mely nemcsak készítőjének képzettségét, hanem társadalmi helyzetét is visszatükrözi.

Az 1937-ben készült fotó első interpretációjánál Gyaco látszólag teljesen belehelyezkedik a Cutting-féle fényképen látható tibeti thangkafestő, azaz Cering Döndrup szerepébe. Ráadásul a róla készült fotó valójában a nyugati művészetből ismert szembenező önarcképek témáját ismétli meg rafinált módon: a művész úgy néz ki a képből, mintha az előtte levő tükört figyelné, hogy lássa önarcképét, amit majd a vászonra fest, másrészt pedig a képen kívül álló nézővel keres szemkontaktust.

Gyaco hagyományos tibeti ruhában ül a vászon előtt, haja kontyba fogva, fülében a hivatali tisztséget jelző hosszú fülbevaló, előtte tea és a festőeszközök (a kínai szikla érdekes módon elmarad!), s a tibeti otthonokban használt bútorok veszik körül. Mindezzel nyilván a kínai megszállás előtti hagyományos Tibetet akarja megjeleníteni, másfelől saját életének idevágó részleteire is utal, ami azonban korántsem ilyen egyértelmű. Mint ismeretes, Gyaco soha nem vált igazi thangkafestővé. Pekingből Lhaszába visszaköltözve ugyan tanulmányozta a tradicionális tibeti művészetet, majd emigrációja után három évig (1993–1996) tanulta a hagyományos thangkafestést Sangay Yeshe (tib. *Sangs rgyas ye she's*) mester alatt Dharamsálában, ám rövidesen a saját elképzelése szerinti Buddha-ábrázolásokat kezdett festeni.<sup>22</sup> Ez a történet a fotón talán abban is kifejeződik, hogy a Cutting fotóján eredetileg látható Mandzsusri-képet felcseréli a tibeti festők által kezdetben ábrázolt Buddha-képre, melynek befejezetlensége Gyaco thangkafestő-tanulmányainak abba-hagyására utalhat. Ugyanakkor a Buddha és két tanítványa körül még további 28 buddha befejezetlen képét is látjuk, akik feltehetően a *Buddhavamsza* 27. fejezetében leírt, eddig



GONKAR GYACO

Azonosságom, no. 3, 2003. Digitális fénykép, 61,5×78 cm, a művész engedélyével

eljött buddhákat és az eljövendő buddhát, Maitróját ábrázolják. Ha így van, akkor ez is különös jelentőséggel bír, mivel a théraváda buddhizmus fontos művében leírt rendszer Tibetben egyáltalán nem szokásos ábrázolás. A második fotón Gyaco egy Mao-képen dolgozó vörös gárdistát személyesít meg, a Népi Felszabadító Hadsereg zöld uniformisában, Mao-jelvényvel és a Vörös Gárda (kín. *hongweibing*) karszalagjával. Minden megváltozik a képen. A betonpadlós helyiségben a fal kínai újságpapírral van letakarva (mint a kínai otthonok legtöbbszörében ebben az időszakban), a háttérben egy Formica szekrényen, a Vörös könyveken gipsz Mao-büsztt áll. Gyaco mellett, a vörös lakkos kínai asztalkán álló ecsettartó is a Mao-kultusz tartozéka. Az előző képen látott természetes anyagokból készült festékek tégelyeit felváltják a tubusos gyári

GONKAR GYACO

Azonosságom, no. 4, 2003. Digitális fénykép, 61,5×78 cm, a művész engedélyével



<sup>21</sup> Jackson, 2012, i. m., 38.

<sup>22</sup> Clare Harris: *Struggling with Shangri-La: The Works of Gonkar Gyatso*. In Frank Korom (szerk.): *Constructing Tibetan Culture: Contemporary Perspectives*. World Heritage Press, Montreal, 1997, 174.

festékek, a Gyaco előtt álló thangkán pedig a Buddha ábrázolása átváltozik a mosolygó Nagy Kormányossá. Tibetben ez a Kulturális Forradalom (1966–1976) időszakát jelentette, amikor pótolhatatlan műemlékeket semmisítettek meg az országban, s a hagyományos vallásos művészetet felváltotta a szocialista realizmus, Gyaco életében pedig azt a periódust, amikor gyerekkorában családi élete is a kommunista párt iránti hűségnek volt alárendelve, amire így emlékezett vissza: „Otthon minden kínai volt, és az egész család ragaszkodott a Párt irányelveihez.”<sup>23</sup>

