

MŰHELY

BAKTAY ERVIN

Az indiai művészet klasszikus korszakának előzményei

Bevezetés

Az itt következő két tanulmány Baktay Ervinnek a londoni Keleti és Afrikai Tudományok Intézetében (SOAS) 1962 májusában megtartott, az indiai művészet „klasszikus” korszakát elemző, öt részből álló előadás-sorozatából a második és harmadik előadás angolból lefordított változata. Az angol nyelvű gépiratok a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum Adattárában találhatóak: *The Preliminaries of the Classic Period of Indian Art*. Kézirat, fogalmazvány. Előadás. 10 p., A HFA_A.4697.2.b. és *The Characteristics of Classic Indian Art*, Kézirat, fogalmazvány. Előadás. 10 p., HFA_A.4697.3.b. Mindkét kézirat Fehérvári Géza ajándéka.

Mivel az előadásokat illusztráló vetített képeknek csak a helye volt az eredeti szövegekben bejelölve, de megnevezésük egyáltalán nem szerepelt (csupán az 5. kép volt egy széljegyzet alapján azonosítható), az illusztrációkat a leírások alapján, lehetőség szerint Baktay 1958-ban megjelent *India művészete* című könyvében publikált fényképekből válogattuk. (A fordító)

*

Nem általánosságban kívánok szólni az indiai művészet történetéről. Feltételezem, hogy a hallgatóság jelentős része többé-kevésbé ismeri India művészetét. A témát sajátos nézőpontból fogom tárgyalni: megpróbálok rámutatni a művészetfelfogással, a művészi szándékkal, a mesterségbeli tudással és a kifejezés erejével kapcsolatos alapvető elvekre.

Az indiai művészet klasszikus korszakának általában a Kr. u. 4. és 7. évszázad közötti időszakot tekintik. Ezt Gupta-kornak is mondják, mert kialakulása egybeesett a Gupta birodalom felemelkedésével és megszilárdulásával, és mert a Gupta dinasztia uralkodása alatt olyan politikai és gazdasági viszonyok jöttek létre, melyek általában is előmozdították az indiai kultúra fejlődését. Mindazonáltal a „klasszikus művészet” vagy a „Gupta-kor művészete” kifejezések csak jól használható címkék, de semmi lényegeset nem mondanak el annak a művészi fejlődésnek az eredetéről és jellegéről, amely az ún. klasszikus művészethez vezetett.

A művészettörténészek a Kr.u. első három évszázadban virágzó Mathurá művészetét szokták a klasszikus művészet közvetlen előzményének tekinteni. Általáno-

san elfogadott tény, hogy az indiai szobrászat a Kr.e. 3. évszázadban, a Maurja-korban kezdett tartós anyagokat alkalmazni, és Bhárhut, Bódhgajá és Száncsí művészi termékei az őshonos művészet fejlődésének korai állomásait alkották. Mathurá a korábbi stádiumok hagyományait folytatta és a Kr.u. 1.–3. évszázadban magasabb fejlődési szintre ért el.

A Mathurával egyidős Gandhára művészete idegen eredetű stílusával nem tudott közvetlen és tartós hatást gyakorolni az indiai művészetre. Nem kívánok most a Buddha személyének első ábrázolásával foglalkozni, ami valószínűleg Gandhárahoz köthető (1. kép), mert a fejlődést a művészi koncepció és mesterségbeli tudás szempontjából próbálom vizsgálni. Természetesen érződött Gandhára közvetett hatása, de ez csak a korábbi szakaszokra

jellemző primitív esetlenségek leküzdésében segített. Gandhára hellenisztikus művészetének közvetett befolyása kétségkívül hatott Mathurá művészetére, amely asszimilálta és módosította Gandhára eredményeit. Mégis, Mathurá művészetének valódi alapjait a fent említett korábbi szakaszok helyi törekvései hozták létre.

