

Egy nagy művész művek nélkül?

A nepáli művészet (át)alakulása a Yuan-kori Kínában*

2001 októberében a Nepal Arniko Society – Kínában tanult nepáliak társasága – a pekingi Miaoying templom előtt állított szobrot a Yuan-dinasztia (1271–1368) idejében működő, a valaha élt legnagyobb nepáli művésznek tartott, Nepálban Arnikóként vagy Aranikóként ismert Anigének (1245–1306). A jelenleg múzeumként látogatható templom egykor a tibeti *gelug* rendhez tartozó buddhista kolostor volt, a mellette található, Fehér Sztúpa (k. *Baita*) néven ismert, a hagyomány szerint Anige által 1279-ben épített hatalmas *sztúpa* pedig a legrégebbi és legmagasabb buddhista épület Pekingben. A szobor a nepáli férfiak 19. századtól fogva hagyományos ruházatában, azaz zárt nyakú hosszú ingben (n. *daurā*) és nadrágban (n. *suruwāl*), jellegzetes sapkával (n. *topi*), festőművészként ábrázolja Anigét, amire a jobb kezében tartott ecset és a bal kezében tartott összetekert papírlap utal. A Nepál nemzeti ikonjává vált Arnikóról nevezték el a Nepál és Kína közötti kereskedelmet biztosító, az 1960-as években Kathmandu és Kodari között kínai segítséggel épített aszfaltozott országutat (n. *Araniko Rājmārg*), 1972-ben bélyegen ábrázolták (ezt tükrözik későbbi megjelenítései is), több szobrot állítottak neki, személyével irodalmi művek foglalkoztak, számos intézményt neveztek el róla, a 2010-ben megnyílt sanghaji világiállítás többek között egy *sztúpát* is imitáló nepáli pavilonját pedig ugyancsak neki szentelték. (1. kép) Késői kultusza kapcsán azonban nem-



1. Araniko (Anige) ábrázolása egy 1972-ben kiadott nepáli bélyegen

* A tanulmányt az Anige munkásságát kutató két svájci művészettörténésznek, Robert R. Biglernek és Michael Henssnek szeretném ajánlani. A zárójelekbe írt keleti kifejezéseket tudományos átírásban közlöm: kínai (k.), nepáli (n.), szanszkrit (sz.), tibeti (t.). A „nepáli” meghatározás alatt a Kathmandu-völgyben élő névári etnikum értendő. Bhattarai 2001: 64.

csak az merülhet fel, hogy miért ábrázolták a 19. században kialakult hagyománynak megfelelő nepáli ruházatban, hanem az is, hogy vajon minek alapján lett a 20. században nepáli nemzeti ikon az élete java részét a 13. századi Kínában töltő művész?¹ Anigéről ugyanis egyáltalán nem maradtak fenn korabeli dokumentumok Nepálban; mindaz, ami tudható róla – még a neve is! – kínai, illetve későbbi tibeti forrásokból ismeretes.²

Kulcsszavak: Anige (Arniko), Yuan-dinasztia, Kubiláj, Phakpa, nepáli művészet, tibeti buddhizmus, tangut (xixia) művészet, Fehér Sztúpa, Feilaifeng, Juyong Guan, Salu kolostor

Anige személyére vonatkozóan az a hivatalos karrierjét és művészi eredményeit rögzítő sírfelirat a legfontosabb, melyet a tudós Cheng Jufu (1249–1318), a Yuan-dinasztia hivatalos történésze 1316-ban írt sírjának szteléjére.³ Ebből kiderül, hogy nem csak festőművész volt, hanem építész-ként és szobrászként is működött, illetve számos kitüntetéssel kinevezték a Császári Manufaktúrák Bizottságának vezetőjévé is. Mindazonáltal csupán két, ma is meglevő *sztúpát* tulajdonítanak közvetlenül személyének, s jobbára csak az írásos adatok alapján lehet képet alkotni arról, hogy valójában mit is alkothatott. Joggal vetődik fel tehát a kérdés, hogy milyen szerepkört töltött be ez a művész, akire még a 18. században is úgy emlékeztek, hogy minden korabeli művész közül a „legkiválóbb” volt,⁴ és akit egyik mai méltatója a reneszánsz legnagyobb mestereivel, Brunelleschivel, Michelangelóval és Leonardóval vetett össze,⁵ jöllehet a velük való összehasonlításra alapot adó művei éppenséggel nem – vagy legalábbis nem azonosíthatóan – maradtak fenn. Kultuszának azért is megkülönböztetett jelentősége van, mivel több, az utóbbi évtizedekben megjelent tudományos publikáció tulajdonított egyes, az adott korszakból származó kiemelkedően magas színvonalú műalkotásokat Anigének, illetve a vezetése alatt álló műhelyeknek, amit ugyancsak többen vitatnak. Ahhoz azonban, hogy a konkrét művekre vonatkozó megállapításokat a feltételezéseken túl is bizonyítottan lehessen tekinteni, nem csak azt kellene tudnunk, hogy pontosan hol és mit, hanem azt is, hogy milyen stílusban alkotott – egyáltalán valamiféle jól meghatározható stílusban vagy stílusokban alkotott-e – az egykor Kínában letelepedő, előtte már a tibetiek számára is dolgozó nepáli művész a császári udvarban. Ez már csak azért is lényeges kérdés, mivel a Yuan-dinasztiát követő Ming-dinasztia (1368–1644) alapításakor bekövetkező zűrzavar nyomán csak rendkívül kis számban maradtak fenn Yuan-kori buddhista műtárgyak,⁶

1 Anige ábrázolásáról és az ezzel kapcsolatban felvetődött kérdésekről lásd Yang & Chen 2023: 29.

2 A továbbiakban folyamatosan a kínai szövegekben fennmaradt, a korábbi szakirodalomban Aniko néven is ismeretes Anige névváltozatot használom. A szóvégi különbség a kínai nyelv latin betűs átírásának Wade-Giles rendszerre és a későbbi pinyin átírás eltéréséből adódik, lásd erről Casey 2014: 16. lbj. Anige nevének nepáli eredete nem tisztázott, egy felvetés szerint az indiai Ananiga vagy annak nyelvjárási változata, az Anigo névből származik, lásd Petech 1984: 100, 2. lbj. A Nepálban használt Arniko vagy Araniko elnevezés azonban feltehetően a kínai név nepáli változata, lásd Shakya 2020: 154, 1. lbj. Kínai életrajza szerint Anigét honfitársai Balubu (valószínűleg a „Nepáli”) néven ismerték, lásd Jing 1994: 43. Tucci megjegyzi, hogy korabeli patrónusa, Phakpa egyik művében úgy említi, mint „a mesteremberek legjobbjika, a nepáli származású Örömtelinek (t. *mGu*) nevezett” (t. *bzo ba'i mchog gyur bal po'i rigs byung mGu zhes bya*), aki Kubiláj rendeletére egy *sztúpát* építtet, lásd Tucci 1949: 326, 17. lbj. Anige nevének legkorábbi tibeti említése a 15. századi szövegekben olvasható Energa (t. *E ner dga'*), de később úgy jelenik meg, mint Anika (t. *A ni ka*), Anyiko (t. *A nyi ko*) vagy Anyike (t. *A nyi ke*), lásd Tenpa 2019: 123, 26. lbj. Ez utóbbiak nyilvánvalóan a kínai név tibeti változatai.

3 Lásd Jing 1994: 78–83. Ennek Anige életrajzának való összefoglalása a Yuan-dinasztia 1370-ben elkészült hivatalos történetének (k. *Yuanshi*) 203. fejezetében is megtalálható, lásd erről Petech 1984: 100, 2. lbj.

4 Gömpojab 2000: 51.

5 Jing 1996: 31.

6 Jing 2004: 239.

stílusuk leírására pedig számos, egymástól különböző meghatározást próbáltak alkalmazni a szakirodalomban. Az addig általánosan használt „sino-tibeti”, „tibeti-kínai” vagy „nepáli-kínai”⁷ elnevezések mellett megjelentek a „névári-tibeti”, „névári-yuan”, „sino-himálajai” vagy „indo-himálajai” kifejezések. Az összetettebb „Pála-hatású névári stílus Kínában vagy Tibetben” meghatározás mellett pedig az utóbbi időkben felbukkant a „Nyugati Xia” (k. *Xixia*) vagy „Hexi-stílus” is, amely a Tangut Birodalomra és a köztes földrajzi folyosóra (Hexi) való utalással egyszerre próbálta kiemelni a stílus összetettségét és eredetét.⁸ Bár ezek a meghatározások nagy általánosságban azt próbálták megfogalmazni, hogy miként lehetne kifejezni az adott időszakban Kínában élő nepáli művészek nagyrészt ismeretlen munkáinak stílusát, azonban – néhány kivételtől eltekintve – a fennmaradt műalkotások ismeretében sokszor egyáltalán nem bizonyos, hogy ezeket lehetséges csoporthoz vagy személyhez kötni. Annyi mindenesetre nyilvánvaló, hogy Anigére vonatkoztatva a fent említett értelmezések általánosan nem vagy alig használhatók, sok esetben pedig félrevezetők vagy éppen pontatlanok. Ugyanakkor annak ellenére, hogy Anige munkásságáról az utóbbi időkben kibontakozott tudományos vitának eddig – véleményem szerint – nincsenek végérvényes megállapításai, számos hozadéka van, mivel jóval tágabb körben sikerült értelmezni a korok művészetét, illetve pontosítani az erre vonatkozó kérdésfelvetéseket és megállapításokat.

A művész...

Anige élete és pályafutása – jobbra csak feltételezett műveivel ellentétben – viszonylag jól dokumentálható. A fennmaradt kínai szövegek alapján a nepáli uralkodó családjából származott;⁹ a művészet iránt elkötelezett csodagyereknek tartották, aki hamar mesterévé vált az építészetnek, kalligráfiának, festészetnek, a szobrok modellezésének és öntésének is.¹⁰ Nyilván nem véletlen, hogy már fiatalemberként irányítója lett annak a nyolcvan nepáli és indiai művésznek, akiket 1260-ban a tibeti *szakja* rend vezetője, a Kínában ekkor állami tanítónak (k. *guoshi*) kinevezett Phakpa láma (t. *'Phags pa bLo gros rgyal mtshan*, 1235–1280) hívott Tibetbe, hogy az akkor Mongóliát és Észak-Kínát uraló Kubiláj (m. *Qubilai*) nagykán (1215–1294) rendeletére egy „arany” *sztúpát* építsenek a közép-tibeti Szakja kolostorban,¹¹ néhai nagybátyja, a mongolok által Tibet vezetőjévé kinevezett Szakja Pandita (t. *Sa skya paṇ ḍi ta Kun dga' rgyal mtshan*, 1182–1251) tiszteletére. Utóbbi személye ugyanis jól kifejezte a tibeti buddhizmus és a terjeszkedő mongol hatalom kölcsönösen előnyös szövetségét, amit Phakpa és Kubiláj a vallási vezető – világi támogató (t. *mchod yon*) viszonyaként újított fel 1254-ben.¹²

Az sem meglepő, hogy Phakpa nepáli és indiai művészeket hívott Tibetbe, mivel Észak-India és más himálajai területek mellett a tibetiek régóta összeköttetésben álltak Nepállal, a tibeti

7 Míg a „sino-tibeti” kifejezést azokra a műtárgyakra alkalmazzák, amelyek Tibetben készültek, de a kínai stílus és ikonográfia hatását viselik magukon, addig a „tibeti-kínai” (vagy „nepáli-kínai”) kifejezést a Kínában készült, de tibeti (vagy nepáli) stílusú munkákra használják.

8 Lásd erről Khokhlov 2016.

9 Anige (Arniko) a Malla-dinasztia második uralkodója, Abhaja Malla (ur. 1216–1255) időszakában született, majd a dinasztiaival csak rokoni kapcsolatban álló Dzsajabhímádéva (ur. 1258–1271) uralkodásának idején került Tibetbe.

10 Erről és az adott történelmi szituációról lásd Jing 1994: 40–42.

11 Valószínűleg egy aranyozott fémlemezekkel borított *sztúpáról* van szó, lásd Jing 1994: 42, 17. lbj. Vitali feltételezése szerint azonban a szoban forgó épület egy Szakjában ugyancsak 1262-ben épített, aranyozott tetőzetű (t. *gser thog*) templom lehetett, lásd Vitali 1990: 104.

12 A tibeti kifejezés az adományt elfogadó vallási vezető (t. *mchod gnas*) és a világi adományozó (t. *yon bdag*) elnevezésének összevonásából származik, lásd erről és indiai előzményeiről Seyfort Ruegg 1997.

buddhizmus művészete és ikonográfiája pedig szoros kapcsolatot mutatott az észak-indiai Pála- (750–1161) és Széna-dinasztia (11–12. század) művészetének nyomán kibontakozó, de attól ebben az időszakban már elkülönülő nepáli stílussal.¹³ Phakpa első találkozásukkor, 1261-ben felismerte az akkor 17 éves Anige kivételes tehetségét, és őt bízta meg a Szakja kolostorban építendő *osztúpa* kivitelezésének felügyeletével.¹⁴ A munka végeztével azonban nem engedte vissza Nepálba, hanem – miután letette előtte a szerzetesi fogadalmat – Kubiláj udvarába vitte, hogy bemutassa tudását az uralkodónak. Ekkorra Kubiláj már legyőzte a Mongol Birodalom nagykánságáért vele harcba szálló testvérét, Arigbukát, és megszilárdította pozícióját, Phakpa pedig nyilván meg tudta győzni Kubilájt, hogy Szakja Pandita *osztúpájának* építtetésével olyan vallási érdemeket szerzett, amely hozzájárult sikeréhez. Másfelől Anige személyében egy sokoldalú művész állt Phakpa rendelkezésére, aki jól ismerte a tibeti buddhizmus bonyolult panteonját, amelyet Kínában nem tudtak volna megfelelően ábrázolni, s amelynek révén az egész birodalomban lehetett a tibeti buddhizmust terjeszteni,¹⁵ amit a kínai mintára dinasztiát alapító Kubiláj (1271) kiemelt az udvarában versengő vallások közül. A mongol eredetű dinasztiának a tibeti buddhizmus iránti érdeklődése meglehetősen gyakorlatias és haszonelvű volt; egyrészt a buddhista egyetemes uralkodó (sz. *cakravartin*) modellje lehetővé tette számukra, hogy egyesítsék a birodalom etnikai megosztottságát, másrészt a tantrikus buddhizmus eszköztárát – melynek vizuális kultúráját meg kellett honosítani Kínában – jól fel tudták használni uralmuk érdekében.¹⁶

Anige szteléjének tanúsága szerint a kán kifaggatta az 1262 végén udvarába érkező fiatal művészt. A kérdésre, hogy voltaképp miből is áll tevékenysége, jellegzetes buddhista választ kapott: „A tudatomat tekintem tanítónnak, és nagyjából ismerem a festést, az öntést és a faragást.”¹⁷ Vagyis Anige feltehetően arra célzott, hogy mesterségbeli tudását a folytonosan változó tudatállapotot (t. *sems*) összpontosításra készítő szellemi aktivitásnak (t. *thugs*) rendeli alá. Ezután az uralkodó azzal tette próbára Anige képességeit, hogy felkérte a déli Song-dinasztia (420–479) idejéből származó, az akupunktúrás terápia orvosi gyakorlatának bemutatására szolgáló, sérült bronzszobor javítására, amit a többi udvari művész javíthatatlannak ítélt.¹⁸ Bár addig nemigen találkozhatott ilyen ábrázolással, Anige olyan kiválóan teljesítette a feladatot, hogy Kubiláj udvarában marasztalta és fontos vállalkozások véghezvitelével bízta meg. Időközben Phakpa 1263-ban visszatért Tibetbe, hogy a Szakja kolostor apátjaként megkezdje a helyi közigazgatás átalakítását egy egész Tibetet irányító hivatallá, melynek vezetését egy főminiszterre (t. *dpon chen*) bízta. A pozícióba kinevezett személyek ettől fogva meghatározó szerepet játszottak Tibetben a Yuan-dinasztia alatt, Phakpát pedig 1270-ben birodalmi tanítónak (k. *dishi*, t. *ti shri*), a birodalom legmagasabb vallási tekintélyének nevezték ki.