A sorozat harmadik képe Indiában élő tibeti művészként mutatja be a kibontott hajú, hippis Gyacót. A kőpadlós, hullámpalával fedett szoba a tibeti menekültek indiai szállásait idézi fel. Az egyetlen berendezési tárgy a bordó (a tibeti szerzetesek ruhájának színe) bőrrönd, mely „Free Tibet” címkéjével is az állandó létbizonytalanságára utal. Rajta az emigráció védőszentjeként a 14. Dalai Láma bekeretezett, khatakkal borított (tib. *kha btags*, a tiszteletet kifejező selyemsál) fényképe. A Gyaco mellett levő asztalka viszont a közkedvelt indiai Bánglá sördobozára cserélődött, rajta ugyancsak gyári festékek, két réztál a kikeverésűkhöz, és egy konzervdobozban ecsetek. A legérdekesebb azonban maga a Gyaco előtt levő festmény, amelyen Mao a 14. Dalai Láma arcképévé változik át. A kép összegzi a tibeti emigrációs lét legfőbb jelképeit. Felső harmadában a hegláncok és felhők felett sugárzó Napként lebeg a Dalai Láma szívárvánnyal keretezett arcképe. Középen Tibet vallási és világi hatalmának szimbóluma, az 5. Dalai Láma által építtetett Potala palota, a Dalai Lámák otthona. Előtte pedig – ahol most a kínai Felszabadítási Emlékmű áll – ironikus módon a legszentebb tibeti templom, a 7. században épült Dzsokhang előtt felállított, híres kétnyelvű békeoszlop, melyre a 821-ben megkötött tibeti–kínai békeszerződést jegyezték fel. Itt együtt látható a tibeti buddhizmus külföldieknek is jól ismert kellékára az emigránsok létérzetével. Bár a tibetiek indiai emigrációja lényegében Gyaco születésével egy időben zajlott le, Gyaco életében ez a kép az 1992-ben kezdődő periódusra utal, amikor Dharamsálába emigrált.

Végül a pózoló, kortárs, kozmopolita nyugati művészt láthatjuk, minimalista környezetben. A fehér falak között, a laminált padlón a tibeti vagy kínai asztalka, illetve a sörösdoboz helyén az IKEA világára utaló, rozsdamentes acélból készült asztalka szolgál a festőeszközök tartására. A mögötte levő praktikus tartódobozon a Dalai Láma képe helyett egy csokor kardvirág meredezik és divatmagazinok hevernek. A művész farmerben, edzőcipőben, punky hajjal néz szembe velünk, identitására csak a kihívóan karjára tetovált „Tibet” (tib. *Bod*) felirat utal. Az előtte levő festményről viszont hiányzik az új korszak szentjének képe; nem Buddha, nem Mao és nem is a Dalai Láma, hanem egy sejtelmes, a tűzöceanban úszó földgolyóhoz és a mandalához hasonló, misztikus nonfiguratív kép látható, a komputergrafikáknak megfelelő színekkel. Itt már nincsenek történelmi, politikai vagy vallási utalások, egyedül a vegytiszta nyugati környezetben élő művész víziója jelenik meg.

Gyaco életében nyilván ez jelképezi az 1992-ben kezdődő időszakot, amikor Londonba érkezett, majd a londoni Chelsea Art & Design College-ban szerzett MA-diplomát (1999–2000), miközben megkapta az angol állampolgárságot és folyamatosan kiállító nyugati művésszé vált. 2003-ban, amikor itt elemzett képsorozatát készítette, az oxfordi Pitt Rivers Museumban kiállított<sup>24</sup> egy olyan installációt is, amely egyszerre tükrözte kívül- és belülállóságát a befogadó közegben. A múzeum központi terében kifüggesztette az angol lobogót, a tibeti selyemből készült *Union Jacket*, s a zászló színeit összekötötte azokkal a gyarmatokról származó tárgyakkal, amelyeket még az angol birodalom időszakában gyűjtöttek be a múzeumnak.

