

NAGY-ÁZSIA MŰVÉSZETÉRŐL

EZ ÉV ÁPRILIS 28-ÁN múlt száz éve annak, hogy Hopp Ferenc, a róla nevezett keletázsiai művészeti múzeum alapítója, megszületett. A nevezetes évfordulót emlékkiállítás megnyitásával ünnepeltük meg. A kiállítás anyaga részben a Hopp Ferenc-múzeum újabb szerzeményeiből, azaz ajándékként befolyt gyarapodásából, részben más közgyűjteményekből, de legnagyobb részben magántulajdonból kölcsönzött tárgyakból áll. E tárgyak egy része kiválósága miatt és emellett azért került kiállításra, mert a nagyközönség még nem ismerte. A nagyobb rész azonban, amellet hogy művészi élvezetet nyújt, külön cél szolgáltatásban is áll. Bizonyítani akarja a közönség előtt, hogy a Kelet műveltségének és művészetének alapvonásai határozott egyöntetűséget mutatnak és hogy ez a legújabb időkig érvényben maradt egyöntetűség őskori örökség.

A Hopp Ferenc-múzeumban csak egy terem, helyesebben szoba volt a kitűzött cél szolgáltatába állítható. E kis helyen se mutathattunk be arányosan gyűjtött anyagot. Az került oda, ami éppen elérhető volt. Szükségesnek láttam éppen ezért a katalógusban egy aránylag hosszú bevezető tanulmányt közölni „Nagy-Ázsia“ művészetéről, melyben az egységes Kelet tételét lehetőleg közérthető módon fejtem ki. Az olvasónak feltűnhetett, hogy a közlemény egyes részei erősen hangsúlyozottak. Nem tartom szükségesnek mentegetőzni emiatt. A művészettel való foglalkozásban elvitathatatlan jogosultsága van az egyéni vonzalomnak. Érthető, már sajátos helyzetemnél fogva is, hogy egy emlékcsoport különösen mély hatást gyakorolt rám. A népvándorlás hullámaival sok keleti anyag sodródott Magyarország területére. Örülöm kellett ennek, mint első kézből való anyagnak. Népvándorláskori emlékeinknek a megfelelő távol keletiekhez való viszonyítása közben maguktól tűntek elő olyan további kapcsolatok, melyek végül egy nagy egység képévé kristályosodtak ki.

Kifejtettem már gyakran ennek az egységnek a képét, vagy egészen vázlatosan, vagy részletesen, népszerű előadásokon és megfelelő kapcsolatokban írásban is. Miután azonban, a dolog természete szerint, minden újabb megfigyelésem és meglátásom szerényebbé tett és nagyobb tisztelettel töltött el a tárgyam iránt, valami szent borzalom fogott el mindig arra a gondolatra, hogy jó volna már megállapodásra jutni önmagammal és leszögezni egyes állításokat. Viszont sub specie aeternitatis nem tartottam nagyon sürgősnek ezt a leszögezést. Vay Péter gróf, aki nem tudós, de akinek életem végéig hálásabb leszek a jó pillanatban jött első ösztönzéseikért, mint sok kevésbé ösztönös és

kevésbé élénk szellemű tudósnak, kezembe adta annak idején Okakura Kakuzo „The Ideals of the East“ című művét. Ez lett a keleti művészeti irodalomban az első olvasmányom. Remélem, hogy ez lesz az utolsó is. Mert minél több könyvét olvasok, annál jobban vágyom ehhez vissza. Ez a kis könyv művészetből, megérzésekből és meglátásokból lett. Ha végigszenvedünk förtelmesen megírt köteteket, melyekben a tudós szerzők lelegeznek egy-egy rétet, úgyhogy éppen a legszebb virágokat hagyják érintetlenül, akkor fokozott mértékben élvezzük a japáni atyamesternek azt a sok-sok ösztönös megállapítását, amit az összes nagy felfedezések (az igazán nagyok és döntő jelentőségűek) utólag állandóan igazolnak, de annak a rengeteg tudásnak a képét is, melyet a minden egyes megnyilatkozásában tiszta művészesembernek minden szava sejtet.

Mikor Okakura e század legelején nem mindenkinek való kis könyvét megírta, Ázsia egységének felfogásához különös művészi meglátás és olyan stílusérzék kellett, amilyent csak a keleti életnek a helyszínén szerzett ismerete adhatott. E két feltétel érvényben fog maradni természetesen akkor is, ha az emlékek ismeretében elérjük mindazt, ami elérhető. Hogy ennek tudatában nem volt-e szerénytelen átfogó vállalkozásom, majd elválík. Annyi bizonyos, hogy ösztönöm vitt rá és ma sem hiszem, hogy a művészetek múltjának felderítésében kevesebbet érme az ösztön, mint a rendszer.