Ha a Kr. e. 2. évszázadban keletkezett bhárhuti szobrokra tekintünk (2. kép), lehetetlen nem észrevenni a figurák esetlenségét. Úgy tűnik, hogy Bhárhut szobrászai keményen küzdöttek a nehézkes anyaggal; az a benyomásunk, hogy az alakok nem olyanok, amilyenek a művészek szánták őket, csupán olyanok, amilyenre sikerültek. Még a Maurja-kor szobrászatával összevetve is némileg primitívnek tűnnek. A figurák arányai és testtartásai bizonytalanok. A kerek vagy négyszögletes pajzsokon ábrázolt alakok testtartása is csak kevés változatosságot mutat; többségük statikus és rendre ugyanazok a pozitúrák ismétlődnek (3–4. kép). Igen kevés kifejezés vagy mozgás látszik rajtuk. Legfőbb érdemük egyfajta statikus egyensúly, de még ez sem fejez ki nyugodt életerőt; ellenkezőleg, semmiféle vitalitást sem mutatnak. Még a Kr. e. 2. és I. századból származó Száncsí szobrok is hasonló jellegzetességekkel bírnak. Nem tételezhetjük fel, hogy Bhárhut szobrászai ne kívántak volna több életet és dinamikát vinni alkotásaikba; úgy tűnik, az élénk dinamizmus kifejezése meghaladta képességeiket.



1. kép. Ülő Buddha, Gandhára, 2–3. század. Ethnologisches Museum, Berlin



2. kép. Balra: A bhárhuti sztúpa-kerítés részlete tóránával, i.e. 2. század. Indian Museum, Calcutta

3. kép. Jobbra: A Dzséta-liget megvásárlása, i.e. 2. század. Köralakú dombormű a bhárhuti sztúpa kerítésén, Indian Museum, Calcutta

4. kép. Lent: Buddha nirvánájának ábrázolása, i.e. 2. század. Dombormű a bhárhuti sztúpa kerítés-pillérén, Indian Museum, Calcutta

5. kép. Jobbra: Fára mászó Vriksaká és térdelő jaksza, i. e. I. század. Dombormű a bodhgajái kerítésén



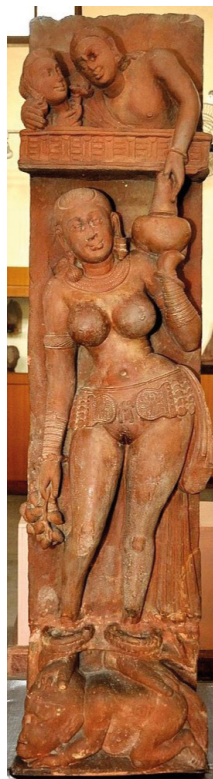
Az első némileg dinamikusnak mondható ábrázolás, tudomásom szerint, a bódhgajái domborművek egyikén fedezhető fel (5. kép). Arra a domborműre gondolok, amelyen egy fára mászó vriksaká látható, akit egy térdelő férfialak, feltehetően egy jaksa támogat. A művész bizonyára életteli és mozgással teli figurát kívánt alkotni. Ebben az esetben határozott szándékról beszélhetünk. A bátor bódhgajái szobrász képzeletében eleven aktivitást kifejező alakok jelentek meg, ami teljes mértékben különbözött a szokásos és meglehetősen esetlen bhárhuti vagy akár a korabeli bódhgajái ábrázolások statikus egyensúlyától.

A szobrász sikerének mértéke a megvalósítás eredménye alapján ítélni lehet. A csoportozat vitathatatlanul mozgást és cselekvést fejez ki; az alakok már nem statikusak vagy élettelenek. A szobrász ismerte a működő emberi láb mechanikáját, csupán tudása és tehetsége nem ért még fel egészen a feladathoz. Az alakok lábai nem illeszkednek szervesen a testhez, nem képeznek vele egységet. A művész megpróbálta utánozni a testtartásokat, visszaemlékezve a valóságban látottakra, de képtelen volt az egyes testrészek mozdulatait szerves konstrukcióban összegezni. Mindazonáltal ez a mű olyan új lépést, bátor kísérletet jelentett, amely korábbi munkákkal összehasonlítva, szinte forradalminak mondható.