A képsorozat létrehozását Gyaco ebben az időszakban szerzett művészi tapasztalatai is felerősíthették. Az *Azonosságom* közvetlen előzménye minden valószínűség szerint a Nyugat-Afrikából származó brit művész, YINKA SHONIBARE *A hinta (Fragonard után)* című, 2001-ben készült munkája. Fragonard eredeti

képe frivol jelenetet ábrázol: egy hölgyet hintáztat férje, miközben a bokor rejtekéből szeretője bepillantást nyer ruhája rejtelmibe. Shonibare műve kifordítja az eseményt: a férfiak nélkül hintáztó, „afrikai” színekben pompázó ruhát viselő (a kolonizáció bonyolult folyamatát jelképező batikolt textileknek fontos szerepük van Shonibare műveiben) fejtelten hölgy és elszabadult, lebegő papucsja feltehetően az arisztokrácia – és a nyugati világ? – széthullására, átalakulására is utal. Gyaco művére is jellemző, ahogy Shonibare hatásáról ír: „Munkája azt próbálja meg bemutatni, hogy a kultúra és az azonosság minden formája a történelmi együttállások, kisajátítások, viták és elutasítások különböző formái révén épült fel, alakult ki és alakult át.”<sup>25</sup>

Úgy tűnik, hogy sorozatának négy képével sokáig befejezett téma lehetett Gyaco számára az önanonosság kérdésének boncolgatása. Épp ezért volt meglepő, hogy 2015-ben, New Yorkban, a Trace Foundation által szervezett kiállításon<sup>26</sup> bemutatta a sorozat több mint tíz évvel később elkészített ötödik képét is. A művész által érdekes módon éppen Lhasában újrendezett szituáció első látásra zsúfolt és giccses összefoglalása az előző négy kép letisztult vizualitásának; bár környezete ötvözi a hagyományos és a modern világot, ám kétségbeejtően zavarosnak látszó módon. A 21. századot megjelenítő háttérre ugyanis elsősorban a globális világ Kínában legyártott kellékára jellemző: ez éppúgy vonatkozik a mütibeti bútorokra és a műanyagból készült vallásos tárgyakra, mint a falra kitézőt magazinreklámokra. Mindazonáltal nyilván nem véletlenül ilyen zsúfolt a kép. Itt összekeveredik minden eddig külön ábrázolt világ: a tibeti, a kínai és a nyugati szinte kibogozhatatlan halmazt alkot, melynek közepén többé már nem a történelmi, politikai vagy épp a tradicionális körülményeknek kiszolgáltatott művész székel, hanem az időközben eltelt idő alatt befutott és meghízott mesterember, fülében okostelefonja fülhallgatójával. Öltözéke, a márkás nyugati ing és a fogadásokon használt csokornyakkendő, hüvelykujján a széles aranygyűrű, csuklóján az arany olvasófüzér, s a derekán körültekert leopárdbőr mind a gazdagságra és a jólétre utal. A kifeszített festővászonon, a Buddha-Mao-Dalai Láma-Űrmandala helyén a tibeti ikonometria segédvonalait megtartó, de nyugati stílusban megrajzolt képmás mindjárt két meglepetéssel

25 Gonkar Gyatso: No Man's Land: Real and Imaginary Tibet: The Experience of an Exiled Tibetan Artist. *The Tibet Journal*, Vol. 28, No. 1/2, Spring & Summer, 2003, 151.

26 *Transcending Tibet: Mapping Contemporary Tibetan Art in the Global Context*. Rouge Space Chelsea, New York, 2015. március 14 – április 12. <http://gaton.trace.org/>; <http://www.roguespacechelsea.com/>

23 Maura Reilly: Gonkar Gyatso: “[A] product of occupied-Tibet”. *Gonkar Gyatso: Three Realms*. Griffith University Art Gallery, 2012, 10.

24 Gonkar Gyatso: *Union Jack (site specific work)*. *Leverhulme fellowships and Artist residence show*. Pitt Rivers Museum, University of Oxford, Oxford, 2003. november 14 – 2004. január 14.





