

Kelényi Béla

A „lamaizmus” művészete két Csoma-centenárium között*

Fehér Judit emlékének

Kőrösi Csoma Sándor születésének bicentenáriuma alkalmából 1984 szeptemberében nagyszabású, az Iparművészeti Múzeum első emeleti galériájának teljes egészét átfogó tárlat nyílt *Lamaista művészet. Kiállítás Kőrösi Csoma Sándor emlékére* címmel.¹ A kiállítás a legkülönbözőbb megemlékezésekkel összekötött eseményekhez kapcsolódott,² többek között újra kiadták Baktay Ervin 1962-ben megjelent Csoma-könyvét³ és Csetri Elek Csoma életét összefoglaló munkáját is.⁴ Mindenekelőtt azonban megjelent Kőrösi Csoma életművének négykötetes reprint kiadása,⁵ szanszkrit–magyar szójegyzéke⁶ s a Csomára vonatkozó korabeli dokumentumok,⁷ valamint nemzetközi tibetológus konferenciát szerveztek tiszteletére,⁸ és felújították dardzsilingi sírját is.⁹

Az eredetileg *Kőrösi Csoma és Tibet* címmel a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeumba tervezett,¹⁰ végül az Iparművészeti Múzeumban megvalósult kiállítást a Hopp Múzeum indiai és tibeti gyűjteményének kurátora, Fehér

<https://doi.org/10.24391/KELETKUT.2023.2.145>

* A tanulmány eredetileg a *Keréknymok* Fehér Judit emlékére összeállított különszámába készült, amely végül – a folyóirat szerkesztőségén kívül álló okok miatt – nem jelent meg.

¹ Ld. erről Eseménynaptár 1984–1986. *Ars Decorativa* 9 (1989) 217.

² A Csomával kapcsolatos országos iskolai vetélkedő mellett Kőbányán felavatták Tóth Béla Csomát vándorló szerzetesként ábrázoló szobrát, a Földrajzi Múzeumban pedig felállították Antal Károly feledésbe merült Csoma-szobrát. Ld. erről Kubassek János, Az érdi Csoma-szobor kálváriájának története. In: Uő, *A Himalája magyar remetéje*. Budapest, 1999, 225–234.

³ Baktay Ervin, *Kőrösi Csoma Sándor*. Budapest, 1984.

⁴ Csetri Elek, *Kőrösi Csoma Sándor*. Bukarest, 1984.

⁵ *Essay towards a Dictionary, Tibetan and English*. Budapest, 1984; *Grammar of the Tibetan Language*. Budapest, 1984; *Sanskrit-Tibetan-English Vocabulary: Being an Edition and Translation of the Mahāvvyutpatti*. Budapest, 1984; *Collected Works of Alexander Csoma de Kőrös*. Budapest, 1984.

⁶ Wojtilla Gyula, *Kőrösi Csoma Sándor szanszkrit–magyar szójegyzéke*. Budapest, 1984.

⁷ *Emlékek Kőrösi Csoma Sándorról (levelek, okiratok, emlékezések)*. Szerk. Terjék József. Budapest, 1984; *Kőrösi Csoma Sándor levelesládája*. Szerk. Szilágyi Ferenc. Budapest, 1984.

⁸ *Csoma de Kőrös Symposium Commemorating the 200th Anniversary of the Birth of Alexander Csoma de Kőrös*. Visegrád, 1984. szeptember 13–19.

⁹ A felújítással kapcsolatos botrányos táblaáthelyezésekről ld. Bethlenfalvy Géza, Síremlék Dardzsilingben. *História* 26 (2004/9) 33–35.

¹⁰ Sajtótájékoztató a Kőrösi Csoma évfordulóról. *Békés Megyei Népiújság* 1983. október 6., 6.