A KÖKORSZAK végének különösen fontos emlékei, a dolmenek és menhirek mellett, az ú. n. cromlechek, a kőtömbökkel határolt köralakú szentélyek. Ezek közt elő szoktak fordulni olyanok is, amelyek négy helyen, északi, déli, keleti és nyugati irányban nyitottak. E szentélyek, egyszerűen szólva, a napvallás emlékei. A nap tisztelete pedig, ugyancsak nagy általánosságban nevezve meg a dolgot, a letelepült, a földművelő ősember vallása és egyben a történelmi ember nagy vallási rendszereinek alapja. A kör magában is jelentős fogalom. Az őshit varázserővel ruházta fel és ez a hit hozzákapcsolódott a legújabb időkig. Olyan jelenség ez, mint a vörös szín erejébe vetett hit. A vörös szín az ősidőkben, tudomásunk szerint az őskőkorszak újabb felében már az élet színe volt. A holttesteket vörösre festették, hogy ezzel a lélek örök életét biztosítsák. A kínaiak a pozitív erőt látták meg a vörösben és a nap színévé tették. Ma is él még nálunk is a néphit, hogy a vörös szín védelmet nyújt az igézet ellen.

Ha az ilyen őskori képzetek lényegükben változatlan fennmaradására gondolunk, nem szabad csodálkoznunk azon sem, hogy a nap ősi jelképe, a körbe helyezett kereszt, az úgynevezett „napkereszt“ a legújabb kőkorszakban és a bronzkorszakban már jóformán általánosan használt forma lett. Megtaláljuk a horogkeresztrel válmkozva a történelemelőtti Iránban, a Kr. előtt 4. évezredből való susai emlékek közt (leginkább az edények talpán), megtaláljuk Babilóniában, Kis-Ázsiában, a Földközi-tenger szigetein, az archaikus görög művészetből, megtaláljuk hazánk területén — edényeken, függőkön (1. kép), bronzoltárokon, Dániában, a híres svédországi sziklaképeken, a Kaukázusban, Kínában és sok más helyen. Nyilvánvaló, hogy a napvallás, jelképeivel együtt,



1



3



2



4



5



6



7



9



8



10

mondhatni közkincsévé lett az őskori letelepült, szóval „civilizált“ emberiségnek. Köztudomású, hogy otthonos volt Amerikában is. Ma már kimondhatjuk, hogy ott sem fejlődhetett ki önállóan, külső hatás nélkül, miután tudjuk, hogy Amerika lakossága Kelet-Ázsia népeivel kétségtelenül közös eredetű. A Behring-szoros nagy közvetítő jelentőségében nem lehet kételkednünk.

Ha számbavesszük a napkereszt és horogkereszt különböző változatait és a rokonjellegű díszítő formákat, nem térhetünk ki az elől a meggyőződés elől, hogy ezek a nevezetes jelképek a világművészet döntőfontosságú tényezői.

Hivatkoznunk kell elsősorban az ókori India művészetének egyik legnagyobb büszkeségére, a Sanchii sztupára. E „nagy halom“ körkerítésének négy bejáratához derékszögben megtörve vezet az út. Ez a szentély fejezi ki legvilágosabban a napkereszt és horogkereszt közti kapcsolatot. Ez ment fel minket leghatározottabban a „természetes ész“ szerinti, „logikus“ gondolkodás alól, mely a művészettudományban és a régészetben a megfelelő stílusérzék nélkül már számtalan hamis következtetés okozója lett. Meg kell említenem itt azt is, hogy a napkereszt fogalmának megállapításához sem jutottunk elmélet útján. A Hopp Ferenc emlékkiállításán is van egy igen szerény megjelenésű, de annál nagyobb bizonyítóerejű emlékünknél (tulajdonosa Mészáros Gyula dr.; lelőhelye Malaria), egy áldozati jelenetekkel díszített, domborműves kis agyag levéldoboz, melyen látható az égi fény jelképe is, a holdsarló két ága közé helyezett napkorong — a kereszttel.