GONKAR GYACO  
Azonosságom, no. 4, 2003. Digitális fénykép, 61,5x78 cm, a művész engedélyével

GONKAR GYACO  
Azonosságom, no. 5, 2014. Digitális fénykép, 61,5x78 cm, a művész engedélyével



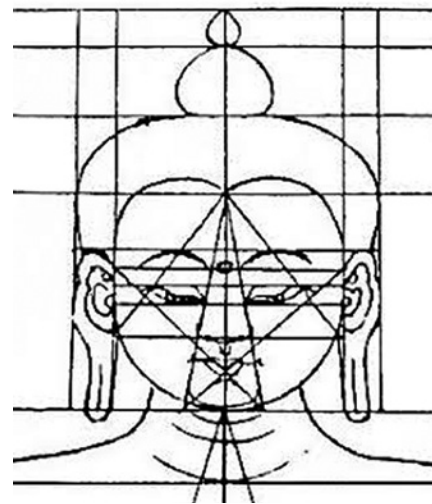


is szolgál. Ha arra gondolunk, hogy egy mai tibeti művész hogyan hozná létre az effajta ábrázolást, akkor jó példa erre a Cöndu Rabgye és Dordzse Rincsen festőkönnyéből való arányrendszer, ahol teljesen másfajta mértékhlót alkalmaznak a nyugati típusú képmásnál, mint a tibetiné.<sup>27</sup> A másik, lényegesebb meglepetés az, hogy a festményen ábrázolt portré, melyen keresztül eddig Gonkar Gyaco énjének színváltozásait is nyomon követhettük, most az 1991-ben „a demokráciáért és emberi jogokért való erőszakmentes küzdelméért” Nobel-békedíjjal kitüntetett burmai politikusnő, Aung San Suu Kyi (1945) képmásává változott át. Ami életútját illeti, Burma függetlenségét kiharcoló apja erőszakos halála után Indiában nőtt fel, majd Angliában, az Oxfordi Egyetemen tanult filozófiát, politika- és gazdaságtudományt. 1972-ben ment férjhez a jeles tibetológus Michael Aris-hez, ennyi tibeti szál is van a történetben. 1988-ban tért vissza Burmába, ahol a katonai diktatúrával szembeni törekvéseket képviselő Nemzeti Liga a Demokráciáért párt élére állt. 1990-ben pártja ugyan megnyerte a választásokat, de ezt a katonai vezetés nem ismerte el, és Aung San Suu Kyit házi őrizetbe kényszerítették. Ezután váltakozva volt házi őrizetben, szabadon és börtönben, őrizetét csak 2010-ben oldották fel, majd 2015-ben pártja élén megnyerte a mianmari választásokat.

Hogyan érhető tetten ez a szükségszerűképp tömörített történet Gonkar Gyaco életében, műveiben, s ami itt most lényegesebb, ezen a képen? Első megközelítésre Aung San Suu Kyi személyében Gyaco nyilván azt a demokrata ázsiai politikust látja, aki a reménytelennek tetsző évtizedeken keresztül is kitart meggyőződése mellett. Ráadásul eddig az *Azonosságom*-sorozat mindegyik thangkájára festett képen volt valami ironikus felhang, ám ha eszerint értelmezzük Gyacót, akkor itt nem a politikusnő képe, hanem inkább a művész és környezete ad okot ironiára. Ugyanakkor Gyaco 2009-ben, a *Velencei Biennálén*<sup>28</sup> kiállított művében (*Fekvő Buddha – Shanghai-Lhasza Expressz*), melyen Tibet és Kína 1951-től a jelenig tartó kapcsolatát tekinti át, a feliratok között Aung San Suu Kyi azt latolgatja, hogy vajon az erőszakmentesség nem lett-e „túl régimódi”,<sup>29</sup> némileg megkérdőjelezve ezzel a hagyományos buddhista értékrendet. Ami ez utóbbit illeti, Mianmarban éppen a nacionalista buddhista többség fenyegeti a muszlim kisebbség létét...