Judit rendezte. Az esemény a Tibettel kapcsolatos legnagyobb szabású kiállítás volt 1942 óta, amikor is Kőrösi Csoma halálának centenáriuma alkalmából a Hopp Múzeum igazgatója, Felvinczi Takács Zoltán a múzeum teljes tibeti–nepáli anyagát felölelő kiállítást rendezett Kolozsvárott az Egyetemi Könyvtárban.¹¹ Bár ekkor az indiai gyűjtemény jelentős tárgyaival együtt még Zajti Ferenc festőművész indiai textilgyűjteményét is bemutatták, lényegében ez volt a tibeti buddhizmus művészetének első összefoglaló jellegű kiállítása Magyarországon. A tibeti és nepáli műtárgyak az Indiában élt műkereskedő, Schwaiger Imre (1868–1940) adományai révén kerültek a Hopp Múzeumba,¹² s lényegében mindmáig Schwaiger adományai alkotják a tibeti–nepáli gyűjtemény legnagyobb és legjelentősebb részét. A kolozsvári kiállítás alkalmával megtörtént a bemutatott anyag első ikonográfiai és stiláris meghatározása, valamint – számos problémát felvető – datálása is, ami az akkori szakirodalom ismeretében nem lehetett könnyű feladat.¹³

A második világháború után a tibeti és nepáli műtárgyakat az indiai, hátsó-indiai és tibeti gyűjtemény első kurátora, a Hopp Múzeumban 1946-tól munkálkodó Baktay Ervin kezdte feldolgozni. Egyrészt a tibeti buddhizmus köréből származó anyag az indiai gyűjteményhez tartozott, másrészt 1928-ban megtett nyugat-tibeti útja révén Baktaynak valós tapasztalatai voltak a tibeti tárgyakkal kapcsolatban is.¹⁴ Működése során nemcsak a Hopp Múzeum vonatkozó anyagát rendszerezte, hanem részben feldolgozta a Néprajzi Múzeum Mongóliából származó tekercsképeit, valamint az akkoriban legnagyobb tibeti magángyűjteménynek tekinthető Debrőczy-gyűjteményt is. Már az ötvenes évek elejétől fogva folyamatosan tanulmányozta a bonyolult tibeti ikonográfiát,¹⁵ 1955-ben pedig külön tanulmányban foglalkozott a gyűjtemény kuriózumnak tekinthető nepáli részével.¹⁶ Ikonográfiai és kormeghatározásai – éppen a nepáli szobrok

¹¹ Kőrösi Csoma Sándor emlékkiállítás az Egyetemi Könyvtárban. Szerk. Felvinczi Takács Zoltán. Kolozsvár, 1942.

¹² Ld. erről Kelényi Béla, Schwaiger Imre, a Connaissanceur. Egy családrégény fejezete a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum történetéből. *Művészettörténeti Értesítő* 47 (1998/1–2) 53–65; Béla Kelényi, Two Trunks from London: Hungarian Aspects of the ‘Discovery’ of Nepalese Art. *Ars Decorativa* 24 (2006) 123–145.

¹³ Felvinczi Takács a tibeti buddhizmusról és művészetéről írt rövid bevezetőjében nem említi meg forrásait. A korabeli forrásokról ld. Kelényi Béla, A tibeti műgyűjtés és recepciójának kezdetei a nyugati világban. *Keréknymok* 1 (2006) 133–146.

¹⁴ Baktay Lehben találkozott a tibeti művészet világhírű szakértőjével, Giuseppe Tuccival is, aki éppen számos tibeti tárgyat vásárolt fel a bazárban. Baktay Ervin, *A világ tetején. Kőrösi Csoma Sándor nyomdokain Nyugati Tibetbe*. II. Budapest, é. n., 181.

¹⁵ Ld. erről Kelényi Béla, A Keletázsiai Művészeti Múzeum „önálló kutató muzeológusa”. In: *Az indológus indián. Baktay Ervin emlékezete*. Szerk. Kelényi Béla. Budapest, 2014, 338.