Vegyük tekintetbe emellett, hogy Iránban és Kis-Ázsiában forgalomban voltak körülbelül a Krisztus előtti negyedik évezred végétől kezdve olyan pecsétek, melyeken a többszörös vonalmenettel szerkesztett napkereszt vagy horogkereszt látható. (Ilyenek is találhatók a Hopp Ferenc-múzeumban rendezett kiállításon, ugyancsak dr. Mészáros Gyula gyűjteményéből.) Az itt közölt példák (2., 4. kép) kisázsiaiak és a Krisztus előtti második évezred közepetájáról valók. Nagyon hasonló rajzú és munkájú pecséteket ismerünk azonban a kínai nagy faltól északra eső Ordos területről is. E taéizmánjellegű bronzok legnagyobb gyűjtője Mr. F. A. Nixon (Tsinan fil) tizenhárom ilyen tárgyat ajándékozott nemrégén a Hopp Ferenc-múzeumnak. (Az emlékkiállításán is szerepel néhány. Ezek közül a való az a példány, melynek rajzát a 3. képen közlöm.) Éppen most folyik élénk vita ez emlékek körül. A megfejtéssel kísérletezők többnyire hajlamosak arra, hogy nesztorianus jelvényeket lássanak e pecsétekben, mert sok köztük a keresztalakú. A kereszték közepén ott szokott lenni azonban a horogkereszt, vagy más olyan jel, amely régi kínai írásjegyeknek vagy megfelel, vagy rájuk emlékeztet. Egyik-másik példány ezek közül is nagyon közel áll a régi kisázsiaiakhoz. Ilyen az 5. képen ábrázolt tárgy is, melyet Mr. F. A. Nixon ajándékozott a Hopp-múzeumnak.

Egyfejű és kétfejű madár alakját is szokták viselni ezek a pecsétek. A nesztorianus elmélet hívei szeretik e madáralakokban a szentlelket látni, holott nézetem szerint ebben a kérdésben azt kell szem előtt tartani elsősorban, hogy a sas a legfontosabb vallási jelképek közé tartozott már Irán és Mezopotámia legrégebb művészetében is. A 3.

évezredbe helyezhető susai emlékeken már úgy látjuk ábrázolva a sast, amint lecsap a nagyvadak; a szarvas és a vadkecske hátára. Megjelenik azután nagyon korán a sas mint napjelkép, Iránban, Mezopotámiában, Kis-Ázsiában és Egyiptomban egyaránt. Egyiptomban mint kitárt szárnyú griffkeselyű vagy még egyszerűbben, mint szárnyas napkorong. Mezopotámiában és Perzsiában hasonlóképpen, gyakran a vadászatra vagy hadba induló király feje fölött repülve, mint védő istenség. A sumir művészetben már feltűnik a kétfejű sas, melyből az indiai mifológiában a garuda, Vishnu, a napisten háta állata lesz. Sokszor ábrázolják egy fejjel és rendszeren a kígyóval. Előfordul gyakran az emberfejű garuda is; sőt ábrázolják a garudát emberalakban is szárnyakkal.

Az egyiptomi szárnyas napkorongon látható a szárnyak alatt egy-egy ureus-kígyó is. Kétségtelen, hogy a két állatjelkép egybekapcsolásának köze van a garuda-kígyó (vagyis naga) kompozíciókhoz. Ázsiában nem lehet elég messze mennünk, ha meg akarjuk találni egy-egy jelképes forma eredetét. A nyugvó szarvas kompozíciója, melyet úton-útfélen annyit emlegetnek, mióta divattá vált a szkitha művészet iránti rajongás, otthonos volt mint nyugvó antilop az egyiptomi középső birodalom és mint mennyezetet tartó oszlop tetejére állított vadkecske az asszír fénykor művészetében. Különösen hangzik az is, ha azt mondom, hogy az altajvidéki bronzkori díszítőművészet egyik legegyszerűbb formája, mely, közérthető hasonlattal élve, megkezdett torta lapjára emlékeztet, annyira megfelel az egyiptomi művészetben gyakran ábrázolt lótuszszéplé alakjának, hogy lehetetlen ezzel kapcsolatba nem hoznom.

Nem is lehet másképpen látnunk a dolgokat. A nagyfontosságú nyugatázsiai napjelképek elterjedtek egész Ázsiában és Ázsián túl keletre is, meg nyugatra is, még a történelmi idők előtt. A mi a Kelet művészetét keletivé teszi, az az őskori jelképek és egyáltalában az ősember felfogásának fennmaradása és érvényesülése megszakítatlan vonalban a mai napig. Az ősember világnézete kozmikus volt. A Kelet művészete ma is a kozmikus világnézetnek megfelelő művészet.