A szóban forgó szobor a Kr. e. 2. évszázadban keletkezett. Mathurá művészete később, a Kr. u. 1. és 3. évszázad között fejlődött ki. Ennek ellenére, az ekkor született munkákon nem fedezhető fel hasonló szándék vagy próbálkozás a dinamikus mozgás kifejezésére. A mathurái művészet, noha magas fokot ért el az emberi alakok – vagy emberformájú istenségek – ábrázolásának szerves felépítése terén, úgy tűnik, sohasem kockáztatta meg, hogy kifejezésre juttassa az életteli mozgás dinamikáját. Alkotásai összehasonlíthatatlanul érettebbek voltak azoknál, melyek Bhárhutban, Bódhgajában vagy akár Száncsiban keletkeztek, de ezek is statikus jellegűek maradtak. A mozgás kifejezésére irányuló kísérleteknek csupán nyomait találjuk meg, például a jól ismert bhutészári női alakoknál (6. kép). Ezek a figurák persze hajlékonyabbak és kevésbé statikusak, mint a korábbi munkák, ám nem árulnak el sem határozott szándékot a dinamikus mozgás ábrázolására, sem elegendő hozzáértést ennek megjelenítésére. A felül lévő kisebb alakok ugyan életszerű tevékenység közben láthatók, ám ezek is csupán kicsit kevésbé esetlenek a korábbi ábrázolásoknál. Úgy tűnik, a mathurái szobrászok még nem ismerkedtek meg közelebbről a felszabadult, dinamikus mozgással. Mathurá legfőbb eredménye a fejlettebb típusok és egy világos stílus megalkotása volt, az alakok viszonylag szervesebb konstrukciója mellett, melyek azonban statikusak maradtak. Ugyanakkor Mathurá figyelemre méltó haladást ért el az arckifejezésekben tükröződő belső vagy pszichikai minőségek ábrázolásában. Nem vitás, hogy Mathurá a művészi kifejezés magasabb fokára jutott, és fontos szerepet játszott a Gupta-kor klasszikus művészetének fejlődésében. Véleményem szerint azonban a Mathurában elért eredmények önmagukban nem voltak elegendők a klasszikus művészet tökéletes stílusának és kifejező erejének megvalósításához.

6. kép. Jobbra: Női alak (jaksi) ábrázolása a bhutészári sztúpa kerítésén, 2. század. Mathura Museum

7. kép. Lent: Sztúpát ábrázoló panel, Buddha alászállásával a Trajasztrimsza mennyből, Nágárdzsuna-konda, 3. század második fele. Metropolitan Museum, New York



Továbbra is hiányzott egy láncszem, mely nélkül az indiai művészet nem érhetette el a teljes érettségnek azt a fokát, melyen egy fejlett művészi koncepció, megfelelő szakmai tudással kombinálva, olyan jellemvonásokra tesz szert, melyet már méltán lehet klasszikusnak nevezni.

Mathurá művészetével egy időben egy másik művészi stílus vagy iskola is kialakult Indiában. Ez már nem az Észak terméke volt, mert a Dekkán délkeleti részén jelent meg és szökött szárba. Kiváló szobrok már a Kr. e. I. században is készültek a Dekkánban, például Bhádszában, Kárliban vagy Khandagiriben. A legfigyelemreméltóbb az a sajátosan jellegzetes művészet, amely Dzsaggajapétában jelent meg, és Amarávatiban és Nágárdzsunakondában érte el kiteljesedését (7. kép). Amarávatí művészete is buddhista jellegű volt. Azonban hangsúlyozni kell, hogy ezt a buddhista jelleget csupán a munkák tárgya tükrözte. Ugyanez állapítható meg az Észak buddhista művészetéről is. Az ilyen járulékos jellegzetességektől eltekintve az indiai művészet valamennyi fejlődési állomásán és minden korszakában *indiai* maradt a szó általános értelmében, tekintet nélkül arra a körülményre, hogy a brahmanizmust, buddhizmust vagy a dzsainizmust szolgálta. Az adott vallás témáit és szimbólumait illusztrálta, de stílusát és művészi koncepcióját közös tulajdonságok jellemezték, bármely korszak vagy terület határai között. Ezért beszélhetünk általános értelemben „indiai művészetről”.