A Kínában letelepedett Anige az elkövetkező évek során nemcsak a művészet különféle válfajaiban, hanem a templomépítészetben is fontos megbízatásokat teljesített, ami azt jelzi, hogy valóban széleskörű képességekkel rendelkezett. Kiemelkedő teljesítménye következtében 1269-ben Kubiláj először a Nagy Főváros Kézműveseinek Főfelügyelőisége (k. *Dadu renjiang zongguan fu*) vezetőjévé, majd 1273-ban a Kézművesek Minden Osztályának Főfelügyelőjévé (k. *Zhuse renjiang zongguan*) nevezte ki, két évvel később pedig egy magasabb fokozatú Főfelügyelőiséget

13 Lásd erről Stoddard 1996: 40–41.

14 Az ezzel kapcsolatban felvetődött kérdésekről lásd Henss 2009: 200.

15 Lásd erről Jing 1994: 43–44.

16 Lásd erről Debreczeny 2019: 30.

17 Jing 1994: 79.

18 Uo. 45. Lásd még Gönpojab 2000: 51.

(k. *Zhuse renjiang zongguan fu*) hoztak létre vezetésével.¹⁹ Feltehetően több ezer mesterember tartozott a keze alá, s a vallási ábrázolásokért, a császári portrékért és a császári udvar által megrendelt különböző projektekért tartozott felelősséggel. Számos megbízatása során Anige sokat tanulhatott a kínai művészekről is; egy Liu Yuan nevű, kínai taoista papból lett szobrásztanítványául is fogadott, akit – feltehetően más kínai művészekkel együtt – a himálajai stílusú buddhista képmások készítésére tanított.²⁰ A kínai források ezt a művészeti kifejezőmódot általában az „indiai stílus”-nak értelmezték, nyugatról származó „buddhista képmás”-ként (k. *fanxiang*) írják le,²¹ ami valószínűleg az indiai, nepáli, tibeti és tangut stílusokat vagy azok keveredését próbálta visszaadni,²² egy késői forrás szerint pedig ekkor az Indiai Képmások Felügyeletének Hivatalát is létrehozták.²³ Ez valószínűleg azt jelzi, hogy Anige Kínában is alkalmazta azt a stílust, amellyel eredetileg dolgozott. Ugyanakkor azonban megtanulta a kínai nyelvet, jártas volt a kínai kalligráfia művészetében, és kínai festményeket is gyűjtött.²⁴

Anige sírsztéléjének felirata így summázza termékeny pályafutását Kubiláj udvarában: „Életműve összefoglalva: három *osztópa*, kilenc nagy buddhista templom, két konfuciánus szentély, egy taoista templom, valamint különféle udvari és az udvaron kívüli használati tárgyak, szertartásképek a rituális csarnokokban, a különböző hivatalos szervek eszközei és számtalan textil, öntött, lakk és festett tárgy.”²⁵ A felsorolásból kitűnik, hogy nemcsak buddhista, hanem konfuciánus és taoista képmásokat is kellett készítenie, illetve az olyan hagyományos kínai technikával is tisztában volt, mint a lakkművesség, tehát jól ismerhette a kínai művészet kifejezési formáit és stílusait is. Mindemellett a legkülönbözőbb típusú tárgyakat készítette az udvar számára, többek között egy armilláris gömböt,²⁶ egy aranszárnyú Garuda-madarat, egy hatalmas edényt a borászoknak, vagy egy magától forgó vas Tankereket (sz. *dharmacakra*), amit a császári felvonulások vezetésére használtak.²⁷ Ez utóbbi azért lényeges, mivel a buddhista egyetemes uralkodó szimbólumaként volt értelmezhető. A Yuan-dinasztia megalapítása után a császári háztartás egyre nagyobb igényt támasztott a luxuscikkek iránt is. Az ilyen áruk készítéséért felelős Császári Manufaktúrák Bizottságának (k. *Jiang zuo yuan*) vezetését Kubiláj 1278-ban bízta Anigére, aki tizenhét új részleggel bővítette.²⁸ Ez a hivatal az udvar számára készített használati tárgyakat, császári portrékat és drága anyagokból való vallásos képeket.²⁹ Sokrétú munkájáért Anige komoly megbecsülésben részesült az uralkodótól; számos címet, hatalmas ingatlanokat és pazar drágaságokat kapott; végül feleségül vehette a Song-dinasztia egyik hercegnőjét is, lakhelye pedig a dinasztia örökösének háza és birtoka lett,³⁰ vagyis külföldiként olyan magas státuszokat ért el a Yuan-udvarban, amely páratlan a kínai történelemben. Még halála után is posztumusz címekben részesült, különböző feleségeitől való fiai közül pedig ketten is örökölték hivatalos pozícióit.³¹

¹⁹ Jing 1994: 46.

²⁰ Uo. 46. Liu Yuan életéről és Anigével való kapcsolatáról lásd Jing: 2023: 68–69.

²¹ Jing 2004: 233.

²² Debreczeny 2019: 34.

²³ Gönpojab 2000: 50.

²⁴ Jing 1994: 49.

²⁵ Uo. 81.

²⁶ Uo. 53.

²⁷ Uo. 80.

²⁸ Uo. 48.

²⁹ Uo. 69.

³⁰ Uo. 49.

³¹ Uo. 67.

...és a művek

A Yuan uralkodók nem csak olyan vallási alkalmakra rendelték buddhista képmásokat, mint például a beavatások vagy a templomok felszentelése, hanem az utazások vagy a katonai akciók kapcsán is. A megrendelés általában a császár, a császári tanító, a vezető udvari művészek és magas rangú kormányzati tisztviselők együttműködésével jött létre. A császár általában megadta a projekt alapvető ikonográfiai terveit, eldöntötte, hogy mikor és hol készüljön az adott képmás, és mely művészek vállalják a feladatot. Az ikonográfia végső részletei a császári tanító utasításai szerint módosulhattak, aki szakértelmével és vallási tekintélyével járult hozzá a projektekhez, a hivatalnokok pedig közvetítették a császár utasításait, és biztosították az anyagi és logisztikai fedezetet. A Kézművesek Minden Osztályának főfelügyelője általában először a császárnak vagy a császárnénak mutatta be a képmásokat jóváhagyásra, majd a vezető művészek utasították a mesterembereket a munka elkezdésére, a befejezett képeket pedig a tibeti szerzeteseknek kellett felszentelniük.³² A Yuan hatalmi struktúra centrumában, Daduban (a későbbi Peking) a tibeti buddhizmus művészetének legnagyobb korabeli központja alakult ki,³³ melynek támogatása néhány éven keresztül a nemzeti jövedelem közel felét is kitette.³⁴ A nepáli művészek bevonása a mongol politikai hatalom és a tibeti vallási elit közötti kapcsolatba pedig minden valószínűség szerint egy olyan folyamatot eredményezett, amely feltehetően nem csak a tibeti buddhista ikonográfia szélesebb körű elterjedését és megújulását indította el a 13. századi Kínában, hanem a nepáli művészet közvetlen hatását is a kínai hagyományokra. Kézenfekvő, hogy Kínában domináns nepáli művészeti hatást tételezzünk fel egy olyan korszakban, amelyben egy nepáli művész került kulcspozícióba; legalábbis az Anigével kapcsolatos elképzelések nagy része is ebből az előfeltevésből indul ki. A fennmaradt dokumentumok is arra készítetik a kutatókat, hogy bizonyos műveket újra és újra személyhez köthető módon próbáljanak meg azonosítani. De hogy pontosan milyen műalkotások is lennének Anigéhez köthetők, azt leginkább az eddig neki tulajdonított munkák különböző vonatkozásainak elemzésével érdemes megközelíteni, illetve azoknak is, amelyeket feltehetően az Anige által irányított művészeti műhelyek közegében készítettek; valamint a közvetlenül halála után készült, eredetileg a felügyelete alá tartozó műhelyek tevékenységére utaló műalkotásoknak.

A trónhátter

A legkorábbi Anigének tulajdonított mű a lhaszai Dzsokhang templomban található, Sákjamuni Buddhát ábrázoló szobor, a Dzsovo (t. *Jo bo*) trónjához kapcsolódó, domborított és aranyozott, íves háttér (t. *khri rgyab yol*, sz. *toraṇa*).³⁵ (2. kép) A tibetiek által legnagyobb tiszteletben tartott szobor a hagyomány szerint még a történeti Buddha életében készült, s az indiai Magadha uralkodója ajándékozta a kínai Tang-dinasztiabeli császárnak, Taizongnak (ur. 627–649), majd leánya, a tibeti államalapító királynak, Szongcen Gampónak (*Srong btsan sgam po*, 569–649/650) feleségül adott Wencheng hercegnő vitte 641-ben magával Tibetbe.³⁶ Jelenlegi formáját a nagy vallásrefor-

32 Lásd erről Jing 2004: 231.

33 Uo. 226.

34 Uo. 239.

35 A trónhátteret általánosan alkotó hat mitikus állatról és szimbolikájukról lásd Beer 1999: 90.

36 Lásd erről Tsering 2010: 123–157.

mátornak, Congkhapának (1357–1419) köszönheti, aki 1409-ben, a szobor újrászentelésekor többek között egy díszes diadémot helyeztetett fejére, melynek révén ikonográfiai jelentése is megváltozott.³⁷ Hogy a mögötte elhelyezett, mitikus állatokból (legfelül a Garuda-madárral) összeállított trónháttér Anige alkotása lenne, azt az 5. Dalai Láma, Ngavang Lobszang Gyaco (*Ngag dbang blo bzang rgya mtsho*, 1617–1682) jó négy száz évvel későbbi regisztere támasztja alá. A Dzsokhangot leíró, *Krisztálytükör* című munkájában (t. *Lha ldan sprul pa'i gtsug lag khang gi dkar chag shel dkar me long*) feljegyezte, hogy a főminiszter, Sákja Szangpo (t. *Shākya bzang po*, ?–1270) azért hívta meg Tibetbe Anigét,³⁸ hogy elkészítse a Dzsovo trónjának háttérét (t. *gdan khri rgyab yol*).³⁹ Mindazonáltal a szobor hátoldalát támasztó konzolra írott, 1673-ból származó, ugyancsak az 5. Dalai Láma által szerzett rekonstrukciós feliratban felsorolt tibeti és névári művészek neve között nincs feltüntetve Anige neve.⁴⁰

Michael Henss szerint a trónháttér *garudát* és *nágákat* ábrázoló felső része megfelel a 13. században Közép-Tibetben is domináns nepáli stílusnak,⁴¹ mégsem vehető bizonyosra, hogy Anige eredeti alkotása lenne. Egyrészt összehasonlítva a következőkben elemzett Zöld Tárát ábrázoló 13. századi *thangkán*, valamint több más, a korabeli Tibetben készült nepáli festményen és a Dzsovo mögött látható trónháttérrel, kevés stiláris egyezés fedezhető fel csak közöttük. Másrészt – nyilvánvalóan szakrális okok miatt – a kutatók eddig sem a szobrot, sem pedig tartozékait nem vizsgálhatták meg soha közvetlenül,⁴² így az sem pontosítható, hogy mennyire tekinthetők korainak vagy eredetinek a különböző díszítésekkel nagyrészt eltakart háttér részletei. Ennek következtében stílusára vonatkozóan sem könnyű tényleges konklúziókat levonni; a szakirodalom legalábbis gondosan



2. A Dzsovo szobor és az Anigének tulajdonított aranyozott trónháttér felső része, Dzsokhang templom, Lhasza. Michael Henss felvétele, 1999

37 Lásd erről Henss 2014: 73–74.

38 Ezek szerint a szerzőnek nem volt tudomása a Szakjában épített *sztúpa* történetéről.

39 Schroeder 2001: 927–928. Lásd még Henss 2009: 200–201. Ami a szövegben Anige nevének írott változatát (t. *A ni ka gui gung*) illeti, a név végződése (t. *gung*) feltehetően a kínai második osztályú nemességhez tartozó címre utal, vagy pedig „vezető”-t jelent, lásd Henss 2008: 162.

40 Bár Michael Henssnek 1981-ben sikerült dokumentálnia a feliratot, nem adta közre a teljes szöveget, és csak részletét közölte, lásd Henss 2014: 74–75, fig. 90.