Elámból, valamint a Krisztus előtti második évezredi hettita Kis-Ázsiából, ellentétesen elhelyezett állatok képével díszített pecsétek is maradtak fenn. (6. kép. Dr. Mészáros Gyula tulajdonából.) Ezek az állatképek ugyanazt a körforgást érzékitik amit a horogkereszt ágai mutatnak. Bizonyítékok erre az állatfejes horogkeresztek, amilyeneket ismerünk Magyarországról is, a népvándorlás korából. Legyen szabad megjegyezmem itt, hogy ezek a horogkeresztes talizmánok ahhoz az emlékcsoporthoz tartoznak, melyeket millenáris korszakunk legjelesebb régészei, elsősorban Hampel József és Nagy Géza, tárgyi és történelmi alapon álló kifogástalan indokolással, a hún uralmat megelőző néhány évtizedtől kezdve az avar uralom végéig tartó korba helyeznek. Ezt a kormegállapítást a lehető legteljesebben igazolták éppen a legutóbbi évtizedek nagy felfedezései a húnok régi ázsiai birodalmának helyén, az Ordos területen, Mongolországban és Keleti Turkesztánban is. Nem értek hát egyet azzal az utóbbi években nálunk elharpódzott felfogással, mely szerint tudósaink e régiségeket egyszerűen

avaroknak nevezik. Én nem találok helyesnek sem a hún, sem az avar, sem a hún-avar névjegyet. Ázsiai — nagyázsiai — eredetű, iráni hellenisztikus tárgyakkal állunk itt szemben, melyeknek stílusa nálunk provinciális módon, elszigetelten fejlődött ki. Akik tudnak látni, szoktak olvasni és nézeteltérések alkalmával nem hagyják magukat vezetetni — legtöbbször ellenőrzés nélkül — kizárólag az egyik fél által, hanem meghallgatják és ellenőrzik a másikat is, azok megtalálhatják az indokolásomat nyomtatásban elég sok ismert helyen, magyar és német nyelvhatárunkon belül is meg kívül is.

A magyarországi horogkeresztes talizmánokon vagy ragadozó négy lábúak, vagy griffek fejeit, vagy az indadisz megfelelő alkalmazását látjuk. (A ragadozó négy lábúak, elsősorban természetesen a kutya, totemisztikus, a griff és az inda napvallási jelképek.) Az egyiken, melyet a Magyar Nemzeti Múzeum Régiségtára volt szíves átkölcsonnítani a Hopp Ferenc-émlékiállítás céljaira, helyet foglal a négy nagyon keletázsiai módon stilizált állatfej közt a középen egy ötödik is, amely élénken emlékeztet a kínai sárkányra. Rendkívül tanulságos dolog, hogy itt az északázsiai népek istenállatai a nap forgását jelképező talizmánként egyesítve jelennek meg. A magyarországi bűn és avar korszakból való emlékeken éppen az az érdekes, hogy az összehatásukra döntő hatást gyakorló iráni hellenisztikus formákon kívül olyanokat is tartalmaznak, melyek a szkitha-szibériai népektől származnak és egyáltalában nem megvetendő mennyiségben kínai eredetűeket is. Ezeknek felderítésével foglalkoztam népvándorláskori tanulmányaim kezdetétől óta legnagyobb kedvvel. Megfigyeléseim eredményéről a Hopp Ferenc-émlékiállítás jó része is tanúskodik.

A kapcsolatokat mutató kiállított tárgyak közt szerepelnek olyan bronz ruhadiszok és szíjveretek is, melyeknek alapformája az ellentétes kettős csavarvonal, az *co* alak, vagyis a csavarvonalas fél horogkereszt. Két végükön egy-egy állatfej foglal helyet. Kétségtelen, hogy ez lényegében ugyanaz mint az egymással ellentétesen szembeállított és körforgást kifejező két állat, mely voltaképpen csak abban különbözik a kettős csavarvonalas ékítménytől, hogy két része közt nincs meg a megfelelő átlós összekötő kapocs.

Az *co* alakú állatékítmények óriási elterjedtségnek örvendhettek az eurázsiai népmozgalmak területén már az ókorban, de különösen a középkor elején, azaz a népvándorlás korában. A Hopp Ferenc-émlékiállításon láthatók példányok az Ordos területről (8. kép) és Bizáncból (9. kép). Mellettük van kiállítva egy egészen hasonló alakú madárfejes germán fibula (10. kép), egy magyarországi lelet. (Az észak-kínai, azaz ordosterületi tárgyak a Hopp Ferenc Múzeum tulajdonai, Szabó Géza Pekingben élő hazánkfiájóvoltából, a bizánciakat Mészáros Gyula dr. volt szíves átkölcsonnítani, a germánt a Magyar Nemzeti Múzeum régészeti osztálya.) Látható azonban a tárgyakat tartalmazó szekrény közelében egy kaukázusi szőnyeg is, melyen, a szokásos rozetták közt, ott szerénykednek a szintén szokásos kis *co* alakok is. Gyakran találkozunk ilyen ékítményekkel nemcsak kaukázusi, hanem perzsa, kisázsiai és turkesztáni szőnyegeken, sőt keleteurópai szőttessen is, a máramarosiakat is beleértve. Mindezekben a területeken a