8. kép. Balra: Dombormű az amaravatói sztúpa-kerítés pillérén, 2. század. British Museum, London

9. kép. Lent: Sztúpa ábrázolása, sztúpa-borítás részlete, Amaravatói, 2. század. British Museum, London



E tekintetben Amaravatói speciális művészi koncepciót képviselt, és az a körülmény, hogy a buddhizmus szolgálatában állt, nem jelentett többet, mint hogy a buddhizmus képezte az alkotás tárgyát, egyebekben pedig nem befolyásolta magának a művészetnek a jellegét. Sajátos művészi jellege lényegében ugyanaz maradt, még ha brahmanisztikus tárgyakat kellett is ábrázolnia.

A hallgatóság közül bizonyára sokan ismerik az amaravatói művészet számos darabját, mert legfigyelemreméltóbb példányai a British Museumban láthatók (8. kép). Elegendő rájuk pillantani annak felismerésére, mennyire különböznek az Észak korábbi, vagy akár egykorú művészi alkotásai az amaravatói szobroktól. Utóbbiak sajátos jellege azonnal megragad bennünket. Semmi statikus vagy nyugalmas nincs rajtuk; az amaravatói domborművek tele vannak dinamikus vitalitással és kavargó mozgással. Alakok serege tolong a kompozíciókon, de egyik sem hasonlít egymásra vagy a többire. Mozgalmas testtartások végtelen változatosságát látjuk, melyek nem csupán realitást sugároznak, de határozott szándékot árulnak el arra, hogy bemutassák az emberi mozdulatok kimeríthetetlen lehetőségeit. A pózok meggyőző módon kifejezőek, és a kavargó figurák ábrázolása azt bizonyítja, hogy alkotójuk alaposan ismerte az emberi test mechanizmusát. Nincs bennük semmi bizonytalanság vagy esetlenség, mint Bhárhut, Bódhgajá vagy Száncsí figuráiban,

sőt bizonyos mértékig még Mathurá alakjaiban is. Az amaravátii művészeknek nem csupán határozott céljuk volt, hogy valamit kifejezzenek, de rendelkeztek is e célok sikeres megvalósításához szükséges képességgel, tudással és készséggel is.

Az amaravátii figurák a szerves konstrukció tökéletes egységét mutatják (9. kép). A gyakran kitekeredett mozdulatot végző lábak nem függetlenek a test egészétől; nem kísérletezés útján jöttek létre, nem magukban állnak, mint a bódhgajái *vriksaká* csoportjának alakjainál; eleven és szenvedélyes körvonalak hozzák mozgásba a figurákat, és a részletek feloldódnak az egészben. Az ábrázolás a modern nyugati művészetre emlékeztet, mert a részletek nincsenek külön kihangsúlyozva: az egésznek vannak alárendelve és a rajzolat bátor erőteljessége lenyűgöző hatást kelt. Az amaravátii művészek tökéletesen uralták céljaikat és anyagjaikat.

Ezek a tulajdonságok mind olyanok, amelyek – francia kifejezéssel élve – „grand art”-nak nevezhetők, ez a maga módján egy grandiózus, érett, egészséges és tökéletes művészet. Bachhofer¹ német professzor úgy nyilatkozott, hogy az amaravátii művészet túlhajtott dinamikus mozgása a dekadencia jele, vagy a korszak zavaros és rendezetlen körülményei következtében előálló, szinte beteges mentális és pszichikai nyugtalanság, bizonytalanságérzet tükröződése. Véleményem szerint ez az ítélet meglehetősen önkényes és megalapozatlan. Egyetlen céltalan, nyugtalan, dekadens vagy akár örült művésznek sem lehet elegendő önbizalma és alkotóereje e diadalmas életérzés és túltengő vitalitás kifejezésére, ilyen erőteljes és tökéletes stílusban.