41 Henss 2009: 201–202; lásd még Henss 2014, 1. k.: 73.

42 Lásd erről Richardson 1977: 169.

kerüli ezt a kérdést. A felszentelések és felújítások alkalmával ki is cserélhettek részeket az évszázadok folyamán, ráadásul a szobor és környezete sokat sérült a tibeti történelem viharaiiban. Egyes feltevések szerint a Lhaszát 1717-ben feldúló dzsungár mongolok elrabolták és tönkretették a Dzsovót, s a ma látható szobor valójában egy 18. századi munka. Nem tudni, hogy a Nagy Kulturális Forradalom (1966–1976) alatt esett-e bántódása,⁴³ amikor a templomot kaszárnnyaként hasznosították, és külső udvarán mészárszéket működtettek.⁴⁴

A *thangka*

Az Anige-korabeli nepáli művészet stílusáról jóval inkább alkothatunk képet a Cleveland Museum of Art Zöld Tárát (s. *Śyāmatārā*, t. *sGrol ma ljang gu*) ábrázoló *thangkája* kapcsán. (3. kép) Ez a lenyűgözően kifinomult, az indiai és a nepáli művészet esztétikumát egyesítő, méltán híres remekmű már jól ismert volt, amikor a New York-i Metropolitan Museumban 1998-ban megrendezett, *Sacred Visions* című kiállítás egyik kurátora, Steven Kossak nem habozott Anigének tulajdonítani a festményt, készítésének idejét a 13. század harmadik harmadában adva meg.⁴⁵ Ezzel lényegében arra utalt, hogy Anige tibeti tartózkodása alatt, 1261 körül, azaz 17 éves korában kellett hogy készítse a képet.

Mint azt korábban John Huntington kimutatta, a rendkívül összetett ikonográfiájú festményen jól elkülöníthetők a Pála-kori (kb. 750–1200) indiai művészet elemei; elsősorban a főalakot körülvevő indiai szentély,⁴⁶ valamint a körülötte ábrázolt, a megvilágosodást szimbolizáló fák (sz. *bodhi-vṛkṣa*) indiai fajtái.⁴⁷ Ugyanakkor a képen a nepáli stíluselemek is meghatározók. Ilyen a főalak hátterének jellegzetes, a nepáliak által használt cinóbervörös és a szentély mögöttes részének indigókék színe. Míg a Pála-festményeken a főalak alsó ruházata a térdet fedetlenül hagyja, addig itt teljesen takarja. A fej dicsfénye vékony, monokróm szegélyekkel határolt, ellentétben a drágakövekkel tagolt indiaival. A diadém középső ékköve nagyobb a többinél, az ékszerek könnyecsepp alakúak, szemben az indiai háromszög alakkal.⁴⁸ Végül a trón alatti vízszintes elem végződése hegyesen felfelé ívelő, ellentétben a derékszögben felhajló indiai megoldással.⁴⁹ Bár a festmény minden valószínűség szerint az indiai művészetet is jól ismerő nepáli művész alkotása, a Tára jobb keze alatt látható tibeti szerzetes, azaz a donátor alakja, valamint a kép hátoldalán található tibeti felszentelési felirat (a Tára *mantra* és egy versszak a *Prátimókša-szútrából*) arra utal, hogy tibeti megrendelésre készült. Nem véletlenül, hiszen kultusza a 11. században, a híres indiai térítő mester, Atisa (sz. *Atiśa Dīpaṃkara Śrījñāna*, t. *A ti sha mar me mdzad dpal ye shes*, 982–1054) – akinek Tára személyes védelmező istensége volt, és sugallatára utazott Tibetbe – révén erősödött meg Tibetben.⁵⁰

43 Lásd erről Richardson 1998: 302.

44 Lásd erről Dorje 1999: 84–85. 2018-ban egy komoly tűzvész is volt a Dzsokhangban, amelynek következményei mindmáig nem tisztázottak.

45 Kossak & Casey Singer 1998: 144–146. Kossak már korábban is hajlott arra, hogy a festményt Anige készítette, lásd Kossak 1997: 37.

46 Pal egyenesen Tára szentélyeként írja le, lásd Pal 1984: 44. Huntington szerint egy indiai templom (sz. *mandira*, t. *lha khang*) belső szentélyének (sz. *garbhagrha*) kapuzata (sz. *dvārataraṇa*), lásd Huntington & Huntington 1990: 330. Jackson szerint egy különálló szentély (sz. *gaṇḍola*, t. *gtsang khang*), lásd Jackson 2010: 90.

47 Huntington & Huntington 1990: 330.

48 A korai nepáli stílus jellegzetességeiről az indiai Pála-stílussal szemben lásd Jackson 2010: 86–97.

49 Huntington & Huntington 1990: 331–332.

50 Mullin 2003: 48, 58.



3. Zöld Tára. Közép-Tibet, 1260 körül? *Thangka*, festett vászon, 52,4 x 43,2 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland

A képet először publikáló Pratapaditya Pal az 1300 körüli években készült közép-tibeti festményként határozta meg,⁵¹ majd a művet indiai hatású tibeti képként, a 12. század közepétől a korai 13. századig terjedő időszakaszra datáló John C. Huntington mutatta ki számos részletének szimbolikáját.⁵² Ugyan az is elképzelhető, hogy a képet később, akár Anige tibeti tartózkodásának időszakában is festhette egy nepáli művész, Kossaknak a személyes attribúció mellett felhozott érvei némileg meglepők. Ezek szerint ilyen a festmény kiváló minősége, illetve az Anige életrajzában szereplő tény, hogy Kínába utazása előtt nem csak a nepáli, hanem az indiai művészeti stílusokat is ismerte, valamint hogy a festmény stíluselemei a Yuan-udvar nepáli művészei által a Salu kolostorban 1306-ban (Anige halálának éve) festett falképekre utalnak.⁵³ Mindazonáltal a kép rendkívüli kvalitása önmagában még nem ad lehetőséget arra, hogy egy bizonyos konkrét személynek legyen tulajdonítható. Ha keverednek is a rajta az indiai és a nepáli stíluselemek, az indiai fák különféle fajtáinak egymástól jól megkülönböztethető ábrázolását nehéz lenne csak az indiai stílus ismeretével magyarázni. A Salu kolostor Tathágata buddhákat ábrázoló falképeit valóban érdemes összevetni egy, a nepáli művészek által a Szakják számára készített *thangka*-sorozattal, illetve egy Yuan-korszakban készült fogadalmi képecske (t. *tsak li*), azaz *cakli*-sorozattal is, de nem a Cleveland Museum képével.⁵⁴ David Weldon, a New York-i Sotheby's keleti szakértője szerint amennyiben a képen ábrázolt adományozó vagy mecénás a Tibetet uraló szakja Khön klán tagja lenne (mint Anige patrónusa, Phakpa), akkor nem a szerzetesek ruhájában, hanem a laikusok fényűző köntösében ábrázolták volna.⁵⁵ Ennek azonban ellentmond, hogy egy 14. századnak datált korai *thangkán* éppen Phakpát ábrázolták egyszerű szerzetesként.⁵⁶ Mindenesetre a Metropolitan Museum kiállításának társkurátora, Jane Casey Singer is önkényesnek érezte, hogy az eddigi ismérvek alapján ezt a valóban egyéni jellegzetességeket mutató festményt egy konkrét személyiséggel is össze lehessen kapcsolni.⁵⁷

Az attribúciós polémia nyomán nem meglepő, hogy Michael Henss szerint a clevelandi Tára alapján a San Francisco-i Asian Art Museum Zöld Tárát ábrázoló, kisméretű hímezett selyem (k. *kesi*) képe is Anige valamelyik kínai műhelyének tulajdonítható.⁵⁸ (4. kép) Bár az újabb kutatás korábbra, a 13. század elejére teszi a mű keletkezésének idejét, származási helyének pedig a Tangut Birodalmat jelöli meg,⁵⁹ a Metropolitan Museumban található, a rajta ábrázolt és tibeti felirattal megnevezett mongol adományozók alapján 1329 körülre datálható, bizonyosan Kínában készült, hímezett Vadszrabhairava-*mandala* valószínűleg ugyanabban az időszakban és közegben jött létre,⁶⁰ mint az azonos színű inda- és virágmotívumos háttérrel díszített San Francisco-i Tára.⁶¹ Henss számára nem is volt elégséges érv a Vadszrabhairava-*mandala* későbbi volta, mivel a díszítőmotívumok nem változtak évtizedről évtizedre, ugyanakkor Weldon szerint a San Francisco-i Tára diadémja a későbbi, Yongle/Xuande-korszakokban készített szobroknál

51 Pal 1984: 44–45, Pl. 18.

52 Huntington & Huntington 1990: 329–332.

53 Kossak & Casey Singer 1998: 144–146.

54 Lásd Casey 2014.

55 Weldon 2010.

56 *Thangka*, Tibet, 14. század, magángyűjtemény. Lásd <https://www.himalayanart.org/items/55693>

57 Lásd Kelényi 2000: 340.

58 Henss 2008: 161.

59 Jisheng 2019: 98–100.

60 Cho 2023: 209.

61 Lásd erről Weldon 2010.



4. Zöld Tára. Kína (Tangut Birodalom vagy Yuan-dinasztia), 13. század első fele vagy 14. század, hímezett selyem (kesi), 43,8 x 30,5 cm. Asian Art Museum, San Francisco

alkalmazott ötágú diadémra utal.⁶² Ennek azonban ellentmond, hogy a 13. század végén, Kínában készült fanyomaton ábrázolt *bódhiszattva* diadémja, hajának stílusa, ékszerei és dicsfényének formája is teljesen megegyezik a San Francisco-i Tára ábrázolásával.⁶³ (5. kép) Míg Henss a fenti előzmények alapján a Potala Palota gyűjteményében levő Zöld Tára szobor stílusában látja a clevelandi festmény megfelelőjét,⁶⁴ addig Weldon a 12. századi Pála művészet stílusának elemei (többek között az alacsony, a homlokon hátrébb helyezett, gyöngyökkel fűzött korona; a vállnál kontyba fűzött haj; a bal vállat és a mellet fedő, majd a derekat keresztező mintás öv; a jellemzően Pála-stílusú alsó karperecek) alapján inkább az ugyancsak a Potala gyűjteményében fellelhető, másik Zöld Tára szoborral veti egybe.⁶⁵ A festménynek a két szoborral való egybevetése annyit mindenestre jól érzékeltet, hogy a clevelandi Tára megjelenítése egy általánosan ismert stílushagyomány alapján történhetett Tibetben.

A clevelandi és a San Francisco-i Tarával való stilisztikai hasonlóságok alapján, Anige munkásságának folyományaként, Michael Henss még egy különböző gyűjteményekből válogatott tibeti szoborcsoportot is meghatározott.⁶⁶ Eszerint ezek a Pálakorszak szobrainak stílusában (vagyis az „indiai” stílusban), rendkívül magas művészi színvonalon létrehozott kispasztikák ugyancsak Anige munkásságának lennének tulajdoníthatók, amennyiben a Kínában általa vezetett manufaktúrákból küldték volna őket vissza Tibetbe.⁶⁷ David Weldon itt is különvéleménnyel élt; szerinte

a Henss által megkülönböztetett csoport darabjai csupán a Pála-stílust Kínában újjáélesztő, 18. századi maníros stílusmásolatok.⁶⁸ Henss válaszában határozottan kiállt amellett, hogy az általa példának felhozott Pála-stílusú szobrok az „Aniko-stíluscsoport” tagjai (melyek a 18. századi stílusmásolatokban élnek tovább). Azt mindenképp joggal feltételezi, hogy egy Tibetben működő nepáli művész esetében az indiai Pála-stílusú modellek stílusosan hasonló fiziognómiájú, „indo-nepáli”, vagy „indo-tibeti” stílusú szobrokká alakulhattak át.⁶⁹ Ami azonban a clevelandi Tárát illeti, eddig még nem vetődött fel, hogy egy viszonylag fiatal, 17 éves művész képes lehetett-e egy



5. Bódhiszattva. Kína, 13. század vége.

A *Kálacsakra-tantra* fanyomatos kiadásának egyik illusztrációja. Tibet House Library, New Delhi

62 Lásd erről Weldon 2010.

63 Lásd erről Bigler 2015: 96. A képet tartalmazó *Kálacsakra-tantra* 13. század végi fanyomatáról lásd Jackson 1983: 22, 14. lbj.

64 Henss 2009: 204.

65 Weldon 2010.

66 Henss 2008: 160.

67 Henss 2009: 202–203.

68 Weldon 2010.

69 Henss 2011.

ilyen kvalitású, részleteiben ennyire összetett, nagy művészi tapasztalatra valló képet megfesteni; bár ezt a legtöbb kutató (így Henss is) tényként kezeli, a megfelelő bizonyítékok híján kétségbe vonható Anigével való közvetlen azonosítása.⁷⁰

A sztúpák

Az egyik olyan mű, amely nagy bizonyossággal Anigének tulajdonítható, a Peking nyugati részén, a városképből ma is kiemelkedő, 51 méter magas Fehér Sztúpa.⁷¹ (6. kép) Nem ez volt az első komoly építészeti feladata az 1262-ben Kínába érkezett művésznek. 1270-től fogva kapott megbízást templomok építésére; 1270 és 1274 között készült el Daduban az a buddhista templom (k. *Da huguo rewangshi*), amelynek alapján 1274-ben Shangduban, majd pedig 1276-ban Zhuozhouban (Hebei tartomány) is épített egy templomot. Bár ezek egyike sem maradt fenn, Anige már nagy tapasztalattal kellett rendelkezzen, amikor 1271-ben Kubiláj megbízta a Fehér Sztúpa építésével. Ez egyébként is közelálló munka lehetett számára, hiszen életrajza szerint kisgyermekkorától fogva jól ismerte a sztúpa szerkezetét: „Amikor három éves volt, szülei a Buddha elé vitték hódolni. Felnézett egy sztúpára, és megkérdezte: Ki csinálta a fából készült *sztabmháját*, a *bhūmijait* és az *andát*? Akik ezt hallották, meglepődtek, és tudták, hogy művésznek született.”⁷² A szanszkrit kifejezésekkel a sztúpa belsejében elhelyezett, fából készült központi tengelyrúdra (sz. *yaṣṭi*) – itt oszlopnak (sz. *stambha*) nevezi a szöveg –, illetve a kupola alakú felső részen, a „tojás”-on (sz. *aṇḍa*) egymás fölött elhelyezkedő, a *bódhiszattva* létszintek (sz. *bhūmi*) fokozatait jelképező tizenhárom korongra kérdezett rá a gyermek.⁷³ Másfelől pedig – mint azt már említettük – 1260-ban Anige irányította a tibeti Szakja kolostorban épített sztúpa (vagy templom) kivitelezését, tehát pontos koncepciói lehettek a munka megkezdésekor. Ez a pekingi épület azonban több tekintetben



6. Fehér Sztúpa. Peking, 1279. Chan Chiu Ming (ed.) *Classical Chinese Architecture* (Hongkong, 1986) című könyve nyomán

⁷⁰ Lásd Debreczeny 2019: 50, 55. lbj.