A kép-a-képben szituáció még egy tibeti háttérképpel is bővült. Ez kétségtelenül hagyományos tibeti buddhista témát ábrázol, ugyanis baloldalt, a háttérben egy thangkán a huszonegy Tára képe látható. Ábrázolásuknak három különböző hagyománya ismeretes. Itt a Nyingma, azaz a „Régi” rend hagyománya szerinti, azonos pózban, de különböző színekkel és jelképekkel ábrázolt alakok sorozatát láthatjuk a főalak körül. A thangka a hagyományos tibeti művészet megjelenítése mellett nagy valószínűséggel a tibetiek számára egyik legfontosabb, a huszonegy Tarához szóló ima miatt is szerepel a fotón. A tibeti thangkát viszont kiegészíti a háttérben a kínai kommunista vezetőket valóságos guru-sorként ábrázoló plakát, mely a 2015-ös helyzetet tükrözi: a múltat legfelül, félbevágott arccal Mao Zedong (Mao Ce-tung), kicsit lejjebb Deng Xiaoping (Teng Hsziao-ping) képviseli (neki csak a homloka van levágva). A jelenhez a fekete öltönyös, nyakkendőös vezetők sorában legfelül Jiang Zenmin (Csiang Cő-Min) (1993–2003), majd kissé alább Hu Jintao (Hu Csin-tao) (2003–2013) vezet, alul és a nézőhöz legközelebb pedig Xi Jinping (Hszi Csin-ping) (2013–), a Kínai Népköztársaság jelenlegi elnöke látható. Alattuk a vörös zászlókkal ékesített tömeg ünnepel a Tienanmen téren. Ide került a Dalai Láma arcképéről (a sorozat 3. képe) ismerős khatak is.

A plakát mellett a falon levő bekeretezett kínai szöveg egy művészeti társaságtól kapott kitüntetés igazolása. A művész lába előtt heverő újság a *Keleti Kitekintés* (kín. *Dong fang zhou kan*) című sanghaji hetilap, a festmények mellett kifüggesztett, a *Slam Magazine*-ből kitépott fotó pedig Derrick Rose-t, a Chicago Bulls kosarasát ábrázolja. A művész mellett, a virágokkal tapétázott falon még egy kínai szépségreklám és egy Range Rover fényképe látható, a háta



Egy hagyományosan megrajzolt Buddha-fej arányainak szerkezete. Cöndu Rabgye és Dordzse Rincsen festőkönnyéből.

mögött levő szekrénykén pedig, mely fölé még egy Nike-reklám is ki van függesztve, a legkülönbözőbb kulturális toposzok üdítő összevisszasága sorakozik: egy aranyozott, feltehetően műanyag füstölő, egy valószínűleg Cupidót ábrázoló nyugati porcelánszobor angyalkákkal, a Sulley nevű kék szörnyecske a *Szörny Rt.* című filmből, mellette egy kis tibeti Buddha-szoborral. Előttük egy aranyozott asztali imamalom, valószínűleg ugyancsak műanyagból, amellel pedig a tibeti állami jós, a Necsung és benne megtestesülő védőistenségének, Dordzse Dragdennek a fényképei.

Felettük az egyik legismertebb tibeti reinkarnáció, a fekete süveges 17. Gyalva Karmapa, Orgyen Trinle Dordzse (tib. *O rgyan 'phrin las rdo rje*) bekeretezett fényképe kapott helyet, aki eleve Tibet belső megosztottságát jelképezi. Őt a Karma Kagyü rend egyik újjászületési vonalát megtestesítő Tai Szitu Rinpoce ismerte el reinkarnációként, s a Dalai Láma is jóváhagyta. Ez kiváltotta a Kagyü rend négy régense, köztük a Samarpa ellenkezését, aki viszont az előző Karmapa által elrejtett üzenet alapján Trinle Taje Dordzsét (tib. *'Phrin las mtha' yas rdo rje*) fogadta el a Karmapának. A fényképet a jobb sarokban még egy pálinkásdoboz egészíti ki, ami nem más, mint a kínai vezetők kedvelt itala, a híres *Maotai* búzapálinka, melyet Mao elnök nagy előszeretettel választott a külföldi méltóságok szórakoztatásához. Ezt erősíti meg a mellette látható kis Mao-mellszobor is.

A szekrény üvegéhez tűzve még számos egyéb kis utalás van. Az egyik oldalon egy tibeti szerzetes matricafigurája, egy tízfontos az angol királynő arcképével, egy Sadaksari Lókésvara bódhiszattvát (inkarnációja maga a Dalai Láma) ábrázoló képeslap, és ragasztócímkék (ezeket Gyaco a Buddha-figurák dekorálására alkalmazta), a másik oldalon többek között egy marihuánaleveles lap, a kínaiak által támogatott, majd meghurcolt 10. Pancsen Láma, valamint egy dzsip fényképe és a dél-koreai énekes,

27 brTson 'grus rab rgyas, rDo rje rin chen: *Bod kyi ri mo spyi'i rnam gzhag blo gsal 'jug sgo. Mi rigs dpe skrun khang*, Pe cin (Peking), 2001, 287.