Elfogadott hagyomány, hogy a régi indiai művészek sohasem dolgoztak modell után. Kétségtelen, hogy nem másolták vagy utánozták a természetet. Mindazonáltal nem kevésbé kétségtelen, hogy a tökéletességnek azt a fokát mely Amaravátira jellemző, nem lehetett volna elérni a természeti realitások tényleges ismerete nélkül. Az indiai hagyomány a művészi koncepció megvalósítását egyfajta szellemi koncentrációnak tulajdonítja, amely hasonlít a jóga gyakorlatok *dhyána* meditációjára. Eszerint e koncentráció révén a művésznek tökéletes belső vízióval kellett elgondolásáról és tárgyáról rendelkeznie, ami a mentális kép közvetlen érzékelését eredményezte. Ez az emlékkép helyettesítette a materiális modellt, és a művésznek ezt csak át kellett vinnie a megmunkált közegre, például a kőre. Különösen a XX. század első felében működő modern „bengáli iskola” alapítói használták ki ezt a tradíciót, s odáig mentek, hogy tanítványaiknak egyenesen megtiltották modellek alkalmazását.

Attól tartok, hogy félreértették és önkényes módon magyarázták e hagyomány lényegét. Kétségtelen, hogy bármi, például az emberi test szerves konstrukciójának és mechanizmusának alapos ismerete elsajátítható lenne magának a természeti jelenségnek a mélyreható megfigyelése és tanulmányozása nélkül. Meg kell jegyeznünk, hogy a megfigyelés és megértés nem azonos a természet másolásával vagy utánzásával. A megfigyelt tárgyról készült vázlatos tanulmányok nem jelentik azt, hogy a művésznek egy természetes modellt kellene másolnia. Képes lehetett megalkot-

¹ Ludwig Bachhofer (1894–1976), az ázsiai művészetek egyik első kutatója, szakíró. (A ford.)

ni művét anélkül, hogy egy modellre nézne, ha előzőleg alapos megfigyelés útján megragadta tárgyának valamennyi lényeges elemét és értelmét. Amikor a bengáli iskola festői elvetették a természetes tárgyak, például az emberi test közvetlen tanulmányozását, egyúttal örökre elveszítették szilárd alapjukat. Ez azt eredményezte, hogy a legtöbb modern bengáli művész – Abadindranath Tagore² és néhány más mester kivételével, akik már bírtak némi rajztudással – olyan festményeket készített, melyeken az alakok testében nem volt csont; karjaik és lábaik inkább a legváratlanabb helyeken meghajló gumitömlőkre emlékeztettek. Munkáikon nyoma sem volt a szerves konstrukciónak.

A régi indiai művészet mesterművei ellentmondanak a fenti félreértett elméleteknek. A régi művészek olyan lelkiállapotban koncentrálnak tárgyukra, amely a jóga „ékágrá”-járá vagy „egyhegyűségére” emlékeztet, annak érdekében, hogy átültethessék a lefesteni vagy kifaragni szándékozott tárgy lényegét, de bizonyos vagyok abban, hogy nem hanyagolták el a realitások, például az emberi vagy állati testek és általában a természeti jelenségek formáinak intenzív megfigyelését sem. Azt is hiszem, hogy mielőtt hozzáláttak volna tárgyaik végleges kifaragásához vagy megfestéséhez, közvetlen tanulmányokon alapuló vázlatokat készítettek.