szóbanforgó díszítőelem az alapformák közé tartozik. Jelentőségére élénk világot vet gyakori előfordulása a belsőázsiai iráni hellenisztikus művészetben és elterjedése ebből a forrásból Kelet-Ázsiában és a mi hűn és avar korszakunk művészetében is. A látszólag geometrikus jellegű forma megtalálható magyarországi szíjvégeken is és nagyobb figyelmet érdemel mint amilyent neki tulajdonítani szoktak. A mi emlékeinken ugyanis a leggyakoribb dísz a növényi inda, melyen sokszor látható a gyümölcs vagy a palnettává stilizált lótuszvirág. Végeredményben ezek az iráni hellenisztikus jellegű indák is napjelképek, miután megfelelnek az életfának, éppen úgy mint a hozzájuk hasonló növényi jelképek a mohamedán nők sírkövein. Az ellentétes csavaronal azonban, amint láttuk, mégis más lapra tartozik. Ez már az a forma, amit a kínaiak lei wennek, azaz mennydörgés-ékitménynek neveznek és már az ókorban a yang — a pozitív erő és a yin — a negatív erő összeütkezésével magyaráztak.

A kínai díszítőművészetnek egyik legjelentősebb alapformája, a lei wen tehát az ósázsiai összefüggésből és ez összefüggést legjobban kifejező nagy szellemi közös kincsből, a napvallásból eredt. És innen eredt természetesen a kínai művészet egész szellemét döntő módon befolyásoló úgynevezett yang-yin kompozíció is.

A Hopp Ferenc-emlékkiállításon látható elámi pecséttel hasonlítsunk össze egy kínai bronzamulettet (7. kép), melyet a kiállítás céljaira dr. Faludi Géza főorvos kölcsönzött át. A szerencsepénzen két sárkány látható. Az egyik fölfelé törekszik. Ez a pozitív elemnek, a yangnak jelképe. A másik lefelé fordul. Ez a negatív elem: a yin. A kozmikus ellentét számtalanszor jut kifejezésre a kínai és egyáltalában a keletázsiai művészetben, de nemcsak határozott értelmű jelképekben, hanem egyáltalában a kompozíció jellegében is. Ez alkalommal szabadjon ismét a kiállításra hivatkoznom, hol az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumból átengedett japáni festmények és kínai színes fametszetek is láthatók. Ez utóbbiak többnyire virágokat, gyümölcsöket és üreges sziklatömböket ábrázolnak. Kompozíciójukat az jellemzi, hogy amit az ábrázolás egyik oldala tömegben, súlyban kifejez, annak az ellentéte a másik oldal. Szóval a polaritás elve jut bennük kifejezésre; a kínaiak elnevezése szerint yang-yin-kompozíció, ami megfelel a kozmikus felfogásnak, mert hiszen a mindenség két nagy ellentétes alaptényezőjét tükrözi.

A fém tárgyait kapcsolatokból kiderül tehát, hogy első benyomásra teljesen különbözőnek látszó alapformák is fejezhetik ki ugyanazt a szellemet. Kozmikus formának kell neveznünk a napkeresztet, ami a szimmetria tökéletes megtestesülése, és kozmikus formának nevezhető a kínai és japáni festők yang-yin-kompozíciója, mely az avatatlan szemlélőben az európai barokk művészet festői ötleteinek megfelelő benyomást is tud kelteni. Láttuk azonban, hogy végeredményben mind a kettő közös forrásra vezethető vissza és ez a magyarázata annak a látszólag ellentmondásokat kifejező ténynek, hogy Kelet-Ázsia művészetében a legszigorúbb szimmetria és a legellentétebb hangsúlyok egyaránt érvényesülnek egymás mellett. A Buddhizmus művészetében ott látjuk például a kép tengelyébe állított

főalakot, a kétoldalt szimmetrikusan elhelyezett mellékalakkal. Akárcsak az ikonokon a keleti egyház művészetében. Ott van a túlvilági paradicsom elvont ábrázolása, a mandala, középen Amitabha Buddhával, a végtelen fény megszemélyesítőjével, a jelképes lótusz-kelyhen és a mindenségnek e körül kifejlesztett négyszögletes jelképes ábrázolásában, a négy világtáj megfelelő hangsúlyozásával. Ugyanaz a kozmikus gondolat érvényesül itt, amit felismerünk a keleti egyházban, a templomok építésénél, melyek alaprajza megfelel a görög keresztnek. Már láttuk, hogy ugyanez az elv érvényesült az őskori szentélyek építésénél is.