¹⁶ Baktay Ervin, Nepáli fémplasztika a Keletázsiai Művészeti Múzeumban. *Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei* II., (1955) 291–305. Ld. még erről Zentai György, Baktay Ervin és a nepáli művészet „felfedezése”. In: *Az indológus indián*, 349–354.

kivételével – a legtöbb esetben maradandónak bizonyultak; sokáig még az utódok által írt későbbi kiadványok is alig változtattak rajtuk (s ha igen, akkor többnyire helytelenül...).

A következő tibeti „kiállítást” ugyancsak Kőrösi Csoma kapcsán, születésének 175. évfordulója alkalmából rendezték meg a Hopp Múzeumban. 1959-ben a Csoma emlékét állhatatosan ápoló Baktay a múzeum földszinti folyosóján megnyílt kis kamarakiállítással hódolt az évforduló előtt, melyen lényegében a saját maga által gyűjtött nyugat-tibeti tárgyakat mutatta be.¹⁷ Ezután sokáig nem volt a tibeti buddhizmus művészetével kapcsolatos rendezvény Magyarországon. Egyrészt nem adott rá alkalmat a Tibetet bekebelező Kína iránt elkötelezett politikai vezetés és az ideológiai kontroll, másrészt Csoma személye is veszített aktualitásából. Erdélyi magyarsága („Siculo-Hungarian of Transylvania”),¹⁸ a magyarság eredete iránti elkötelezettsége vagy kutatásainak angol támogatása nyilván nem hangzott túl jól azokban az időkben... Baktay utódjának, az indiai gyűjteményt átvevő Tóth Editnek (1932–1965) – a gyűjteményrészek szakszerű publikálása mellett – érdeklődési területéhez tartozott a tibeti anyag is, melynek folytatta a feldolgozását.¹⁹ Bár újólag foglalkozott Nepál művészetével,²⁰ lényegesen új szempontokkal nem gazdagította a korábbi kutatásokat.

Tóth korai és tragikus halála után, 1965-ben az indiai gyűjtemény vezetését az Iparművészeti Múzeum Textilosztályának volt munkatársa, Horváth Vera (1926–1986) kapta meg, aki elsősorban a gyűjtemény alapvető részét alkotó gandháriai művészettel foglalkozott,²¹ de 1970-ben Mongóliában is járt, hogy a tibeti buddhizmus művészetét tanulmányozza. A Hopp Múzeum megalapításának 50. évfordulójára készült kiállításához kapcsolódó *Emlékkönyv*ben Kovács Györggyel együtt a tibeti gyűjteményt, külön pedig többek között a nepáli gyűjteményt mutatta be, míg az időközben kialakult mongol gyűjteményt Ferenczy László írta le.²² A számos Horváth Vera által rendezett kiállítás közül is kiemelkedik az Iparművészeti Múzeum dísztermében 1980-ban megnyílt, „lamaista hitvilágot” megjelenítő tárlat.²³ Bár nem sokkal előtte a tibeti

¹⁷ Ld. erről Kelényi, A Keletázsiai Művészeti Múzeum „önálló kutató muzeológusa”, 342.

¹⁸ Így nevezi meg magát Csoma az általa kiadott tibeti–angol szótár előzéklapján. Alexander Csoma de Kőrös, *Essay towards a Dictionary, Tibetan and English*. Calcutta, 1834.

¹⁹ Murányiné Tóth Edit, A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum újabb tibeti szerzeményei. *Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei*. III–IV. 1959. Főszerk. Dobrovits Aladár. Budapest, 1960, 341–351.

²⁰ Tóth Edit, *Nepál művészete* a „Hopp Ferenc” Keletázsiai Művészeti Múzeumban. Budapest, 1963.

²¹ Horváth Vera, *Görög istenek Indiában. Gandhára művészete*. Budapest, 1977.

²² *A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Emlékkönyve 1919–1969*. Szerk. Horváth Tibor. Budapest, 1970, 33–36 („Tibeti gyűjtemény”), 86–90 („Nepáli gyűjtemény”), 103–105 („Mongol gyűjtemény”).