Ezt az állítást saját tapasztalatommal szeretném megvilágítani. Húszas éveimben festőnek készültem, tanulmányaimat egy régi mester vezetése alatt végeztem, akinek kivételes befolyása volt a modern magyar festészetre. Alapelve az volt, hogy tökéletes idő- és energiapocsékolás, ha egy modellt aprólékos részletességgel, a természetet utánozva próbálunk lemásolni. Azt tanította, hogy nagyon behatóan figyeljük meg a modellt, készítsünk egy sor néhány perc alatt odavetett vázlatot, próbáljuk megragadni a lényeges és alapvető jellegzetességeket és az egész szerves egységét, megértve annak szerkezetét. Hamarosan rájöttünk, hogy miután elkészítettünk egy tucat, vagy akár több vázlatot, belülről ismertünk meg minden lényeges jellemzőt, és végül képessé váltunk korrek, eleven és kifejező rajz elkészítésére akár anélkül is, hogy ránéztünk volna a modellre. Olyan volt ez, mintha elménkben rögzítettük volna a modell mentális képét.

Hiszem, hogy a legjobb időszakok indiai művészei által követett módszer nagyon hasonlított a fent leírtéhoz. Hadd ismétljem meg, hogy Amaravatí alakjait nem lehetett volna elgondolni és megalkotni pusztán elképzelés vagy szellemi koncentráció útján. Alapos megfigyelésről és elmélyült tanulmányokról tanúskodnak, ami a megvalósítás tévedhetetlen biztonságát eredményezte.

Mit értünk a „klasszikus” kifejezésen? Nem jelenthet kevesebbet, mint a művészi elgondolás hiánytalan megvalósítását és tökéletes kifejezését. Ez magában foglalta a kifejezendő gondolat gyökeres megragadását, a munkát magát pedig rendkívül fejlett koncepción és stíluson alapuló szakmai tudással végezték el, mely a korábbi periódusok művészi törekvései által elért eredmények összegzése volt.

A klasszikus periódus legjobb munkáit létrehozó fejlődést eredményező folyamatban összegződő elemek között felhívtuk a figyelmet Mathurá örökségére.

² Abadindranath Tagore (1871–1951), festő, író, a bengáli művészeti irányzat megalapítója (A ford.)

Ebből az örökségből mindazt asszimilálták ami a gandhári művészetből az indiai szellem számára elfogadható volt. A 3. század során a korábbi fokozatoktól elsajátított tudást, a Maurja-kor, Bhárhut és a többi időszak művészetét beolvasztották Mathurá művészetébe, és egy meghatározott stílust alakítottak ki. Mint már említettem, a mathurái művészetben minden fejlődés ellenére uralkodó maradt a statikus jelleg. Mégis, a korábbi időkkel összevetve, bizonyos fokú dinamizmusra tett szert, ami valószínűleg külső hatásnak volt tulajdonítható. Véleményem szerint ez Amarávatiból, és egyáltalán a Dekkánból származott. Ebben az időben a mesterek sokat utaztak; aligha lehet kétséges, hogy Mathurá művészei megismerték a Dekkán műalkotásait, és az amarávatii művészek is ellátogathattak Mathurába. A Dekkánon az Andhra dinasztia uralkodott és északon hatalmas területek tartoztak a fennhatóságuk alá. Az Andhra birodalom különböző részei között szoros érintkezés állt fenn. Amarávatí művészete eredetibb és elevebb volt Mathuránál; minden bizonnyal hatott az Észak művészetére is. Véleményem szerint Amarávatí-nak nagy szerepe volt a klasszikus művészet fejlődésében. Művészete a klasszikus művészet közvetlen előzményei között a döntő tényezők egyike volt. Erőteljes vitalitása kovászként hatott, és új ösztönzést adott az indiai művészet fejlődésének. Minden bizonnyal azt az életerőt nyújtotta, amely eddig majdnem teljesen hiányzott Északon, és felgyorsította a klasszikus művészet fejlődését.