⁷¹ Lásd Jing 1994: 79, 180. lbj.

⁷² Jing 1994: 79.

⁷³ Ez a kedves történet nemcsak arra világít rá, hogy Anige kisgyermekkorában jól meg tudta különböztetni a sztúpa különböző részeit, hanem arra is, hogy építés közben kellett megnéznie, mivel az építmény elkészülte után a fából készült tengely már nem látható.

eltér mind a nepáli, mind a tibeti modellektől. A kutatók többsége szerint a Fehér Sztúpa az ún. „Kadam sztúpa” (t. *bka' gdams mchod rten*) néven ismert indiai Pála-modellt követi,⁷⁴ amely a hagyomány szerint az indiai mester, Atisa nyomán terjedt el Tibetben.⁷⁵ (7. kép) Az ekkor megalkult *kadampa* (t. *bka' gdams pa*) rendről elnevezett sztúpa jól felismerhető kupolájának jellegzetes, harangszerű formájáról, s részleteiben is hasonló a kínai építményhez. Érdekes módon azonban a fémből különböző méreteken készült, ereklyetartóként használt *kadam sztúpák* építészeti megfelelői sem Tibetben, sem Nepálban nem találhatók meg, Anige sztúpája pedig más hatásokat is feltételez.

A Fehér Sztúpát egy 1096-ban alapított, Liao-dinasztia korabeli sztúpa romjaira építették rá, miután ereklyéi felkeltették Kubiláj érdeklődését.⁷⁶ Ikonográfiai programját Phakpa féltestvére, az 1274-ben második birodalmi tanítónak kinevezett Rincsen Gyalcen (t. *Rin chen rgyal mtshan*, 1238–1279) határozta meg az ötös Buddha-csoport *Jógatantrához* tartozó *mandalája* szerint.⁷⁷ Az épület közvetlen környezetét úgy hozták létre, hogy a déli oldalán előcsarnokkal ellátott sztúpa minden sarkán egy-egy kis kínai stílusú szentély legyen. Mint azt Anning Jing kimutatta, a négy égtáj szerinti négy alárendelt épülettel körülvett központi épület az indiai hindu templomok „öt helyszín” (sz. *pañcāyatana*) néven ismert elrendezéséhez hasonló. Másfelől pedig alapzata egy olyan kettős, négyzet alakú emelvény (ilyen a *kadam sztúpák*on nem látható), amelynek oldalait a középső szint felé kiugró lépcsőzetes tagolásokkal alakították ki. Ez ugyancsak az indiai templomépítészetre jellemző, a tagolások



7. Kadam sztúpa. Tibet, 13–14. század. Rézötvözet, 22,2 x 10,8 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

74 Lásd Charleux 2023: 185; Campbell, 2022: 225. Mint azt Campbell összefoglalta, a tibeti hagyomány szerint Atisa hozta magával Tibetbe a szumátrai tanítójától ajándéka kapott ún. *kadam sztúpa* prototípusát. Valószínűbb azonban, hogy az ilyen típusú sztúpák a Buddha életének nyolc legfontosabb eseményére emlékeztető Nyolc Nagy Sztúpa közül az utolsót, a *Parinirvána sztúpát* (t. *myang 'das mchod rten*) ábrázolják, lásd Campbell, 2022: 224, 60. lbj.

75 A Metropolitan Museum híres Zöld Tárát ábrázoló, a 11. század második felében készült *thangkáján* egy *kadam sztúpa* látható a donor mellett. A képről lásd Kossak & Casey Singer 1998: 54–59.

76 Az ezzel kapcsolatos történetet lásd Jing 1994: 49–50.

77 A sztélé szerint a kupola oldalfalán eredetileg a megfelelő égtájak szerint elrendezett Buddha-csoport szimbólumai is láthatók voltak, lásd uo. 50.

számáról elnevezett megoldás,⁷⁸ az ötös tagolással (sz. *pañcaratha*) kialakított alapzat jól ismert volt a Pála-korszak *sztúpáinál* is. A Fehér Sztúpa kétszintes alapzaton elhelyezkedő hatalmas kupolája és fölötte a korongalakú, keskenyedő szintek, a *bhúmik* kialakítása azonban eltér a Pála hagyománytól. A kupola ugyanis nem emlékeztet sem a *kadam sztúpák* harang alakjára, sem a Pála-korabeli *sztúpák* gömbszerű vagy egyenes oldalú formájára. Alulról felfelé kiszélesedő, lapos teteje nem a félgömbszerűen megformált nepáli típussal, hanem inkább a tibetivel mutat hasonlóságot, viszont a tizenhárom *bhúmi* korongjainak alul majdnem a kupola teljes tetejéig kiterjedő, felfelé keskenyedő szintjenek kialakítása jellegzetes nepáli hatásra utal. Mindebből arra lehet következtetni, hogy Anige többféle – indiai, nepáli és tibeti – művészeti hagyományból is meríthetett a *sztúpa* megalkotásakor.⁷⁹

De találunk közelebbi példákat is erre az eklektikusnak látszó stílusra. A mongolok által 1227-ben leigázott Tangut Birodalomban (1038–1227) készült a mai Gansu tartományban található Yulin-i barlangok egyikének falképén ábrázolt Máricsi *mandala*, melynek főalakja egy olyan *sztúpában* foglal helyet,⁸⁰ mely mind alapzatában, mind kupolájában, mind pedig a *bhúmik* megjelenítésében ugyanazokat a strukturális megoldásokat mutatja, mint a Fehér Sztúpa. Hasonló egy Kharakhotóból származó festményen a Nyolc Nagy Sztúpa ábrázolása is,⁸¹ de az építmény típusának értelmezését is kifejezik a Ningxia-Hui Autonóm Területen található tangut *sztúpák*. A nyolcszögletű, háromszintes pagoda-alapzaton álló Hongfu *sztúpa* (Henan megye) vagy a tizenháromszintes alapzaton álló Kangjisi *sztúpa* (Tongxin megye) a kínai és az indiai modell kombinációját mutatják,⁸² ami feltehetően arra utal, hogy az épület alsó része a buddhista gyakorlat korábbi szakaszát, a kínai *mahájána* tanításokat, míg a *kadam sztúpához* hasonló felső rész a későbbi tibeti buddhizmust testesíti meg.⁸³ Ez a szimbolika a pekingi Fehér Sztúpánál is megjelenik, melynek kialakításához legközelebb a Qingtongxia városánál (Ningxia-Hui Autonóm



8. A 108 *sztúpa* egyike Qingtongxia városánál. Kína, 12. század. Forrás: Wikimedia Commons

⁷⁸ Huntington 1985: 207.

⁷⁹ Lásd erről Jing 1994: 51.

⁸⁰ Lásd Khokhlov 2016.

⁸¹ Buddha *vadzsra*szanában és a Nyolc Nagy Sztúpa. Kharakhoto, 12–13. század. Ermitázs Múzeum, Szentpétervár. Piotrovsky 1993: 118–119.

⁸² Runze 1996: 56–60.

⁸³ Lásd erről Khokhlov 2016.



9. A Shengxiang Pagoda Wuhanban. Kína, 1343.

Forrás: Wikimedia Commons

Terület), egy hegyoldalon felépített száznolc *sztúpa* között megtalálható típus áll.⁸⁴ (8. kép) Ennek alapján leginkább az feltételezhető, hogy a Fehér Sztúpa nem a nepáli vagy a tibeti stílust követi, hanem inkább a kínai és az indiai hagyományok integrációján alapuló tangut modell.⁸⁵ Arra viszont nehezen adható válasz, hogy miért kellett volna a mongolok által korábban leigázott birodalomból származó *sztúpa* típusát átvenni Anigének a Yuan-dinasztia hatalmát kifejező monumentális építményhez. Mindenesetre a Fehér Sztúpának megfelelő típus elterjedésére utal a jóval délebbre fekvő Feilai Feng-hegyen (Hangzhou városa, Zhejiang tartomány) 1282–1292 között – tehát még Anige életében – készült buddhista sziklafaragvány, a Máriaírhoz hasonlóan ábrázolt Usnisavidzsaja szobor körül kialakított *sztúpa*, bár alapzatának kiszögellése nem ötös, hanem hetes tagolású (sz. *saptaratha*). És hogy ez a típus általánosan elterjedt volt a Yuan-korban, azt jól mutatja az 1329 körül készült hímezett Vadzsrabhairava-*mandala* egyik külső, az ún. Nyolc Temető körében (t: *dur khrod brgyad*) ábrázolt *sztúpák* mellett az 1311 körül, Zhenjiangban (Jiangsu tartomány) épített kapu-*sztúpa*,⁸⁶ valamint az 1343-ban, Wuhanban (Hubei tartomány)

84 Runze 1996: 58. Ugyanakkor a fennmaradt tangut *sztúpák* általában nem hasonlítanak a Fehér Sztúpára, legtöbbjük a kínai Tang- és Liao-dinasztiák pagodastílusát vette át.

85 Khokhlov 2016.

86 Campbell 2022: 241.

épített *sztúpa*, a Shengxian Pagoda,⁸⁷ amely ugyancsak a pekingi Fehér Sztúpa nyomán kialakult modell nyomán készülhetett. (9. kép) Ezt erősíti meg egy ugyancsak erre az időszakra datálható, magángyűjteményben található kisméretű, aranyozott vörösréz *sztúpa* is.⁸⁸

Mindez azt sugallja, hogy a Fehér Sztúpa, melyet végül 1279-ben szenteltek fel,⁸⁹ egy már korábban kialakult minta alapján,⁹⁰ mégis egyéni módon lett kialakítva.⁹¹ Bár az építő mester rendkívül tudatosan ötvözte az általa jól ismert, különböző stílusokat, a *sztúpa* kivitelezése nyilvánvalóan a megrendelő, Kubiláj igényeitől is függött. Már csak azért is, mivel egy már régebbtől fogva meglevő kínai buddhista építményre a tibeti buddhizmus jegyében egy új épületet emeltetett. Ezzel nemcsak egy kívülről importált építészeti típust állítottatott kínai megfelelője helyébe, hanem azt is nyilvánvalóvá tette, hogy Kínában a tibeti buddhizmus vette át a vallási hegemoniát; így a császár a buddhista egyetemes uralkodó (sz. *cakravartin*) státuszának megerősödését is kifejezhette.⁹² Ezt még inkább alátámasztja a Wutai-hegyen (Shanxi tartomány) 1301-ben, a pekingi Fehér Sztúpa mintájára megépült, csaknem azonos méretű (54,3 m), ugyancsak Anigének tulajdonított Fehér Sztúpa,⁹³ melynek létrehozását feltehetően Kubiláj



10. Fehér Sztúpa. Wutaishan, 1301. Christoph Baumer felvétele, © Christoph Baumer

unokája és örököse, Temür Kán rendelte el, építését a birodalmi tanító, Drakpa Öszer (t. *Grags pa 'od zer*, 1246–1303) támogatta, ikonográfiáját pedig Phakpa tanítványa, az 1270-es években a Wutai-hegyen élő, majd állami tanítóvá kinevezett, mágikus erejéről híres tantrikus mester,

87 Lásd Bigler, 2018: 68.

88 Lásd Bigler 2018: 66–70, No. 12.

89 Az ezzel kapcsolatos korabeli sztlé szövege részletezi a *sztúpa* külső díszítését, ikonográfiai programját, a benne elhelyezett szövegeket, ereklyéket, valamint az épülettel kapcsolatos néhány személy nevét, ám érdekes módon egyáltalán nem említi (!) Anigét, lásd Franke 1994: 156. Ugyanakkor a Yuan-dinasztia történetét bemutató, 1370-ben írt mű (k. *Yuan shi*) szerint Anige volt a projekt vezetője, lásd Campbell 2022: 221, 46. lbj.

90 Lásd erről Khokhlov 2016.

91 Campbell 2022: 225.

92 Lásd erről Campbell 2022: 210–212.

93 Lásd erről Debreczeny 2011: 20–21.

Ga Anyen Dampa Künga Drak (t. *sGa a gnyan dam pa kun dga' grags*, 1230–1303) tervezte meg.⁹⁴ (10. kép) Mint azt Campbell feltételezi, a pekingi *sztúpa*val együtt valószínűleg egy olyan építészeti ikerprojektet képezett, amely nemcsak a kínai buddhizmus szakrális központját, a Wutai-hegyet kötötte össze a birodalom központjával, Daduval, hanem Temür személyét is Kubilájjal.⁹⁵ Bár a két *sztúpa* egymás megfelelőjének látszik, némi különbség is érzékelhető köztük; a Tang-korabeli nyolcszögletű pagoda alapzatára épült Wutai-hegyi *sztúpa* kupolájának hosszúkás, palack alakú formája eltér a pekingi épülettől. Khokhlov emiatt egy jellegzetes alakú, a Gansu-tartománybeli Weizhouban található, ugyancsak a Tangut Birodalom időszakából való *sztúpa*val hasonlította össze;⁹⁶ Charleux szerint azonban a kupola formája a későbbi Ming uralkodó, Yongle alatt 1407-ben elvégzett helyreállításnak és a *sztúpa* megnövelésének köszönhető.⁹⁷ Mindenesetre a két Fehér Sztúpa stílusa nem csak Anige munkásságával kapcsolatos további kutatásnak lesz/marad kulcskérdése, hanem a Yuan-kori buddhista művészet stílusának is.