²³ Horváth Vera, *Lamaista hitvilág. Kiállítás a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményéből*. Budapest, 1980.

buddhizmus művészetének különleges darabjait is bemutató kiállítás érkezett Mongóliából Magyarországra,²⁴ időközben pedig a Hopp Múzeum tibeti és nepáli gyűjteményének egyes tárgyai is szerepeltek időszakos kiállításokon,²⁵ a második világháború óta lényegében először mutatkozott be önállóan a tibeti buddhizmus művészete. A Tibetből, Nepálból – és két esetben feltételezhetően Mongóliából – származó 74 festmény, szobrot és rituális tárgyat felvonultató tárlathoz kapcsolódó katalógusban Horváth Vera csaknem minden egyes darabhoz rövid összefoglalót is írt, a tárgyak eredet- és kormeghatározásainál pedig többnyire a Baktay és Tóth Edit által írt műtárgykartonokat, illetve vonatkozó tanulmányaikat vette alapul.²⁶ Bár az istenségeknek csak a szanszkrit megnevezései szerepelnek a katalógusban (általában hibásan), a tibeti nevek pedig egyáltalán nincsenek feltüntetve a leírásokban, a tárlat mintegy nyitánya lett a tibeti buddhizmus művészetét gyors egymásutánban bemutató kiállításoknak.

Nem sokkal később, 1981-ben már a Hopp Múzeum mongol szakos könyvtárosa, Szabó Béla publikálta az akkor megszerzett és a hónap műtárgyaként kiállított nagyméretű és reprezentatív applikált *thangkát* (tekercsképet), mely az egyik legfontosabb tantrikus istenséget, Guhjaszamádzsát ábrázolja.²⁷ Az év végén nyílt meg a Mongol Népköztársaságból érkezett nagyszabású vendégkiállítás a Múcsarnok épületében, melyet Ligeti Lajos Mongóliából származó műtárgyaival egészítették ki a Hopp Múzeum gyűjteményéből.²⁸ Egy évvel később, 1982-ben pedig már egy meglehetősen nagy, 130 tárgyat bemutató kiállítás nyílt meg Miskolcon a Hopp Múzeum gyűjteményéből, melyet Szabó Béla rendezett.²⁹ Szabó amellett, hogy – mint azt jelezte is – átvette Horváth Vera meghatározásait, megpróbálta újra fogalmazni a tibeti buddhizmus művészetének hátterét, és tett néhány eredeti megállapítást is: „Nem az isten[t] festik le, s nem is a művész víziója róla, a jelképek szavanként egymás mellé rakva

²⁴ *Ősi és mai mongol művészet. Kiállítás az Ulan-Batori Képzőművészeti Múzeum anyagából.* Szerk. Szőke Vera. Budapest, 1977. Korábban, 1967-ben Frank János rendezte a *Mongol képzőművészeti kiállítást* az Ernst Múzeumban.

²⁵ *Nepál és Ceylon művészete.* Újrarendezett kiállítás (Budapest, Hopp Múzeum, 1963); *Kelet-ázsiai bronzok, famszettek.* Vendégkiállítás-sorozat (Szentendre, Ferenczy Károly Múzeum, 1963; Szombathely, Savaria Múzeum, 1963; Szolnok, Damjanich Múzeum, 1963; Pápa, Helytörténeti Múzeum, 1966). *A Múzeum legszebb műtárgyai.* Az 50 éves Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum jubileumi kiállítása 1919–1969 (Budapest, Hopp Múzeum és Kína Múzeum, 1969).

²⁶ Az rejtély marad, hogy Horváth miért nevezett át egy Baktay és Tóth által helyesen meghatározott, nyilvánvalóan nepáli Sákjamuni Buddhát tibeti Amitábhának. Ld. Sákjamuni Buddha, Nepál, 1856/57, ltsz.: 6150; ld. Baktay, Nepáli fémplasztika, 300; Tóth, A Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum újabb tibeti szerzeményei, 26; Horváth, *Lamaista hitvilág*, 4.