28 *Making Worlds*. 53. *Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*. Arsenale, Palazzo delle Esposizioni (Giardini), Velence, 2009. június 7 – november 22., kurátor: Daniel Birnbaum <http://www.labiennale.org/it/arte/archivio/esposizione/>

29 Harris, 2012, i. m., 261.





Naturalisztikus ábrázolás arányainak szerkezete.  
Cöndu Rabgye és Dordzse Rincsen festőkönyvéből.

Psy *Gangnam Style* című számának rajzváltozata vannak kitűzve.

A művész melletti asztalon a festőeszközök környezetében a kézi imamalom, teáscsésze és kis rézkanna mellett az új idők jeleként egy Coca-Colás doboz is helyet foglal. Így Gonkar Gyaco *Azonosságom* című sorozatának utolsó képe már egy olyan globális világ szituációját sugallja, ahol a tradicionális tibeti kultúra nemcsak az őt meghódító kínai, hanem az őt befogadó nyugati kommersz világgal is összekeveredik; jobban mondva a tibeti buddhizmus és a nyugati jóléti társadalom Kínában legyártott kellékei nemcsak a Nyugaton élő tibetiek, hanem a nyugatiak meghasonlottságára is utalnak. Itt – vagyis születésének helyén, Lhasában, ahol az 5. változatot készítette – Gonkar Gyaco már végleg kilép életének egyértelmű szerepeiből: többé már nem a tibeti hagyományt őrző thangkafestő, a kommunista Kína elkötelezett propagandistája, az indiai száműzetésben tengődő giccsestő vagy öntudatos londoni kortárs művész, hanem olyan, Nyugaton élő mesterember, aki a diktatúra ellen küzdő keleti politikusért lelkesedik, bár annak országában a nem-buddhista kisebbséget üldözik. Látszólag ugyan őrzi identitását, de környezetében a hagyományos tárgyak is a fogyasztói kultúra mindenki számára elérhető kellékeivé váltak. Milyen messzire került ez a látvány az ismeretlen, elzárt világot felfedezni vágyó Cuttingtól és az ismeretlen külvilág iránt még teljesen tapasztalatlanul érdeklődő Cering Döndruptól!

Mégis, van egy tárgy, amelynek helyzete mind az öt képen változatlan. Ez pedig nem más, mint Cutting fotóján a Cering lába előtt heverő festődoboz. Ez egy fekete dobozzá alakul át Gyaco képein, és mindig változatlanul, ugyanazon a helyen jelenik meg mind az öt kompozíción. Mint azt Clare Harristól tudjuk, Gyaco számára ennek a doboznak a jelentősége egy kínai közmondásra utal: „Soha ne menj el hazulról az ollód

nélkül...”<sup>30</sup> Az olló itt bármilyen foglalkozás legfontosabb szerszámát jelképezi, melynek használatával egy vállalkozó (vagy egy migráns) bárhol letelepedhet. Vagyis az egyetlen állandó Gyaco számára ebben az átváltozás-sorozatban munkájának a dobozban tartott (egyébként számunkra láthatatlan) eszköztára, ennek értelmében pedig művészi munkássága.