A portrék

A Yuan-dinasztia császárai elfogadták a konfuciánus elveken alapuló ősök kultuszát. Miután egy uralkodó meghalt, arcképcsarnokot állítottak fel számára és őseinek abban a templomban, amelyet építtetett. Az itt elhelyezett portrék azonban nem festmények, hanem nehezen elkészíthető, nagyméretű és drága selyemkárpitok (k. *kesi*) voltak, melyeket értékesebbnek gondoltak a festményeknél.⁹⁸ Ilyen különleges technikával készített arcképek ugyan nem maradtak fenn, de a Taipei-ben található National Palace Museumban őrzött híres festett album, a Yuan császárok mellképeinek gyűjteménye (k. *Yuandai hou banshen xiang*) alapján elképzelhető, hogyan nézhetek ki. Az album képeit feltehetően nem nyilvános használatra szánták, hanem modellként szolgálhattak a textileken és festményeken felnagyított portrékhoz.⁹⁹ Anning Jing hívta fel először arra a figyelmet, hogy Kubilájnak és második feleségének, a tibeti buddhizmus iránt elkötelezett, jelentős politikai befolyással bíró Čabinak (1227–1281) az albumban található portréi Anigének tulajdoníthatók. (11–12. kép) Tény, hogy Anige sírsztéléjének leírása szerint, Kubiláj halálakor (1294), egy negyvenkilenc napon át tartó szertartás után posztumusz portrékat festett Kubilájról és Čabiról, majd textilportrékat szövetett belőlük, melyeket az általa épített két buddhista templom, a Da Huguo Renwangsi és a Da Shengshou Wan'ansi mellékcarnokaiban helyeztek el.¹⁰⁰

Ami a mellképeket bemutató albumban Kubiláj és Čabi ábrázolását illeti, a figurákat háromnegyedes profilban ábrázoló hagyományos kínai császári portrékkal ellentétben a császári pár mindkét tagja szinte frontális helyzetben jelenik meg, majdhogynem közvetlenül szembenéznek.¹⁰¹ Mindkét portré hangsúlyozza a figurák természetes arcvonásait és fizikai jellemzőit.

94 Charleux 2023: 186.

95 Campbell 2022: 227.

96 Khokhlov 2016.

97 Charleux 2023: 186.

98 Charleux 2010: 9–10.

99 Jing 1994: 75.

100 Jing 1994: 81.

101 Yang & Chen 2023: 38. Kubiláj és két felesége portréjának beállításáról, öltözkük szimbolikájáról lásd Tsultemin 2021: 47–48.



11. Kubiláj ábrázolása.

Lap a Yuan császárok mellképeinek albumából.

Kína, 1294. Tus, festék, selyem, 59,4 x 47 cm.

National Palace Museum, Taipei



12. Čabi ábrázolása.

Lap a Yuan császárnők mellképeinek albumából.

Kína, 1294. Tus, festék, selyem, 61,5 x 48 cm.

National Palace Museum, Taipei

A fekete szegélyes fejedőt viselő, füle mögé tűzött hurkokba font hajú Kubiláj mellképe mellett a vörös ruhát és mongol eredetű magas fejdísz¹⁰² (k. *gugu*) viselő Čabi ábrázolásán Anning Jing alapvetően nem kínai hátteret feltételez: „Néhány kínai elem használata ellenére a portrék alapjául szolgáló stilisztikai elvek és esztétikai ízlés inkább nepáli, mint kínai.”¹⁰³ Hogy melyek ezek az elvek, az nem derül ki tanulmányából, viszont a császárnő ékszerein a drágakövek világosabb színekkel való kiemelésének módszere szerint olyan himáljai művészre utal, akinek spontaneitása az ikonográfiailag nem megszabott részleteken keresztül érzékelhető.¹⁰⁴ Ez a nehezen indokolható technikai jellegzetesség azonban nem feltétlenül egy nepáli (vagy tibeti) művészre mutat; Jing pedig az album többi portréjához képest sem állapított meg olyan lényegi különbséget, melynek alapján arra lehetne következtetni, hogy a két festmény közvetlenül egy konkrét személyhez, nevezetesen Anigéhez lenne köthető.¹⁰⁵

¹⁰² A fejdísz részletes leírását lásd Jing 1994: 72.

¹⁰³ Uo. 76.

¹⁰⁴ Uo. 74. Az erre hozott példák (a nepáli Musztángban levő Tasi kolostor korabeli falképe, valamint egy általa Yuan-korra datált, valójában Ming-kori selyemkárpit) azonban már csak technikailag sem vethetők össze Čabi albumképével.

¹⁰⁵ Lásd Debreczeny 2019: 50, 55. lbj.

A lakkszobor

A sino-tibeti művészetet átfogó, úttörő könyvében Heather Karmay (Heather Stoddard) elsőként valószínűsítette, hogy a washingtoni Freer Gallery of Art *bódhiszattvát* ábrázoló üreges szárazlakk szobra valószínűleg ahhoz a stílushagyományhoz tartozik, amelyet Anige alapított meg Kínában, s amelynek kínai tanítványa, a már említett Liu Yuan is követője volt.¹⁰⁶ (13. kép) Az eddigiekkel ellentétben a lakkművészet ugyanis hagyományos kínai technika, az ezzel kapcsolatos állami feladatokat pedig a Lakkművészeti Szolgálat (k. *Youqi ju*) látta el a Yuan-korban. A lakkművészet egyik kínai szakembere a sokoldalú Liu Yuan volt, akit egy korabeli forrás szerint nemcsak az agyag- és a bronz-, hanem a lakkszobrászat szakértőjeként is számontartottak,¹⁰⁷ s feltehetően vezető szerepet játszott a Szolgálatban.¹⁰⁸

Az eddig azonosítatlan *bódhiszattva* bal lábát maga elé húzva, jobb lábát kissé kinyújtva, laza ülés-módban (sz. *lalitāsana*) ül, felemelt jobbkeze érvelő kéztartásban (sz. *vitarkamudrā*), míg bal keze, amellyel eredetileg egy lótuszszárat tarthatott, tenyerével lefelé fordítva a combján nyugszik. Díszes ékszereket és indiai ruházatot visel, de diadémja – amely sokban hozzájárulhatna stílusához jobb felméréséhez – és alapzata (lótusztrón?) hiányzik. A tökéletes arányokkal rendelkező szobor testének kialakítása Anning Jing szerint megfelel a Pála-korszak alatt kikristályosodott stilisztikai hagyománynak, amely némileg átalakult Nepálban. Feltornyozott hajának formája ugyancsak a Pála-stílusra jellemző, de a hosszú, ívelt szemöldökökkel, egyenes, vékony orral és a száj sarkában megjelenő gödröcskével ábrázolt arc viszont már



13. Bódhiszattva. Kína, 13. század vége.

Szárazlakk, 58, 3 cm. Freer Gallery of Art, Washington.

Forrás: Wikimedia Commons

a korai Malla-korszakban kialakult nepáli hagyományt tükrözi.¹⁰⁹ Amellett hogy a Déli Song- és a Jin-dinasztiák, illetve a Nyugati Xia birodalom alatt készült lakkszobrászatról nem maradt fenn feljegyzés, a velük való kapcsolat stilisztikai alapon is kizárható.¹¹⁰ Amikor azonban a szobor anyagát radiokarbon eljárással megvizsgálták, akkor korát 990 és 1230 közé lehetett tenni, vagyis

¹⁰⁶ Karmay 1975: 21.

¹⁰⁷ Pelliot 1923: 196.

¹⁰⁸ Jing 1994: 68; Jing 2023: 69.

¹⁰⁹ Jing 2023: 72.

¹¹⁰ Jing 2023: 72.

több mint tíz évvel Anige születése elé. Ezt az ellentmondást a mintául vett anyagrésznek, vagyis annak a textilnek lehet tulajdonítani, amelynek készítése meg kellett előzze a szobor létrehozásának időszakát.¹¹¹

Egy ilyen, Indiában és Nepálban sem alkalmazott módszerrel létrehozott szobrot nyilvánvalóan csak olyan valaki készíthetett Kínában, aki az indiai és nepáli stíluselemeket képes volt a kínai technikával összehangolni. Anning Jing szerint a Yuan-udvarban Anige volt az egyetlen, aki rendelkezett a megfelelő ikonográfiai és stílári képzettséggel egy ilyen képmás megtervezéséhez, hogy azután olyan kínai művészek segítségével, mint Liu Yuan, magát a lakkszobrot is ki lehessen alakítani, ezért ezt a szobrot nemcsak a Yuan-udvar stílusának, hanem egyenesen Anige műhelyének tulajdonította.¹¹² Habár ez csupán feltételezés, és a szobor egyéb bizonyíték híján nem köthető közvetlenül Anige személyéhez, mindenképpen azt a folyamatot jelképezi, ahogy a tibeti buddhista képmásokat az indiai hatásokon alapuló nepáli esztétikának a jegyében ültették át a kínai művészet közegébe. Erre a folyamatra ugyancsak jó példa a chicagói Field Museum nepáli ékszereket és a nepáli papok (sz. *vajrācārya*) rituális sisakját (sz. *mukuṭa*) viselő, Kínában, a 14. században készült porcelán *bódhiszattvája*, amelynek arca és testének merevebben kiképzett alsó része már kifejezetten kínai hatást mutat.¹¹³

A kőszobor

1274-ben, miután a Déli Song-dinasztia védelme szempontjából stratégiai fontosságú, a mai Hubei tartomány területén fekvő két erődítmény közel öt évnyi ellenállás után a mongol seregek kezére került, Kubiláj egy végső támadást akart ellenük indítani. Hogy a győzelmet a tibeti buddhista istenségek ereje is segítse, Anigével egy Mahákálának szentelt templomot építtettek Zhuozhouban (Hebei tartomány), amelynek apátja a már említett, az istenség kultuszában jártas Dampa Künga Drak lett.¹¹⁴ Az 1276-ra felépült templomban Anige a haragvó kinézetű istenség szobrát is elkészítette, melyet a Déli Song területe felé fordulva állítottak fel, s a hadjárat győzelemmel végződött.¹¹⁵ Mahákálának ez a megjelenési formája, Pandzsara Mahákála (sz. *Pañjara Mahākāla*, t. *Gur gyi mgon po*) a szakja rend kultuszában fontos szerepet betöltő védőistenség volt, s nemcsak a spirituális és a fizikai akadályok elhárításában jelentett segítséget, hanem katonai hatékonyságának is különös jelentőséget tulajdonítottak. Nem véletlen, hogy a Birodalom védelmezőjévé tették, több neki szentelt templomot építettek, és a mongolok sok győzelmet tulajdonítottak segítségének.

Bár az Anige által létrehozott templom és szobor az idők folyamán megsemmisült, a párizsi Musée Guimet tulajdonában fennmaradt egy nem sokkal későbbi időszakból származó, a hátoldalán tibeti felirattal ellátott, rendkívüli esztétikai minőséget képviselő Pandzsara Mahákála szobor. (14. kép) A jellegzetes testtartásban, egy holttetem felett guggoló Mahákála a haragvó istenségekre jellemző kinézettel, díszítésekkel és ruházattal rendelkezik;¹¹⁶ jobb kezében bárdot (sz. *karṭṛkā*), balkezeiben koponyacsészét (sz. *kapāla*) tart, karjain pedig egyedi attribútuma,

111 Slusser 1996: 26. A lakkszobrok létrehozása során az agyagból elkészült alapformára helyezték rá a lakkal átitatott textilrétegeket, majd az agyagmagot megsemmisítették.

112 Jing 1994: 68; Jing 2023: 74.

113 Debreczeny 2019: 33–34.

114 Lásd erről Debreczeny 2019: 31–33.

115 Jing 1994: 47; Debreczeny 2019: 31–32.

116 Pandzsara Mahákáláról lásd Kelényi 1994.

a mágikus bot (sz. *ganḍi*) fekszik.¹¹⁷ Ugyan a szobor eredete ismeretlen, a kép hátuljára írt tibeti dedikációs feliratban megnevezett személyek közvetlenül a Yuan-udvarhoz kapcsolják a művet, valamint a felirat alapján meghatározható készítésének éve (a Férfi Víz-Sárkány év, 1292, vagyis még Anige életében) és célja is. A szobor létrehozásának háttere („hogy a Buddha értékes tanításai messze földön elterjedjenek, hosszú ideig fennmaradjanak, az akadályok a nagy pártfogó és a vallási vezető [t. *yon mchod*] életében elháruljanak, és az összes ellenség elpusztuljon”) mellett négy személy nevét adja meg a felirat: pártfogóként „az egész világot uraló nagy királyt”, Kubilájt (t. *Go pe la*), valamint az „elfajzott korszak második Buddháját, a szent lámát”, vagyis Phakpa „tankirályt”, adományozóként „közeli követőjét”, bizonyos Acar Bak-sit (t. *A tsar pag shi*), művészként pedig a „páratlan” Köncsok Kyapot (t. *dKon mchog skyabs*).¹¹⁸ A nevek alapján (melyek közül az első kettő lényegében a világi és a vallási vezető egyenrangú viszonyát is érzékelteti) az adományozó személyéről kibontakozott tudományos vita eredményeképpen az feltételezhető, hogy Acar Bagsi, azaz a „tanult mester” (sz. *ācārya*, t. *pag shi*, k. *boshi*) nem más, mint a Mahákála kultusz elsődleges szakértője Kubiláj udvarában, Ga Anyen Dampa Drak, aki többször is közreműködött a mongolok hadjárataiban.¹¹⁹ De ami számunkra még lényegesebb, hogy az alkotó személye mindmáig nem tisztázott. Bár kezdetben azt feltételezték, hogy egy olyan tibeti művészről van szó, aki Anige műhelyében tanult,¹²⁰ újabban azt is felvetették, hogy Köncsok Kyap (t. *dKon mchog skyabs*) nem más, mint Anige szerzetesi neve, amit akkor kapott, amikor Phakpa előtt letette a szerzetesi fogadalmat.¹²¹ Ugyanakkor az sem véletlen, hogy Khokhlov számára a szobor és a Yuan-udvar összekapcsolása erősen spekulatívnak tűnt. Egyrészt azért, mivel a felirat nem említi a készítés helyét, és tartalma sem utal arra, hogy a szobrot az uralkodónak vagy az akkor már 12 éve elhunyt Phakpának akarták volna felajánlani.



14. Pandzsara Mahākāla, Kína vagy Tibet, 1292; Mésző, aranyozás nyomaival, 48,3 cm. Musée Guimet, Párizs

117 Lásd erről Sobkovyak 2015: 701–706.

118 Lásd erről Debreczeny 2019: 33.

119 A vitáról lásd Debreczeny 2014: 132–133.

120 Stoddard 1985: 278.

121 Lásd erről Tenpa 2019: 114–115.



15.a-b. Vadszraivárána és a szobor hátoldala. Kína, 13–14. század.