²⁷ Szabó Béla, *Mongol lamaista kép.* A hónap műtárgya, 1981. november. Szórolap. Iparművészeti Múzeum.

²⁸ *Mongólia művészete.* Múcsarnok, 1981. december 4.–1982. január 3. Rendezte Baranyi Judit. Ld. még Kara György, *Mongólia művészete.* Budapest, 1981.

²⁹ Szabó Béla, *Régi tibeti és nepáli művészet.* Miskolc, 1982.

összeállnak az eszmét hordozó jelképmondattá. E művészetnek az alkotók szándéka szerint nem esztétikája – grammatikája van.”³⁰

A sorozatot az 1984-ben Kőrösi Csoma születésének bicentenáriuma alkalmából az Iparművészeti Múzeumban megrendezett *Lamaista művészet* című, 195 tárgyat felvonultató, nagyszabású kiállítás tetőzte be,³¹ amely – kiegészítve a mongol gyűjteményből származó anyag kis részével – az addigi legteljesebb bemutatása volt Magyarországon a tibeti buddhizmus művészetének. A kiállítást rendező Fehér Judit számára, aki csak 1983-tól (s főállásban feltehetően csak 1985-ig) dolgozott a Hopp Múzeumban az indiai és tibeti gyűjtemény kurátoraként, különösen komoly kihívás lehetett a kiállítás megvalósítása, hiszen példátlanul rövid idő alatt kellett a tárgyakat megismernie, kiválogatnia és meghatározni, valamint kialakítani a kiállítási koncepciót.³² Ráadásul – mivel alapvetően a buddhista filozófiával foglalkozott – addig semmilyen résztanulmányt nem publikált a tárgykörben, így csak a múzeumi elődök munkáira és saját addigi tanulmányaira támaszkodhatott. Hogy ez sikerülhetett, abban kétségtelenül szerepe volt annak, hogy Fehér már a nemzetközi tibetológia fiatal nemzedékéhez tartozott, illetve, hogy vele együtt időközben itthon is színre lépett egy új tibetológus generáció (többek között Egyed Alice, Horváth Z. Zoltán, Somlai György, Szerb János).

Fehér kiállítása is a tibeti buddhizmus kiterjedt kultúrkörében készült műtárgyakat vonultatta fel; nemcsak az istenségek ábrázolásai, a rituális és a használati tárgyak voltak láthatók, hanem az egyes szobrok belsejében található ereklyék is. Az esemény azonban már csak címében kapcsolódott Csomához, akinek emlékét nem tükrözték tárgyak vagy dokumentumok, hiszen azok a bicentenáriumhoz kapcsolódó rendezvényeken szerepeltek. A kiállítás alkalmával kiadott katalógus (az Iparművészeti Múzeum akkori főigazgatójának, Miklós Pálnak Csoma szellemében írt előszavával)³³ – bár látszólag kevés lehetőséget biztosít a műtárgyak bemutatására és elemzésére – a kisméretű fényképek mellett addig szokatlanul szabatos és szakszerű összefoglalásokat közöl az egyes istenségek ikonográfiai háttéréről és az egyes tárgytipusok rituális használatáról. A szanszkrit megnevezés mellett megadja az istenségek tibeti nevét is,

³⁰ Szabó, *Régi tibeti és nepáli művészet*, o. n. A tibeti művészet ilyen felfogásáról ld. jóval később David Jackson, *Lineages and Structure in Tibetan Buddhist Painting: Principles and Practice of an Ancient Sacred Choreography*. *Journal of the International Association of Tibetan Studies* 1 (2005) 1–40.

³¹ Fehér Judit, *Lamaista művészet. Kiállítás Kőrösi Csoma Sándor emlékére*. Budapest, 1984.

³² A kiállítást eredetileg tervező, de ebben az időszakban ösztöndíjjal Mongóliában tartózkodó Szabó Béla 1984-ben távozott a Hopp Múzeumból.