Ugyanakkor a fekete dobozról lehetetlen nem gondolni arra a repülőgépeken használatos, lezárt adatrögzítő berendezésre, melynek révén kivizsgálhatók a baleset körülményei és okai egy katasztrófa esetén. Mert az nem kétséges, hogy itt katasztrófa történt, aminek következtében nemcsak a tibeti nép, hanem az alkotó szerint vélhetően a tibetiekkel kapcsolatba kerülő nyugati és keleti világ identitása is meghasonult. És az sem kétséges, hogy Gyaco saját életén, saját identitásán keresztül próbálja rögzíteni ezeket a folytonosan változó körülményeket és okokat, s ez ugyancsak nem lehet könnyű számára. Az *Azonosságom*-sorozat első változatának készítésekor, 2003-ban Gyaco így összegezte addigi életútját: „A kínaiak által elfoglalt Tibetben nőttem fel, egy olyan országban, ahol a történelmet majdnem kitörölték, majd diákéveim folyamán és az egyetemen tanítva nagyon mélyen a kínai kultúrába bonyolódtam. Összekeveredett tapasztalataim sok mindenre megtanítottak. Kínában kalligráfusnak és tájképfestőnek voltam kiképezve. Négy évig, reggeltől késő délutánig csak a mestereket másoltam. Megtanultam az önfegyelem művészetét és a meditáció folyamatát. Megtanultam türelmesnek lenni. Dharamsálában a thangkafestő mesterek másolása révén ugyancsak megtanultam az önfegyelem tibeti módszerét. S mint tibetinek, nagyon is a tibetiségem volt természetes számomra: ez van a véremben és a lényegiségemben. Így hát éppenséggel a saját kulturális hagyományom szerint való volt, hogy saját művészi munkámat folytassam. Nem volt más választásom, mint a saját kulturális hagyományomhoz közeledni.

Ám úgy éreztem, hogy pozitív fejlődés lenne a tibeti kulturális elemeket átalakítani globális megjelenítéssé, s részt venni a nemzetközi kulturális vitákban. Ugyan tibeti elemeket használtam, de nem a hagyományos módon, s ezt az én tibeti közönségemnek nehéz volt megérteni. Ugyanebben az időszakban a konzervatív tibetiek és a nyugati értelmiségiek revizionizmussal vádoltak. Ez volt a válaszut, amivel a különböző kultúrák közötti elszigeteltség és az értetlenség ebből eredő szintjei miatt szembesültem. Még mindig kulturálisan kiszorítottnak érzem magam, és csak egy megoldás felé van elmozdulás, kutatni egy művészi otthon iránt.”<sup>31</sup>

Merre vezet tovább a változatlanúságot sugalló, feltehetően a művész eszközeit tartalmazó fekete doboz útja Gyaco sorozatán? Ironikus, hogy miközben a lerombolt Tibetet a kínai kormány segédletével visszaépítik és a hagyományos Tibet víziójaként próbálják eladni a nyugati és a kínai turistáknak, addig a mai tibeti művészek nyugati értelemben vett kortárs művészekké válnak, és csak járulékos elemként alkalmazzák a hagyományos Tibetre és a buddhizmusra utaló kötött jelképiséget. Ez viszont nemcsak a tibetieknek, hanem leginkább azoknak a nyugatiaknak jelent szentségtörést, akik csak a hagyományos Tibetet akarják felfedezni, és nem vesznek tudomást arról, hogy a mai változások Tibetet semmiképp nem hagynak érintetlenül. Ami pedig az általa felvetett kérdést illeti: akkor hát mi is a tibeti önazonosság? A hagyományos tibeti életforma minden körülmények között való fenntartása a 7. századig visszamenő nemzettudattal? Együttélés a kínai megszállással, és átalakulás a Kínai Népi Demokratikus Köztársaság Nyugati Kincsházává (kín. *Xizang*)? A dharamsálái emigrációs kormány Indiában? A tibeti életforma lassú átformálódása az indiai és gyors átváltozása a nyugati emigrációs létben? Vagy nem marad más a tibetiek számára, mint a látványos nyugati karrier a buddhizmus keleti jelmezében, és még inkább a meglepően tartósan bizonyuló nyugati fantáziatermék, a *Sangrila* világa,<sup>32</sup> melyet újabban meg is alapítottak, mégpedig a Tibettel határos Yunnan tartományban, Kínában?<sup>33</sup>

30 Idézi Harris, 2012, i. m., 252.

31 Gyatso, 2003, i. m., 150.

32 Lásd erről James Hilton *Lost Horizon* című, 1933-ban megjelent könyvét, amelyből 1937-ben hatalmas sikert arató film is készült (r.: Frank Capra). Magyarra Déry Tibor fordította, *A Kék Hold völgye* (Atheneum, Budapest, 1936) címen.

33 2001-ben Zhongdian megyét átnevezték Sangrilára (tib. Sems kyi nyi zla rdzong; kín. Xiānggélxlā xiàn).