Mészkö, festett, 8,8 cm. Magángyűjtemény

Másképp pedig azért, mivel a felirat a tibeti, nem pedig a kínai naptár vagy a hagyományos kínai eljárás szerint – a dinasztia nevét és az uralkodása alatti évet megadva – van keltezve, ahogy az várható lenne, ha Kínában, különösen pedig ha egy birodalmi műhelyben készült volna.¹²²

Az eddigi kutatás a legkülönbözőbb stílusokat tulajdonította a szobornak: a tibeti mellett a „legtisztább névár esztétikai stílust”,¹²³ vagy az „indiai Pála-stílus nepáli változatának *szakja* megfelelőjét”,¹²⁴ Casey szerint pedig „a felirat alátámasztja azt a nézetet, hogy a Yuan-udvarban kialakult himálajai stílushoz köthető.”¹²⁵ Khokhlov véleménye szerint azonban a szobor nemcsak jellegzetes indiai Pála-stílusjegyeket mutat, hanem az indiai Pála hagyomány alapján, hasonló kőből (fillit) készült szobrok csoportjába tartozik,¹²⁶ s ennek népszerűségét mutatja a 13–14. századi Közép-Tibetben.¹²⁷ Mindamellet az is figyelemreméltó, hogy a Mahákála-szobor különleges, köralakú kar- és lábperecei, illetve hátdíszze mind az indiaitól, mind nepálitól teljesen eltérő stílust mutatnak. Ráadásul ezek az ékszerek jelennek meg a hasonló típusú, ugyancsak kőből faragott Yuan-kori buddhista ábrázolásokon; ilyenek a Metropolitan Museum és a Kronos Gyűjtemény Mahákála szobrai, a Virúpa *mahásziddhát* ábrázoló szobrok a Potala Palota gyűjteményében,¹²⁸

122 Khokhlov 2016.

123 Heller 1999: 87.

124 Leidy 2010: 109.

125 Casey 2014: 3. lbj.

126 Lásd erről Schroeder 2001: 371–376.

127 Khokhlov 2016. Debreczeny szerint a szobor felső részén látható, szarvakkal ábrázolt Garuda-madár is jellegzetes tibeti hatásra utal, lásd Debreczeny 2023: 182.

128 Schroeder 2001, 2. k.: 908–909, Pls. 214B–C, 215D–E.

valamint Vadzsrapáni egyik megjelenési formája, Vadzsravidárána (sz. *Vajravidāraṇa*), amelynek nemcsak ékszerei, hanem hátoldalának ruhadíszítése is ugyanezt mintát követi.¹²⁹ (15.a–b. kép) És ugyanennek a köralakú, kis drágakövekkel lótuuszziromszerűen körülvelt központi drágakőnek a karperecként alkalmazott mintája jelenik meg a feilaifengi kőfaragványokon, valamint a Yuan-korszakban készült *cakli*-sorozat ábrázolásain,¹³⁰ ami arra hívja fel a figyelmet, hogy ebben az indiai, nepáli és tibeti művészeti hagyományok keveredéséből kialakult stílusban új elemeket is alkalmaztak Kínában. Mindez azonban nem bizonyítja, hogy a Musée Guimet Mahákála szobra közvetlenül Anigéhez lenne köthető.

A fémszobor

Ha a pekingi és a Wutai-hegyi *sztúpán* kívül nem is maradt fenn olyan műalkotás, amely bizonyosan Anigének tulajdonítható, az eddigiek alapján joggal feltételezhető, hogy léteznie kellett egy olyan, jól körülhatárolható művészeti stílusnak (vagy stílusoknak), amely ha nem is személyéhez, illetve az általa vezetett műhelyekhez, hanem a korszakhoz kapcsolódik. Erre mindenképp a pekingi National Palace Museum Mandzsusrí (sz. *Mañjuśrī*) *bódhiszattvát* ábrázoló aranyozott vörösrézsobra a legjobb példa, melyet a talpán levő kínai felirat szerint családi felajánlásként, egy évvel Anige halála előtt, 1305-ben készítettek.¹³¹ (16. kép) A szobrot nagy általánosságban a 13. század második felében Kínában kialakult nepáli művészeti hagyomány megtestesítőjének tartják, amióta csak Anning Jing felfigyelt rá és egyértelműsítette, hogy Anige kései szobrászati stílusát képviseli.¹³² Mandzsusrí ábrázolása pedig azért is megkülönböztetett szerepet töltött be a Yuan-korban, mivel Phakpa a *bódhiszattva* inkarnációjaként azonosította Kubilájt,¹³³ hogy ennek valóban volt jelentősége, azt az is alátámasztja, hogy Mandzsusrí



16. Mandzsusrí. Kína, 1305.

Aranyozott vörösréz, drágakő berakásokkal, 18,1 cm.
Palace Museum, Peking

129 Bigler 2018: 56–59.

130 Casey 2014.

131 A feliratról lásd Huntington & Bangdel 2003: 46–47; Khokhlov 2016.

132 Jing 1994: 68.

133 Jing 2004: 220.

attribútumaival valószínűleg egy mongol uralkodót jelenítettek meg a Jane Casey által publikált korabeli *cakli*-sorozaton.¹³⁴

Egy feltételezett Yuan-kori fémszobrászati iskola legfontosabb stílusjegyeit a Palace Museum szobra és más fennmaradt darabok alapján Philip Adams,¹³⁵ majd Yuri Khokhlov foglalta össze. Utóbbi szerint a kettős lótusztrónon ülő testek felépítését hosszúkás, karcsú törzs, ferde vállak jellemzik, a viszonylag nagy fejeket pedig U-alakú arc, magas homlok, keskeny, lefelé fordított szemek, nagy száj, hangsúlyos alsó ajakkal és finom mosoly. Ami díszítésüket illeti, a *bódhiszattvák* feje kör- vagy levélalakú tagokkal ellátott diadémmal koronázott, amely elöl a hagyományos öt, hátul pedig gyakran további három részből áll. Ékszereik közé tartozik a jellegzetes kerek foglalatokkal tagolt két gyöngysorból álló hosszú és egy rövid nyaklánc; ilyenek a nagy kerek fülbevalók és karkötők, valamint a korona elemei.¹³⁶ Mindez meglehetősen jól illik a Palace Museum szobrára. A *bódhiszattva* kettős lótusztrónon ül *vadzra* ülésmódban (sz. *vajrásana*), teste kissé jobbra hajlik, amit a fej megdőlése ellensúlyoz. A Tan kerekét mozgásba hozó tartásban (sz. *dharmacakrapravartanamudrā*) levő kezei egy-egy, a vállra fölé emelkedő lótusz szárát tartják, amelyen valamikor attribútumai, a kard és a könyv foglaltak helyet. Ovális, finom mosolyú arca nepáli hatásra utal. Fején ötágú diadémot visel, melynek középső tagja Khokhlov szerint valószínűleg letört, és később egy másikkal pótolták.¹³⁷ Ez azért nem valószínű, mert – bár a törés (vagy inkább sérülés) nyoma jól kivehető – a középső és a másik négy elem kör alakú formája megegyezik azokkal a diadémokkal, amelyek a *cakli*-sorozaton is láthatók,¹³⁸ ugyanez vonatkozik a karperecek kör alakú díszre is. A felajánló családjára vonatkozó kínai felirat miatt azonban mégsem lehetünk bizonyosak abban, hogy a szobor valamelyik Anige által vezetett császári műhelyből került ki. Ugyanakkor Khokhlov azon állítása, hogy az ilyen típusú szobrokat valójában a korábbi, Északnyugat-Kínában, a Tangut Birodalomban kialakult kínai-tibeti stílus folytatásának kell tekinteni,¹³⁹ erőltetett spekulációnak tűnik. Ezt a felirata révén jól datálható, így ennek következtében „etalon”-nak is tekinthető szobrot stílusa és anyaga (vörösréz) alapján a nepáli (tibeti) esztétika hatására Kínában kialakult, Yuan-kori műalkotásként lehet meghatározni. Az már csak a korabeli szövegekben fennmaradt tény, hogy Anige éppen ebben az időszakban nagyléptékű fémszobrászati projekteken is dolgozott. Eszerint egy 1304-ben befejezett templom számára egy öt méter magas (!) bronz Buddha szobrot öntött, egy másik, 1305-ben épült templomnak pedig az ötös Buddha csoport és az Ezerszemű és -kezű Avalókitésvara és a kíséző *bódhiszattvák* szobrait készítette el,¹⁴⁰ amelyeket sajnálatos módon nem tudunk összehasonlítani a korszakból fennmaradt szobrokkal.

A Palace Museum szobrának való megfeleltetés alapján a svájci művészettörténész, Robert R. Bigler több olyan Yuan-korinak datált fémszobrot is publikált az elmúlt évtizedben, melyeket véleménye szerint Anige felügyelete alatt dolgozhattak ki a császári műhelyekben. Ezeket stílusuk és ikonográfiájuk szerint három csoportra, a tibeti buddhizmushoz tartozó „tibeti-kínai”-ra és „nepáli-kínai”-ra (azaz Kínában készült tibeti és nepáli stílusú munkákra), valamint a kínai buddhizmushoz tartozó „kínai”-ra osztotta fel. A három stíluskategória azonban leginkább azt

134 Lásd erről Casey 2014. Khokhlov ezt tagadja, lásd Khokhlov 2016.

135 Adams 2014.

136 Khokhlov 2016.

137 Uo.

138 Lásd Casey 2014.

139 Lásd Khokhlov 2016.

140 Jing 1994: 65



17.a-b. Zöld Tára és a szobor hátoldala. Kína, 14. század eleje.

Aranyozott vörösréz, drágakő berakásokkal, 14,2 cm. Magángyűjtemény

bizonyítja, hogy míg a kínai buddhizmushoz tartozó tárgyak stílusuk szerint is jól különválaszthatók, addig az indo-tibeti ikonográfiai háttérrel készült, a nepáli stílus jellegzetességeit is mutató, Kínában készült buddhista műalkotások számára még nem sikerült megfelelő elnevezést találni. A Capital Museum híres Holdat néző Guanyin porcelán szobra alapján Bigler több, általa „kínai” stílusként meghatározott szobrot is publikált,¹⁴¹ ami arra utal, hogy a korabeli műhelyekben többféle stílusban dolgoztak. A „tibeti-kínai” csoportba tartozó példaként közölte azt a 14. század elejére tehető Zöld Tára szobrot, amely mind arcának és testének megformálását, mind ékszereit (különös tekintettel a hátoldalán látható jellegzetes stilizált csomóra, amely számos más, ebből a korszakból származó szobron is előfordul), valamint lótusztrónjának típusát illetően inkább arra utal, hogy ha nem is feltétlenül azonos műhelyben, de feltétlenül azonos „művészi miliőben” készülhetett a Palace Museum szobrával.¹⁴² (17.a–b. kép) A stílus hasonlóság valóban feltűnő, bizonyos sajátosságok (többek között a stilizált csomó) pedig más korabeli szobron is előfordulnak, de stílusjegyei inkább nepáli hátteret feltételeznek. Végül a „nepáli-kínai” stílusra vonatkozó példaként elemezte azt a Sákjamuni Buddha szobrot, melynek ruhájára vésett indamotívuma azonban nem csak a Yuan-kori kínai textileken és porcelánokon, hanem a jóval korábbi híres kharakhotói hímezett Zöld Tára ábrázoláson is megtalálható, a ruha behajtott hátoldalán felül pedig szokatlan módon egy kettős *vadzra* motívuma foglal helyet (ez a megoldás ugyancsak

¹⁴¹ Bigler 2017: 22–25, No. 7.

¹⁴² Bigler 2013: 48–49, No. 16.; Bigler 2015: 104–107, No. 24.

többször megjelenik a korszakból származó szobrokon).¹⁴³ A *vadszra* rajzolata pedig hasonló a Yuan-korszak végéfelé, Pekingtől észak-nyugatra, a Nagy Falnál épült hatalmas *sztúpa*-alapzat, a Juyong Guan kapuzatán látható kettős *vadszra* formájához (ennek megfelelő rajzolat látható az 1305-ben készült Mandzsusri talapzatán is!),¹⁴⁴ aminek alapján ezeket a szobrokat is jobban lehet értelmezni; mindenesetre jelentősen megkönnyíti egyazon időszakhoz és stílushoz való tartozásuk felismerését. Bár a kapuzaton található domborművek megjelenítése nem egykönnyen bontható szét „nepáli” vagy „tibeti” stíluselemekre, elvezetnek a Yuan-kor buddhista művészetének néhány, egyedülállóan fennmaradt összegzéséhez, melyek eredeti helyükön, *in situ* maradtak fenn.