³³ „A hazai orientalisztika egyik ága, egyben táplálója, forrása, a távol-keleti műtárgyak gyűjtése, művelődéstörténeti tanulmányozása éppen olyan sokat köszönhet Csomának, mint orientalisztikánk egésze: azt a modernnek minősíthető tudományos magatartást, amelynek lényege a helyszíni terepismeret, a filológiai (nyelvtudományi) alapozás és az összehasonlító vizsgálat becsülete.” Fehér, *Lamaista művészet*, o. n. (Miklós Pál előszava).

esetenként pedig felülírja a korábbi meghatározásokat. A katalógus megírásának körülményei mindazonáltal nem lehettek probléma nélküliek, mivel a szerző, bár az impresszumban kivételes módon feltüntette, hogy felhasználta kollégái, Ferenczy László és Szabó Béla munkáit, ezekre a bibliográfiában már nem hivatkozott.³⁴ A három részre tagolt („Kőrösi Csoma útja”; „Tibet és a lamaizmus”; „Lamaista művészet”), rövid bevezető szöveg után az egyes tárgyak bemutatása következik. A kiadvány jellegéből adódóan a fő hangsúly a tárgyakkal kapcsolatos fogalmak rendszerezett kifejtésén és az egyes darabok meghatározásán (név, a buddhista panteonban elfoglalt helyzet, származási hely, kor) van. Fehér ugyan a megadott ajánlott irodalomban csak néhány – többnyire általános – művet szerepeltet, ennél lényegesen nagyobb szakirodalommal kellett dolgoznia, bár ekkor még csak kevés megfelelő munka állhatott rendelkezésére, s így az egyes istenségek pontos ikonográfiai meghatározása is már jelentős eredménynek számított. Az előzmények ismeretében a megválaszolandó kérdések közül a legfontosabb talán a tárgyak készítésének ideje és helye volt, azaz hogy stílusa (és esetleges felirata) alapján a tibeti buddhizmus kultúrkörében mikor és hol készülhetett az adott műalkotás: Tibetben (és melyik részén), Nepálban, Kínában (és melyik részén), Mongóliában, Burjátiában vagy éppen Bhutánban. Ehhez nem sok segítséget nyújtott az akkor általánosan használt szakirodalom.

Mint az a katalógus kéztartásokat és szimbólumokat illusztráló rajzaiból kitűnik, Fehér az általános publikációk mellett elsősorban a tibeti ikonográfia „ábécéskönyvét”, Antoinette K. Gordon 1933-ban megjelent munkáját használta,³⁵ és mellette nyilván Alice Getty még 1914-ban publikált alapvető művét,³⁶ amely jól áttekinthetően rendszerezte az „északi” buddhizmus panteonját.³⁷ Az ikonográfiához ugyancsak használhatta a Walter Eugene Clark által kiadott kínai eredetű panteonokat, illetve Blanche Christine Olschak és Geshe Thupten

³⁴ A régész-muzeológus végzettségű Ferenczy László nemcsak a Hopp Múzeum kínai, japán és más kisebb (köztük a mongol) gyűjteményeivel foglalkozó munkatársa volt ebben az időszakban, hanem osztályvezetője is. Azt nem tudni, melyik munkája szolgálhatott Fehér írásának alapjául, hiszen Ferenczynek a Hopp Múzeum buddhista műtárgyait bemutató cikke csak később, 1987-ben jelent meg. Ld. László Ferenczy, *Buddhist Works of Art in the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts, Budapest. Orientations* 18 (1987/3) 30–41.

³⁵ A könyv célja, hogy a kívülállóak számára is könnyen azonosíthatóvá tegye a kaotikusnak tűnő „lamaista” istenvilágot, s ezért kérdés-felelet formájában vezeti le a bonyolult kinézetű istenségek azonosítását. Antoinette K. Gordon, *The Iconography of Tibetan Lamaism*. New York, 1933.

³⁶ Alice Getty, *Gods of Northern Buddhism: Their History, Iconography, and Progressive Evolution through the Northern Buddhist Countries*. Oxford, 1913.