A kozmikus felfogással elválaszthatatlanul jár együtt a jelképeség, miután a mindenséget és az elvont gondolatokat csak jelképes művészi formákkal lehet kifejezni. Ebből természetesen legkevésbé sem következik az, hogy a Kelet művészete ne volna közvetlenül is érzékelhető és a közvetlen érzékelés által zavartalan örömet szerző és felüdülést eredményező művészet. Vannak azonban olyan sajátosságok, melyek minden keleti nép művészetét egyformán jellemzik és egyformán különböztetik meg a nyugati népektől. Ilyenek a szerves plasztikus ábrázolás hiánya, a vetett ámyát feltüntetésének és a távlati látszat törvényeinek következetes mellőzése.

E jelenségek magyarázatáért ismét csak az őskort kell felidézni, és pedig annak nemcsak újabb szakaszait, hanem magát az őskőkorszakot is.

India művészetében érvényesülni látunk a legrégebb időktől kezdve a legújabbig egy eszményképet, melynek megfelelően a szép női alakot túlságosan nagy mellekkel, karcsú derékkal és széles csípővel ábrázolják. A nőiségnek ez az erősen felfokozott megjelenítése csak a mi ízlésünkhöz közelebb álló, tetszetősebb alakítása annak, amit az őskőkorszak embere a willensdorfi és az újabb kőkorszaki a szentesi Vénuszban juttatott kifejezésre. Ilyen Vénuszokat találtak Szibériában is. Szóval amint látjuk, ez az eszménykép és a gondolkodás, mely azt létrehozta, az őskorban általános volt. A történelemelőtti korból származik a termékenység drasztikus ábrázolása: a mellét két kezével feltámasztó női alak is, melyből a keleti ókorban Astarte szobra lett. Von der feydt Eduard báró világhírű gyűjteményében azonban egy lakkozott faszobor azt bizonyítja, hogy Báli szigetén ez a típus a XVI. század körül még az élő művészet kincstárába tartozott. És odatartozik ma is.

Éppen az emberi alak ábrázolása az a terület, amelyen legvilágosabban, legáltalánosabban érthető módon jut kifejezésre a Kelet és a Nyugat művészete közti különbség, vagyis az a tény, hogy az előbbiben az ősember felfogása mindvégig érvényben maradt.

Gondoljunk csak mindenekelőtt arra, amiről mindenki hallott, de amiről legkevésbé sincs mindenkinek helyes fogalma: az ember ábrázolásának tilalmáról az iszlám művészetében. Tudnunk kell elsősorban, hogy ez a tilalom nem írható a Korán, hanem csak a hagyomány, a Hadith“ rovására. (Ezért nem kötelezi a shiitákat, tehát a perzsákat, kiknek nagyszerű miniatúrfestészetében az emberi alaknak kiváló szerep jutott.) E szerint a hagyomány szerint, amiben az ősrégi népies felfogásnak nagy része van, a festő felelős a másvilágon a lefestett emberek lelkéért.

Íme, itt az elképzelhető legjobb bizonyítéka annak, hogy az őskor embere a festőt minden bizonnyal varázslónak tartotta. Vannak azonban bizonyítékaink erre a távolabbi Keletről is. Kung Fu-tzenek, Kína ókori nagy állambölcslőjének egyik földijéről és kortársáról, Lu Panról (Kr. e. VI. sz.) járja az a legenda, hogy a vízidémont felcsalta a mélységből és elkezdte titokban lerajzolni a lábával a földre. A szellem azonban észrevette ezt és újra elmerült. Egy Lieh Yü nevű festőről, ki a nagy Ch'in Shih Huang Ti császár idejében, tehát a Krisztus előtti 3. század közepén élt, azt olvassuk, hogy pupilla nélkül szokta volt festeni a sárkányokat és főnixszeket. Ha pedig befejezte a képeket a pupilla megfestésével, az állatok elrepültek. Egy kínai író a Krisztus előtti első századból azt írja egy művészről, hogy lefestette távollevő felesége képmását, amellyel beszélgetni és nevetgélni szokott volt. Az említett sárkánylegendához hasonló mesék más festőkről is maradtak fenn, nemcsak az ókorból, hanem a középkorból is. Han Kan, a Tang-korszak híres lófestője, a legenda szerint, egy szellem kérésére egy lovat festett és a képet elégette. Az ilyen módon felszabadult ló azután a szellem szolgálatára állott. Ezekhez a kínai festőkről költött mondákhöz hasonlókat hoztak forgalomba azután a japániak is a saját művészeikről.