A domborművek, fanyomatok, falképek és a kapuzat

A Yuan-korszak tibeti buddhista művészetének még Anige életében megvalósult és fennmaradt egyik legfontosabb dokumentuma érdekes módon a császári fővárostól távol, a Déli Song-dinasztia fővárosánál, a mongolok által 1276-ban meghódított Hangzhou mellett található. A Feilai-feng-hegyen több mint száz sziklába faragott dombormű a kínai források szerint különféle korrupciós ügyekbe keveredett, a tibeti buddhizmust a kínai buddhizmus ellenében támogató tangut vagy tibeti szerzetes, Yang Lianzhenjia (t. *Yang Rin chen skyabs*) tevékenységéhez kapcsolódik, aki 1277 és 1292 között a buddhista ügyekért felelős biztосként működött Dél-Kínában, és számos, taoista és konfuciánus templommá átalakított épületet adott vissza a buddhistáknak.¹⁴⁵ A dedikációs feliratok szerint 1283 és 1292 között keletkezett, egymás mellett elhelyezkedő, a kínai és tibeti buddhista hagyományoknak megfelelő módon ábrázolt szobrok azonban sok tekintetben hasonló stílusban készültek. Bár a Feilai-fengben foglalkoztatott művészek származása ismeretlen, mind a tibeti, mind a kínai hagyományokban jártasak voltak, sőt, a tibeti művészeti kánonokat jól érzékelhetően alakították is a kínai művészet stílusa szerint. Az is feltűnő, hogy a tibeti buddhizmus-hoz tartozó szobrok esetében leginkább csak a *mahájána* buddhizmusban népszerű *bódhiszattva*-kat ábrázolták, mint Avalókitésvara vagy Mandzsusri, de nem jelennek meg olyan, a Yuan-udvar számára fontos ábrázolások, mint a harcos tanvédő istenség, Mahákála, és nincsenek a szexuális egyesülés úgynevezett apa-anyja pózában (t. *yab yum*) ábrázolt tantrikus istenségek sem. Azaz, mint azt Rob Linrothe megállapította, Yang Lianzhenjiának a tibeti buddhizmus bevezetésére tett erőfeszítései feltehetően nem a kínai szemlélet és a kínai buddhizmus rovására történtek, ám a kínaiak számára mégis elfogadhatatlanok maradtak, mivel mindezt a mongolok érdekében, tangutként cselekedte.¹⁴⁶

A Feilai-fengben kialakított, indo-tibeti és kínai jellegzetességeket ötvöző stílus egyik legszembevetőbb példája az Usnisavidzsaját kíséretével együtt ábrázoló faragvány, melynek mérete és minősége is kiemeli kultuszának jelentőségét a korabeli Kínában. (18. kép) A hosszú életet és a kedvező újjászületést segítő istenség egy *sztúpa* belsejében, többszintes lótusztrónon ül, mellette két *bódhiszattva* áll, két pár haragvó istenség pedig a *sztúpa* két oldalán lévő íves fülkékben foglal helyet; a *sztúpa* fölött felhőkön lebegő két másik istenség pedig valószínűleg az istennőnek

143 Bigler 2013: 38–41, No. 13.

144 Lásd erről Bigler 2013: 38.

145 Yang Lianzhenjia tevékenységéről lásd Karmay 1975: 24, Linrothe 2009: 73–75.

146 Lásd erről Linrothe 2009: 78–87.



18. Usnisavidzsaja és a kísérő bódhiszattvák. Feilaifeng, Hangzhou, 1282–1292 körül.

Robert R. Bigler felvétele, 2016

áldozatokat bemutató *dévaputrák*.¹⁴⁷ Yuri Khokhlov szerint azonban ez az összetett kompozíció nem a nepáli és tibeti művészetnek a kínai szobrászok szemén keresztül átszűrt kombinációja, hanem a Tangut Birodalomban már kialakult vizuális eszményekre vezethető vissza, amit egyrészt az istenség népszerűségével, illetve Yang Lianzhenjia tangut gyökereivel, másrészt pedig azzal támaszt alá, hogy ugyanilyen, egy *mandala* szerkezetére utaló kompozícióhoz hasonló ábrázolás található a Márícsi *mandalát* ábrázoló falképen a yulini 3. számú barlangban.¹⁴⁸ Tény, hogy nepáli stílus karcsú, ívelt testformái itt eltűntek, és helyüket a kínai stílus gömbölyded és nehézkes formái vették át.¹⁴⁹ A Yang biztos által alkalmazott szobrászok megvalósították a tibeti ikonográfia és az idegen művészek működése következtében elterjedt ábrázolásmód kínaival való keveredését, arra azonban semmilyen bizonyíték nincsen, hogy Anige vagy bármelyik munkatársa részt vett volna Feilaifeng szoborkomplexumának kialakításában. Így abban sem lehetünk biztosak, hogy Anige stílusa északról messze délre, a Yuan Birodalom centrumától annak politikai és kulturális perifériájáig is eljutott. Ugyanakkor éppen ez a térség szolgáltat további bizonyítékot arra, hogy

147 Erről és Usnisavidzsaja szerepköréről lásd Linrothe 2023: 189–190.

148 Khokhlov 2016.

149 Linrothe 2023: 190–191.

az indo-nepáli hatás ekkor már mennyire kiterjedt volt. A 14. század elején a buddhista Kánon két különálló kiadásának nyomtatása is befejeződött Hangzhouban. Az első egy tangut kiadás, az ún. Xixia Tripitaka volt, amelyet 1302-ben fejeztek be,¹⁵⁰ a második pedig a Qisha Tripitaka néven ismert kínai kiadás, melynek blokkjait csaknem egy évszázadon át, 1231 és 1322 között faragták.¹⁵¹ A kötetek kezdőlapjainak illusztrációi a nepáli művészek stílusán átszűrődő erős indiai hatásról árulkodnak, helyenként kínai jellegzetességekkel, vagyis a projekt tibeti és nepáli művészek, mongol mecénások és kínai kézművesek együttműködése során ölthetett formát.

A 11. században alapított közép-tibeti Salu (t. *Zhwa lu*) kolostorának jelentőségének nagy részét a 13. század végétől a 14. század első harmadáig terjedő építkezések és felújítások során készített falképek adják.¹⁵² Salu uralkodói szoros politikai és családi kapcsolatokat ápoltak a *szakja* renddel. Drakpa Gyalcen (t. *Grags pa rgyal mtshan*) 1306-ban, éppen Anige halálának évében ment a Yuan-udvarba, ahol megkapta a *szakja* vezetők „nagybátyja” (t. *sku zhang*) és az állami tanító (k. *guoshi*) címet,¹⁵³ valamint a kolostor nagyszabású bővítésével kapcsolatos segítséget is.¹⁵⁴ Az 1306-tól 1333-ig terjedő építkezési fázis során a központi épület különböző egységeit egy körfolyosó rendszerével kötötte össze, épületrészeket alakított ki, újjáépítette az összes szárny legfelső emeletét, s négy pavilont hozott létre, melyeknek kínai mintára megtervezett tetőszerkezetét addig szokatlan módon kínai mázas cseréppel borították.¹⁵⁵ A tibeti források elemzése során Roberto Vitali arra a következtetésre jutott, hogy Drakpa Gyaltzen az Anige által kiképzett, a Yuan-udvarban kialakított stílust képviselő művészek szolgálatait is biztosította a felújításokhoz.¹⁵⁶ Ezt a nézetet a tibeti művészet történetével foglalkozó szakirodalom legnagyobb része átvette,¹⁵⁷ de David Jackson szerint a tibeti források soha nem állították, hogy egy ilyen méretű, összetettségű és időtartamú projekt során a Saluban dolgozó művészek mindegyike Kínából érkezett volna.¹⁵⁸ Az ekkor készített falfestmények szerencsés módon megmaradtak, így egyedülálló módon lehet tanulmányozni Salu festészeti stílusát.

A buddhista Kánon, a *Kangyur*¹⁰⁸ kötetének tárolására szolgáló könyvtár, a Kangyur Lhakhang (t. *bKa' gyur lha khang*) termének falképein ekkor, a Drakpa Gyaltzen felújításához köthető időszakban festették meg az öt Tathágata Buddha ábrázolását,¹⁵⁹ melyeket stílusuk alapján – a Yuan-udvarból érkezett – nepáli művészeknek tulajdonítanak.¹⁶⁰ (19. kép) A falkép kitűnő lehetőséget biztosít a Los Angeles-i, bostoni és philadelphiai múzeumokban található, a *szakja* mecénások számára készített, egykor összetartozó Tathágata-sorozat három festményével való összevetésre, melyek kétségtelenül ugyanazon, a 13. század első felében működő nepáli művészhez köthetők.¹⁶¹ Mint azt Jane Casey kimutatta, a bostoni Amitábhát a salui falfestményen látható Amitábhá-ábrázolással összehasonlítva szembetűnő párhuzamokat találhatunk a diadém

150 Lásd erről Karmay 1975: 35–45.

151 Lásd erről Karmay 1975: 46–54. ; Ferenczy 2003: 82–87.

152 A kutatások három egymást követő salui uralkodóhoz köthető felújítási és művészeti periódust (1290–1303, 1306–1333, 1333–1355) különböztetnek meg, lásd Jackson 2010: 105.

153 Lásd erről Vitali 1990: 98–99.

154 Vitali 1990: 105–106.

155 Henss 2014: 2. k., 625–628.

156 Vitali 1990: 105–106.

157 Lásd Kreijger 1997: 175.

158 Jackson 2010: 107.

159 A *Jógatantrák*hoz tartozó ötös Buddha-csoportról és szerepéről Saluban lásd Richardson 2016: 78–82.

160 Henss 2014: 2. k., 603.

161 Kossak & Casey Singer 1998: 138–143.



19. Részlet az öt Tathágata Buddha ábrázolásából. Salu kolostor, Kandzsúr Lhakhang, 1306–1333.
A szerző felvétele, 2009

kialakításában, az ékszerekben, a lótszszirmok és a trón kialakításában, ami azt az elképzelést támasztja alá, hogy az ötven-száz évvel később készült falképeket ugyanabban a tibeti-nepáli hagyományban képzett művészek festették, mint a múzeumi tekercsképeket.¹⁶² A bostoni és a salui Amitábha festmények viszont a már elemzett, 14. századra tehető *cakli*-sorozaton ábrázolt Amitábhával összevetve, feltűnően eltérő a főalak és a kísérek arcának kínai jellege, a dicsfény szélének kiemelése, a lótsztrón karaktere, valamint a főalakot borító kínai textilek. Ugyanakkor a salui Sákjamuni Buddha képmás meglepő hasonlóságot mutat az Amitábhát ábrázoló *cakli*-val, különösen ami a főalakok arcát, fejét és a ruházat elrendezését illeti.¹⁶³ Mindez azt jelzi, hogy bár egyes elemeknél (főként az öltözetet és az arctípusokat illetően) vannak jellegzetes különbségek, a kínai *cakli*-sorozat készítőjének is nagyon jól kellett ismernie a tibeti-nepáli művészet stílusát.

A salui falképeket legújabbán a falakra írt szövegek összefüggésében kutató Sarah A. Richardson azonban a Drakpa Gyalcen alatt épített salui körfolyosó falán megfestett *dzsátaka* történeteket elemezve arra a következtetésre jutott, hogy bár az indiai, nepáli, tibeti, kínai és perzsa művészet vizuális hatásai is kimutathatók a falképeken, ezek többnyire egymástól elszigetelten, különböző műhelyekről tanúskodva jelennek meg. Szerinte két különálló, egy tibeti és egy nepáli művészcsoport dolgozott egymás mellett a körfolyosó megfestésén. A tibeti műhely stílusát a mongol stílusú viseletek, a kínai díszítőelemek, a kínai és a tibeti építészet kombinációi és a kínai tájképfestészet

¹⁶² Casey 2014.

¹⁶³ Lásd Casey 2014.



20. A Juyong Guan kapuzata, 1342–1345. A szerző felvétele, 2009

ismeretéből adódó tájábrázolás jellemzik. Ezzel szemben a nepáli festők műhelye egészen más stílust képviselt; a nepáli-indiai viseletek és a Kathmandu-völgy hagyományos építészetére jellemző épületek ábrázolása mellett csak kevésbé alkalmaztak tájképi elemeket.¹⁶⁴ Hogy mindez Anige működése következtében kialakult keverék stílust képviselné, két ok miatt is elvethető; egyrészt a salui festmények kínai elemei meglehetősen provinciálisak, másrészt azok a remekbe készült falképek, amelyeket az egyik tibeti művész Saluban a nevével is jelzett, inkább nepáli, mint kínai vonásokat mutatnak. Ráadásul mindez nem ad választ arra a kérdésre, hogy mit is azonosíthatunk a Yuan-udvarban dolgozó nepáli és tibeti művészek stílusával, illetve, hogy az Anige által vezetett művészeti műhelyek kialakítottak-e egy egységesnek mondható stílust, vagy különböző stílusokban dolgoztak.

A Yuan-dinasztia téli fővárosát Dadut az északi területekkel, köztük a nyári fővárossal, Shangduval összekötő útvonal fontos csomópontja volt a Juyong-hágón 1342 és 1345 között, egy hármas *sztúpa* alapzataként funkcionáló kapuzat, melynek hat nyelven (tibeti, mongol, szanszkrit, ujgur, tangut és kínai) írott feliratai lényegében buddhista keretek közé foglalva népszerűsítették

¹⁶⁴ Lásd erről Richardson 2016: 182–186.

a birodalmi identitást.¹⁶⁵ (20. kép) Az építményt a Yuan-dinasztia utolsó uralkodója, Togon Temür (1320–1370) parancsára hozták létre, és a *szakja* klánból származó császári tanító, Künga Gyaltsen (t. *Kundga' rgyal mtshan*, 1310–1353) szentelte fel. A mára elpusztult, feltehetően a Fehér Sztúpa mintájára kialakított három sztúpának csupán kapuzatként szolgáló alapzata maradt fenn, melynek homlokzatait, valamint mennyezetét és belső oldalfalait buddhista ábrázolásokkal borították. A homlokzatot a *tóranák* mitikus lényeinek megfelelően alakították ki,¹⁶⁶ míg a mennyezetre öt *mandalát* (középen Aksóbhja buddha *mandalájával*), az oldalfalakra pedig többek között a jelen világkorszakban megjelenő buddhákat és a négy világtáj őreit vészték fel. A kapuzat faragványai jól példázzák a Yuan-kor végének az indiai, tibeti és nepáli művészet stílusainak keveredéséből kialakult, de már jórészt sinizálódott stílusát, amelyet minden valószínűség szerint Anige – és a vele együtt Kínában dolgozó nepáli művészek – hatásának kiteljesedéseként értelmezhetünk. (21. kép)



21. Buddha-ábrázolás a Juyong Guan kapuzatának belső oldalfalán, 1342–1345.

A szerző felvétele, 2009

A mű és a művészek

A tanulmány írása során számos részletet nem volt alkalmam elemezni, így például a Yuan-kori manufaktúrák (porcelán, lakk, stb.) fennmaradt tárgyain található motívumok és a buddhista ábrázolások díszítésének összefüggéseit, melyek segíthetnek kitágítani azokat az meghatározásokat, amelyek mentén az újonnan előkerült szoborállományt lehet pontosabban értelmezni. Annyi azonban már most feltételezhető, hogy a Yuan-kor buddhista művészetének stílusát nem lehet kizárólag Anige (és munkatársai) nepáli hátterének tulajdonítani, mivel figyelmen kívül hagynánk más, szélesebb körű hatásokat, melyek a Kínában már eleve meglevő hagyományokból is merítettek, és egy hatalmas, a mongolok által uralt birodalom politikai, kulturális és etnikai érdekeit szolgálták. Az épületek és műtárgyak stílusát nyilván sokszor a helyi tradíciókhoz kellett igazítani,

¹⁶⁵ Lásd erről Campbell 2022: 231–240.