Azt a tényt, hogy Amarávatí figyelemreméltó hatást gyakorolt általában az indiai művészetre, a klasszikus korszakból származó adzsantái freskók is igazolni látszanak (10. kép). Ezek a falfestményeken azt a stílust, a valós élet dinamikus mozgalmasságát és expresszív megjelenítését ismerhetjük fel, amelyek mind az amarávatii domborművekre emlékeztetnek bennünket. Amarávatí és Adzsantá egyaránt a Dekkánban található. Észak-Indiában közvetlenül érvényesültek az idegen, iráni és hellenisztikus hatások. A Dekkánban ez közvetve jelent meg, miután az Észak már asszimilálta őket. Ennek tudható be, hogy a Dekkán meg tudta őrizni szinte tisztán őshonos jellegét, mert az a hatás, amit Amarávatí az Arikamédu közelében lévő római kereskedőteleptől kaphatott, nem lehetett túl hatékony és hosszantartó. Amellett Amarávatí nem sok energiát pazarolt a külső hatások asszimilálására.

Szeretném megismételni: igen valószínű, hogy Amarávatí és Adzsantá között kapcsolat állt fenn. Művészeti koncepcióik is rokonságot mutatnak egymással. Figyelemre méltó, hogy az amarávatii domborművek mennyivel inkább festők, mintsem szobrászok által elgondolt formákra emlékeztetnek. Határozottan festői vagy grafikai jelleget mutatnak, mintha rajzoló alkotásai volnának. Az amarávatii kompozíciókat az adzsantái freskókkal összevetve hasonló jellegzetességeket fedezhetünk fel bennük: mindkettő kedvelte a dinamikusan mozgó figurákkal telezsúfolt jelenetek ábrázolását, gazdag változatosságban vonultatva fel a különböző testhelyzeteket; és a tárgyak kezelése is a valós életnek ugyanarról az intenzív megfigyelésről árulkodik. Remélem, nem tűnik túlzásnak, ha a koncepció és kifejezés szinte azonos módját vélem felfedezni Adzsantá és Amarávatí művészetében. Olyan stílust képviselnek, amely sajátosan Dekkáninak tekinthető, és amelyet más tulajdonságok

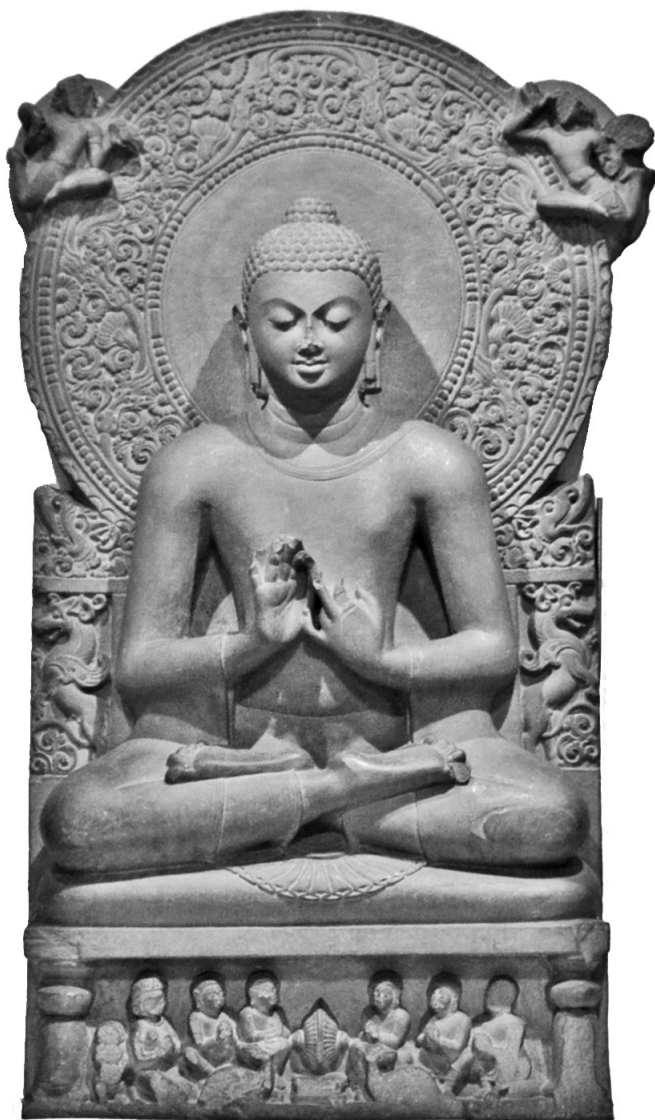


10. kép. Dzsátaka-történet ábrázolása, falfestmény részlete, Adzsantá, 6–7. század