Ugyanannak a szellemnek a szülöttei ezek a történetek, amely eltöltötte a mohamedán Nyugat-Ázsia lakóit és amely arra ösztönözte az izlám híveit keleti Turkesztánban, hogy a buddhista falfestményeken ábrázolt emberi alakok szemét és száját kaparják ki, hogy ezáltal foszszak meg a lelküktől és tegyék ártalmatlanná Őket. Hsie Ho (Kr. u. 5—6. sz.), ki azzal tette híressé magát a kínai művészeti irodalomban, hogy leírta a festőművészet hat arany szabályát, az első kánonban a művészi alkotás legfőbb követelménye gyanánt a szellemet és az életmozgást írja elő. A hozzáfűzött kommentárban azután azt olvassuk, hogy ezt a művészetet nem lehet megtanulni. Ez isteni adomány. Azonban nemcsak a kínaiak mondják ezt; sőt, úgy látszik, nem is tőlük származik a tétel, mert az Aveszta is megkülönbözteti a velünk született értelmet és ösztönt (ásnya kratu) a hallás és tanulás által elsajátított tudástól (gaoshó-srúta kratu). Ugyanaz a megkülönböztetés ez mint amit a brahmanizmus parávidyá és aparávidyá néven ismer. A perzsa mágusok ennek alapján „fulnélküli emberinek értelmezték a nevüket, amivel azt akarták mondani, hogy tudományuk a mindenhatótól, az égből és nem emberektől való tanulásból származik.

A tények és a művészeti formák arra valók, hogy olvasson belőlük az ember. Abból a tényből, hogy a Kelet egész művészete (amennyiben nem szolgálja a gyakorlati élet követelményeit, még az építészete is) nem ismeri a valóság látszata szerinti tér problémáját, nagyon sokat olvashatunk le e művészet mibenlétét illetőleg. A Kelet művészei, kik természetesen semmivel sem voltak kisebb szellemek, mint nyugati pályatársaik, azért nem igyekeztek sohasem a valóság látszatát keltetni, mert vagy mint tudatos vagy mint öntudatlan varázslók, vagy bevallottan, vagy a tudat alatt magának a valóságnak alkotói voltak. Az utánzókat és az alkotót nem úgy különböztették meg egymástól mint mi, akik a természeti formák többé-kevésbé tökéletes ábrázolásában többé-kevésbé

tökéletes művészi ábrázolást láttunk. A szó szoros értelmében vett ábrázolást ők nem is tartották művészetnek. Aki odaült a minta elé és azt utánozta, az ő szemükben nem volt művész.

Érdekes, hogy az indiai Kamaszutrában hatvannégyféle művészet van felsorolva, olyanok is mint a tetoválás, a bálványok öltöztetése, a virágágyak rendezése, az .ágyvetés, az ékszerek felakasztása, a konyha, az illatszerek készítése, a talányok megfejtése, a hadviselés stbi, sőt — éppen legutolsó helyen a sorban — domborművek és szobrok mintázása agyagból is, mint az agyagművészségnek egy ága. Arról azonban, amit mi nagyszobrászatnak nevezünk, amit Európában Phidias és Michelangelo műveltek, nincs szó Vatsyayana művében. Már pedig a nagyteknélyű szerző az ázsiai szellem különösen erős forrongásának ahhoz a nagy korához tartozott, melynek Kína a művészet említett hat törvényét köszönhette.

Erről a hat törvényről megjegyeztem már, hogy nem keletkezhetett függetlenül Ázsia többi részeitől. Kiderült ez abból is, hogy India művészetének arany szabályai is hat pontban vannak összegezve. Ezek közül az elsőnek a neve egy összetett szó = rupabheda. Rupa formát jelent, bheda pedig különbséget az élő és az élettelen forma közt. Mi lehet az élő forma? Vájjon lehet-e más, mint az, amit a varázshatalmú művész nem a valóság látszatának, hanem a valóságnak érez?

A keleti művész tehát emlékezeti képet alkot. Strzygovski, a sokat olvasott művésztudós szereti használni e képek jellemzésére a „natur-fem“ kifejezést. Véleményem szerint nem érintjük ezzel a dolog lényegét. A Kelet művészei óriási természetmegfigyelők. A kínai és japáni tájképek, a keletázsiai és a perzsa festők virág- és állatképeinek láttára ki meri ennek az ellenkezőjét állítani? Viszont igaz az, hogy a Kelet művészei sohase boncoltak, sohase tökéletesítették magukat a fonnák plasztikus értékének és szerves egységének felfogásában.