¹⁶⁶ A trónhátteret (sz. *torāṇa*) is szimbolizáló kapuzat ugyanúgy az alapjául szolgált az egykor rajta levő három *sztúpának*, mint az a Cleveland Museum már elemzett Zöld Tára képén látható, lásd erről Campbell 2022: 233. A három *sztúpa* feltehetően a Három Menedéket (sz. *Triśaraṇa*), a Három Járművet (sz. *Triyāna*), a Megszabadulás Három Kapuját (sz. *Vimokṣatrāya*), és a Buddha Három Testét (sz. *Trikāya*) jelképezte, lásd Campbell 2022: 238.

hogy hatékonyan szolgálhassanak vallási és állami célokat; ugyanakkor igény lehetett egy jól megkülönböztethető, az új dinasztia hatalmi törekvéseit reprezentáló stílus kialakítására is. Valószínűleg ebben folyamatban alakulhatott ki a sokféle összetevőből álló „buddhista képmás” fogalma, a különböző helyszíneken – és különböző stílusokban – alkalmazott tibeti buddhista művészet leírására.¹⁶⁷ Voltaképpen ez a folytonosan változó, de mégis állandóságra törekvő entitás lehetett maga a *mű*, ennek szolgálatában álltak azok a Kínában élő idegen művészek, akiknek tevékenységét történetesen a nepáli származású Anige irányította egy adott időszakban. De bármennyire is egyre jobban pontosíthatók a Yuan-kor művészetének körvonalai, még mindig szem előtt tartandó David Weldon 2010-ben közzétett konklúziója az eddig Anige személyének tulajdonított műalkotásokkal kapcsolatban, mely szerint „stílusának esztétikáját valójában soha nem állapították meg”, és „jelenleg nem áll rendelkezésre elegendő információ, legyen az akár technikai, akár művészettörténeti, hogy el lehessen fogadni bármilyen megbízható meghatározást.”¹⁶⁸

Bibliográfia

- Adams, Phillip. 2014. „Imperial Yuan Gilt-Metal Buddhist Sculptures: Stepping Stones to the Early Ming.” *Oriental Art* 8: 92–100.
- Beer, Robert. 1999. *Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston: Shambhala.
- Bhattacharya, Ranjan. 2001. „Arnika’s resurrection.” *Nepali Times*, October 12–18: 64.
- Bigler, Robert R. 2013. *Art and Faith at the Crossroads: Tibeto-Chinese Buddhist Images and Ritual Implements from the 12th to the 15th Century*. Zurich.
- 2015. *Before Yongle: Chinese and Tibeto-Chinese Buddhist Metal Images from the 13th and 14th Century*. Zurich.
- 2017. *Dynasties and Identities Tibeto-Chinese Buddhist Art of the 13th to the 15th Centuries*. Zurich.
- 2018. *A Merger of Cultures: Buddhist Art of the Yuan and Ming Eras*. Zurich.
- Campbell, Aurelia. 2022. „Consecrating the Imperial City: Tibetan Stupas in Yuan Dadu.” *Journal of Song-Yuan Studies* 51: 207–243. <https://doi.org/10.1353/sys.2022.0010>
- Casey, Jane. 2014. „Buddhist Initiation Paintings from the Yuan Court (1271–1368) in the Sino-Himalayan Style.” *Asianart.com*
- Charleux, Isabelle. 2010. „From *ongon* to icon: legitimization, glorification and divinization of power in some examples of Mongol portraits.” In: *Representing Power in Ancient Inner Asia: Legitimacy, transmission and the sacred*, Robert Hamayon, Isabelle Charleux, Grégory Delaplace & Scott Pearce (eds.), Bellingham, Western Washington University, 209–261.
- 2023. „Newar artist’s Buddhist monument for the Mongol rulers in Beijing.” In: Karl Debreczeny, Elena Pakhoutova (eds.) *Himalayan Art in 108 Objects*. New York: Rubin Museum of Art: 185–187.
- Cho, Yong. 2023. „Woven Mandalas in the Mongol Imperial Court.” In: Karl Debreczeny, Elena Pakhoutova (eds.) *Himalayan Art in 108 Objects*. New York: Rubin Museum of Art: 208–211.

¹⁶⁷ Yang & Chen 2023: 42.

¹⁶⁸ Weldon 2010.

- Debreczeny, Karl. 2011. „Wutai Shan: Pilgrimage to Five-Peak Mountain.” *Journal of the International Association of Tibetan Studies* 6: 1–133.
- 2014. „Imperial interest made manifest: *Sga A gnyan dam pa's Mahakala Protector Chapel of the Tre shod* Mandala Plain.” In: Roberto Vitali (ed.) *Trails of the Tibetan Tradition: Papers for Elliot Sperling*, Dharamsala: Amnye Machen Institute: 129–166.
- 2019. „Faith and Empire: An Overview.” In: Debreczeny, Karl (ed.) *Faith and Empire: Art and Politics in Tibetan Buddhism*. New York: Rubin Museum of Art: 19–51.
- 2023. „The Political Role of Tibetan Buddhism at the Mongol Court.” In: Karl Debreczeny, Elena Pakhoutova (eds.) *Himalayan Art in 108 Objects*. New York: Rubin Museum of Art: 180–183.
- Dorje, Gyurme. 1999. *Tibet Handbook*. Bath: Footprint Handbooks Ltd.
- Ferenczy Mária (szerk.). 2003. *A Tíz Bambusz Csarnoka. Könyv- és nyomdászattörténeti kiállítás a Kínai Nemzeti Könyvtár kincseiből*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár.
- Franke, Herbert. 1994. „Consecration of the “White Stüpa” in 1279.” *Asia Major*, 7/1: 155–183.
- Gömpojab. 2000. *The Buddhist Canon of Iconometry (Zaoxiang Liangdu Jing): With Supplement. A Tibetan-Chinese Translation from about 1742 by mGon-po-skyabs (Gömpojab)*. Ulm: Fabri Verlag.
- Heller, Amy. 1999. *Tibetan Art: Tracing the Development of Spiritual Ideals and Art in Tibet 600–2000 A.D.* Milan: Editoriale Jaca Book.
- Henss, Michael. 2008. *Buddhist Art in Tibet: New Insights on Ancient Treasures: A Study of Paintings and Sculptures from 8th to 18th century*. Fabri Verlag: Ulm.
- 2009. „Is there any “Anige Style” in Nepalo-Tibetan and Tibeto-Chinese Metal Sculpture of the Sa skya Yuan Period?” *Studies in Sino-Tibetan Buddhist Art. Proceedings of the Third International Conference on Tibetan Archaeology and Art, Beijing 2006*. Shanghai: 199–212.
- 2011. „Thirteenth or Eighteenth Century? A response to David Weldon’s “On Recent Attributions to Aniko.” *Asianart.com*
- 2014. *The Cultural Monuments of Tibet*. Munich, New York: Prestel.
- Huntington, Susan L. 1985. *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*. New York: Weatherhill.
- Huntington, Susan L. – Huntington, John C. 1990. *Leaves from the Bodhi Tree: The Art of Pāla India (8th–12th centuries) and Its International Legacy*. Seattle: Dayton Art Institute, University of Washington Press.
- Huntington, John C. – Bangdel, Dina, 2003. *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art*. Chicago: Serindia Publication.
- Jackson, David P. 1983. „Notes on Two Early Printed Editions of Sa-skyapa Works.” *The Tibet Journal* 2: 3–24.
- 2010. *The Nepalese Legacy in Tibetan Painting*. New York: Rubin Museum of Art.
- Jing, Anning. 1994. „The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1245–1306): A Nepali Artist at the Yuan Court.” *Artibus Asiae* 54 (1/2): 40–86. <https://doi.org/10.2307/3250079>
- 1996. „Anige, a Himalayan Artist in Kubilai Khan’s Court,” *Asian Art & Culture* 9:3: 31–43.
- 2004. „Financial and Material Aspects of Tibetan Art under the Yuan Dynasty.” *Artibus Asiae* 64 (2): 213–241.
- 2023. „Sculptures by Anige and Liu Yuan at the Yuan Court.” In: Donna Strahan, Blythe McCarthy (eds.) *Research on Early Chinese Lacquer Buddhas: Proceedings of the Sixth Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*. Archetype Publications Ltd.: London: 67–75.

- Jisheng, Xie. 2019. „Tibetan Buddhism and Tibetan Buddhist Art in the Xixia Kingdom.” In: Debreczeny, Karl (ed.) *Faith and Empire: Art and Politics in Tibetan Buddhism*. New York: Rubin Museum of Art: 83–103.
- Karmay, Heather. 1975. *Early Sino-Tibetan Art*. Warminster: Aris and Philips Ltd.
- Kelényi Béla. 1994. „Panydzsara Mahákála. Egy tibeti tekercskép a Delmár-gyűjteményből.” *Ars Decorativa* 14: 81–98.
- 2000. „Szent látomások és profán viták.” *Művészettörténeti Értesítő* 3–4: 337–343.
- Khokhlov, Yury. 2016. „The Xi Xia Legacy in Sino-Tibetan Art of the Yuan Dynasty.” *Asianart.com*
- Kossak, Steven M. 1997. „Sakya Patrons and Nepalese Artists in Thirteenth-Century Tibet.” In: Jane Casey Singer, Philip Denwood (eds.) *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, London, Laurence King Publishing: 26–37.
- Kossak, Steven M. – Casey Singer, Jane. 1998. *Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kreijger, Hugo 1997. „Mural Styles at Shalu.” In: Jane Casey Singer, Philip Denwood (eds.) *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*. London: Laurence King: 170–177.
- Leidy, Denise Patry. 2010. „Buddhism and other “Foreign” Practices in Yuan China.” In: James C. Y. Watt et al, *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*. New York: Metropolitan Museum of Art: 103–116.
- Linrothe, Rob. 2009. „The Commissioner’s Commissions: Late Thirteenth Century Tibetan and Chinese Buddhist Art in Hangzhou under the Mongols.” In: Matthew Kapstein (ed.) *Buddhism between China and Tibet*, Boston: Wisdom: 73–96.
- 2023. „Sculpture under Mongol Patronage: An Indian Buddhist Deity in a Nepalo-Tibeto-Chinese Form.” In: Karl Debreczeny, Elena Pakhoutova (eds.) *Himalayan Art in 108 Objects*, New York: Rubin Museum of Art: 189–191.
- Mullin, Glenn H. 2003. *Female Buddhas: Women of Enlightenment in Tibetan Mystical Art*. Santa Fe: Clear Light Publishers.
- Pal, Pratapaditya. 1984. *Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Thankas: Eleventh to Nineteenth Centuries*. Basel: Ravi Kumar.
- Pelliot, Paul. 1923. Les statues en laque seche dans l’ancien art chinois. *Journal Asiatique*, April–June: 181–207.
- Petech, Luciano. 1984. *Mediaeval History of Nepal (ca. 750–1480)*. 2nd ed. Rome: Institutio Italiano per il Medio ed Estremo Oriente
- Piotrovsky, Mikhail (ed.). 1993. *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X–XIII century)*. Milan: Electa.
- Richardson, Hugh. 1977. „The Jo-khang “Cathedral” of Lhasa.” In: Ariane Macdonald, Yoshiro Imaeda (eds.) *Essais aur l’art du Tibet. Librairie d’Amerique et d’Orient*, Paris: 157–188.
- 1998. *High Peaks, Pure Earth: Collected Writings on Tibetan History and Culture*. London: Serindia
- Richardson, Sarah Aoife. 2016. *Painted Books for Plaster Walls: Visual Words in the Fourteenth-Century Murals at the Tibetan Buddhist Temple of Shalu*. PhD Dissertation, Department of Art, University of Toronto
- Runze, Lei. 1996. „Structural Character and Tradition of Ningxia’s Tangut Stupas” *Orientations*, April: 55–62.

- Schroeder, Ulrich von. 2001. *Buddhist Sculptures in Tibet*. Hong Kong: Visual Dharma Publications, 2 vols.
- Seyfort Ruegg, David. 1997. „The Preceptor-Donor (*yon mchod*) Relation in Thirteenth Century Tibetan Society and Polity, its Inner Asian Precursors and Indian Models.” In: Krasser, Helmut – Much, Michael Torsten, Steinkellner, Ernst – Tauscher, Helmut (eds.): *Tibetan Studies. Proceedings of the 7th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Graz 1995*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, Vol. II: 857–872.
- Shakya, Miroj. 2020. „Nepali Artist Arniko’s Artistic Legacy and its Influence on the Buddhist Art in China.” In: *South Asian Studies: Bridging Cultures*, ed. Deepak Shinkhada, San Bernardino, California: South Asian Studies Association Books: 146–157.
- Slusser, Mary Shepherd. 1995. The Art of East Asian Lacquer Sculpture.” *Oriental Art* 1: 16–30.
- Sobkovyak, Ekaterina. 2015. „Religious History of the Gaṇḍi Beam: Testimonies of Texts, Images and Ritual Practices” *Asiatische Studien/Etudes Asiatiques* 69 (3): 685–722.
- Stoddard, Heather. 1985. „A Stone Sculpture of mGur mGonpo, Mahakala of the Tent, Dated 1292.” *Oriental Art* 31: 278–282.
- 1996. „Early Tibetan Paintings: Sources and Styles (Eleventh–Fourteenth Centuries A.D.)” *Archives of Asian Art* 49: 26–50.
- Tenpa, Tsangwang Gendun. 2019. „Tibetan Buddhism and Art in the Mongol Empire According to Tibetan Sources.” In: Debreczeny, Karl (ed.). *Faith and Empire: Art and Politics in Tibetan Buddhism*. New York: Rubin Museum of Art: 105–123.
- Tsering, Tashi. 2010. „Jowo Śākyamuni.” In: *Jokhang: Tibet’s Most Sacred Buddhist Temple* (ed. Gyurme Dorje, et al.), London, Bangkok: Edition Hansjörg Mayer: 123–157.
- Tsultemin, Uranchimeg. 2021. „The Portrait of Chinggis Khaan: Revisiting the Ancestral Connections.” In: Ellen Huang, Nancy G. Lin, Michelle McCoy Michelle H. Wang (eds.) *Water Moon Reflections: Essays in Honor of Patricia Berger*, Berkeley: University of California: 34–57.
- Tucci, Giuseppe. 1949. *Tibetan Painted Scrolls*. Rome: La Libreria dello Stato.
- Vitali, Roberto. 1990. *Early Temples of Central Tibet*. London: Serindia.
- Weldon, David. 2010. On Recent Attribution to Aniko. *Asianart.com*
- Yang, Zezhou – Chen, Tianyi. 2023. „Reconciling the Varied Stories: Arniko Myths, (De)colonization, and Nationalization Between Nepal and China.” *Himalaya* 42 (1), Spring: 28–47.