jellemeznek, mint az Észak preklasszikus művészetét. Adzsantá korai falfestményein még nem találunk dinamizmust és mozgalmasságot; az élénk vitalitás először annak az időszaknak a munkáin jelenik meg, amely egykorú Amarávatí teljesen kibontakozott stádiumával, vagy annál későbbi; ez a tény azon elméletemet látszik alátámasztani, miszerint Amarávatí közvetlen hatást gyakorolt Adzsantá művészetére.

A klasszikus művészet az előző stílusok és iskolák legjobb eredményeit összegezte, és olyan ötvözetet képezett, amelyben a korábbi törekvések valamennyi értékes eleme egyesült (11. kép). Természetesen a klasszikus művészet jellemzői között is megmaradt a statikai egyensúly, de ez nyilvánvalóan különbözött az északi iskolák korábbi statikus jellegétől. A klasszikus ábrázolások nyugodt egyensúlya távolról sem volt élettelen vagy esetlen; tele volt visszafogott vitalitással és meggyőző kifejezőerővel bírt. A klasszikus művészek képesek voltak átültetni elgondolásaikat és törekvéseiket műveik anyagába. Munkáik olyanok voltak amilyenek szánták őket, és a szerves konstrukció olyan minőségét mutatták fel, amelyhez hasonló – Amarávatí kivételével – azelőtt sehol sem létezett.

A klasszikus művészet elérte fejlődése csúcsát, de ezt követően befelé fordult, túlfinomulttá és arisztokratikussá vált. A tökéletesség igen magas fokára jutott, de



11. kép. A tanhirdető Buddha, Szárnáth, 5. század. Sarnath Museum

ugyanakkor elvesztette kapcsolatát a tömegek ereiben lüktető valós étellel. A korábbi iskolák vagy stílusok legalább egy nagyobb népcsoport felfogását és életérzését tükrözték; ezzel szemben a klasszikus művészet hamarosan az indiai társadalom különlegesen kulturált műkedvelőinek magántulajdonává vált. A klasszikus művészet fokozatosan elveszítette kapcsolatát a néppel, mert nem a tömegek általános létfelfogásában gyökerezett. Ily módon valami melegházi növényhez hasonló dologgá változott, élete művivé vált. Nem volt várható tőle további fejlődés. Elvesztet-

te életképességét. Mégis, mielőtt ez bekövetkezett volna, a klasszikus művészet óriási hatással volt az indiai művészetre általában. Még akkor is, miután fejlődése már megállt, a benne rejlő értékek, az alkotásaiból levonható tanulságok egész Indiában megtermékenyítették a rá következő időszak művészi törekvéseit. A klasszikus művészet által elhintett magvak, amelyek nem tudtak tartósan meggyökerezni saját melegházukban, termékenynek bizonyultak a népi képzelőerő közös talajában, és idővel – a sokaság robusztus vitalitásától táplálva – friss rügyeket hajtottak.

A népszerű hinduizmus, az Indiában már hanyatlani kezdő ortodox brahmanizmussal vagy buddhizmussal szemben nagyobb életerővel bírt, és ezzel töltötte fel a rákövetkező generációk kreatív törekvéseit. Amarávatí életerős dinamizmusa tovább élt, és meghaladta a klasszikus művészettől örökölt értékeket.

Véleményem szerint a 7–9. század Mahábalipuram, Elórá és Elephanta alkotásait létrehozó indiai művészete célratörő dinamikus lendületével, nagy elterjedtségével valamint kifejezőerejével felülmúlta a klasszikus művészetet.

Legközelebbi alkalommal az indiai művészet klasszikus korszakával fogok foglalkozni.