Az újabb kőkorszakban kifejlődött már az emberábrázolásnak egy fajtája, amely, hogy röviden fejezzem ki magamat, Ázsiában örökéletű lett. Ez az a bizonyos darázsderekű, szélesvállú emberalak, melyet Iran óslakói, az egyiptomiak, a babiloniak, az asszírok, a többi nyugatázsiai népek, az aegai tengeri népek, a régi görögök mind továbbfejlesztettek a maguk módja szerint. Ismerjük azonban ezt a típust Kína őskorából és ókorából is, de legjobban Indiából, a buddhizmus és hinduizmus művészetéből. Indiából ismerjük az eszményi emberalak ábrázolásának szabályait is. Legfontosabb ezek közt a mondottakkal kapcsolatban az, hogy a törzs legyen karcsú és hajlékony, mint az oroszláné, a váll és a hozzá csatlakozó kar hatalmas, mint az elefánt homloka és a belőle kiágazó ormány.

A test többi részének is megvan az előírt mintája; a kéznek és lábnak a lóusz szirmai, a has tájékának a tehén orra stb; csupa olyan szabály, mely az egységes szerves ábrázolást lehetetlenné teszi és ellentmond a plasztikus felfogásnak is. Tökéletes plasztikus érzékelésről, igazi körplasztikáról egyáltalában nem lehetett szó a hellén művészet fénykoráig. Az előző korok művészete változatlanul ragaszkodott mindenütt a jelképes felfogáshoz. A túlzottan karcsú és túlzottan szélesvállú emberalakhoz azért ragaszkodott, mert ősi felfogása szerint az

jelképezte a nagy ragadozó állatokhoz hasonló karcsúságig hajlékony és könnyű mozgású, de amellet óriási izomerejű vadászt; a bűvös vadászt; az emberfelettség őskori megszemélyesítőjét.

Hasonló képet nyújt a Kelet művészetének egy másik nagy ága is, mely legszebb virágait Kínában és a mennyei birodalmat utánzó Japánban hajtotta: a tájfestés.

A keletázsiai tájkép, kínai elnevezés szerint „shan-shui“ — „hegy-víz“ — ködökből kiemelkedő, fantasztikus vonalakban rajzolódó hegyeivel, zuhatagaival, álló- és folyóvizeivel, fenyőfaival és egyéb szépségeivel minduntalan eszünkbe juttatja azt a kínai mondást, mely szerint a költészet szavakkal alkotó festőművészet, a festészet pedig költészet képekben. A kínai és japáni tájkép csakugyan minden vonásában költészet. Összbenyomása elragadóan hangulatkeltő. Emellett azonban minden motívumának megvan a maga jelképes értéke. Jelképes már maga a kompozíció is, mely tömeg-, azaz folt-ellentéteivel a két nagy kozmikus elemet, a yangot és a yint juttatja kifejezésre. Ezt érzékeltetik azonban a sziklák és a ködök is. A zuhatag a végtelenség, a fenyőfa a hosszú élet jelképe stb. Az egység pedig, ami a képben van, nem optikai, hanem gondolati egység. A keletázsiai kép nem fogható fel egy tekintettel, mint egy Rembrandt-féle festmény, vagy mint egy impresszionista alkotás. Részenként olvasható. Hanem ezzel szemben minden egyes vonása önmagában is teljes alkotás. Okakura azt mondja, hogy mindeniknek megvan a maga élete és halála.

Kelet-Ázsia festői, amint mondtam, nem másolják a formákat, hanem újraalkotják, amit a természetben látnak. Elmerülnek a természet szemléletében; megismerkednek behatóan a formákkal; összefoglalják őket a lehető legkevesebb vonásból álló képpé; ezt megtanulják lefesteni emlékezetből és ha megvan hozzá az ihletük, hosszú tanulmányuk eredményét pillanatok alatt vetik biztos ecsettel a kifeszített selyemre vagy papírlapra. Úgy alkotnak mint a varázsló, mindent egyetlen biztos vonással. Amely vonás nem teljesen biztos, az nem is értékes.

A vonal pedig náluk vonal marad. Nem arra való, hogy a testiség látszatát keltse és a kép egészének teljesen önálló részé legyen, mint a nyugati művészetben. A Kelet művészetében a vonal — minden vonal, teljes érték, mert benne van az alkotónak és az alkotás tárgyának a szelleme. A kínai vagy japáni festő, ha egy faágat, egy bambuszt, egy virágot vagy egy fűszálat fest, azt, ami a földből nő, csak úgy alkothatja újra, ha olyan irányban húzza az ecsetet, amilyen irányban az a növény nőtt. A művész feladata az, ami az ősidőkben a varázslóé volt; életet adni, szellemet idézni. Kelet-Ázsia festői azt szokták mondani, hogy ők nem a külsőt, hanem a szellemet festik. Talán nem volt hiábavaló e kísérletem arra, hogy ennek az állításnak egyszerű és érthető magyarázatát adjam.

FELVINCZI-TAKÁCS ZOLTÁN