³⁷ Az viszont nem hagyható figyelmen kívül, hogy Gordon anyaga csupán a New York-i American Museum of Natural History nem túl jelentős Whitney-gyűjteményére, Gettyé pedig csak a szerző férjének magángyűjteményére korlátozódott!

Wangyal munkáját,³⁸ valamint a test- és kéztartásokat, illetve szimbólumokat összefoglaló kitűnő orosz kézikönyvet is.³⁹ Mindemellett a Hopp Múzeumban jó néhány megvolt a Lokesh Chandra által 1961-től fogva folyamatosan kiadott „tibeti–mongol panteon” kötetei közül.⁴⁰ A tárgyak háttérét illetően pedig rendelkezésre álltak az amerikai Newark Museum (New Jersey) Eleanor Olson által kitűnően összegzett gyűjteményi katalógusai.⁴¹ Sajnálatos módon csak a kiállítás megnyitásának évében érkezett be a Hopp Múzeum könyvtárába Ulrich von Schroedernek a nyugati múzeumokban és magángyűjteményekben fellelhető jelentősebb tibeti buddhista szoboranyagokat összefoglaló, 1981-ben kiadott alapműve,⁴² melynek segítségével egészen másként – jóval érzékenyebben – lehetett volna felmérni az egyes tárgyak származási helyét és korát. Ez ugyanis – mint azt majd a néhány kiragadott példa is illusztrálni fogja – többnyire az előzetes meghatározások alapján, valódi analógiák hiányában történt meg.

Talán azt sem felesleges itt röviden elmondani, hogy a műtárgyak meghatározása komplex és sohasem teljesen lezárt folyamat; nemcsak a múzeumtörténeti korszakokon ível át, hanem az egyes tudósok és kurátorok munkásságán is. Ebben a tárgy helyes ikonográfiai meghatározása csak az első lépés: valójában annak a hosszú procedúrának a kezdete, melynek során a tárgy anyagának, stílusának és egyes elemeinek vizsgálatával körvonalazódni kezd lehetséges származási helye és kora; ezután és emellett állapítható meg tágabb – gyakorlati, szellemi, vallási – környezete. Persze az egymást követő értelmezések nemcsak egy adott kurátor szakmai tudását, problémaérzékenységet és intuícióját tükrözik, hanem azt is, hogy mennyire megfelelően tudja feldolgozni a már meglevő adatokat, illetve képes-e elfogulatlanul megítélni az elődök meghatározásait.

Esetünkben a tibeti–nepáli anyag első publikálását elvégző Felvinczi Takács Zoltán számára még a tárgyakat adományozó Schwaiger Imre feljegyzései is döntő jelentőségűek lehettek az eredetüket illetően (ugyanakkor Felvinczi Takács leírásaira csak kevésbé lehet támaszkodni, mivel sem a tárgyak leltári számát, sem a méretüket nem közölte). Ugyanez érvényes a nepáli anyagot szisztematikusan publikáló Baktay Ervinre is, aki az „északi buddhizmus” művészete kapcsán nem mulasztotta el megemlíteni a stílárís jellegzetességek vizsgálatának hiányát a szakirodalomban, és úttörő módon, alaposan végig gon-

³⁸ Walter Eugene Clark, *Two Lamaistic Pantheons*. I–II. Cambridge (MA), 1937; Blanche Christine Olschak–Geshe Thupten Wangyal, *Mystik und Kunst Alt tibets*. Bern, 1972.

³⁹ Andrej A. Tyerentyev, *Opit unyifikacii muzejnovo opisanyija buddijszkih izobrazsenij*. In: *Iszpolzovanyije muzejnih kollekcij v krityike buddizma*. Red. T. A. Szteckevics et. al. Leningrad, 1981, 6–119.

⁴⁰ Raghu Vira–Lokesh Chandra, *A New Tibeto-Mongol Pantheon*. I–XX. New Delhi, 1961–1972.

⁴¹ Eleanor Olson, *Catalogue of the Tibetan Collection and Other Lamaist Articles in The Newark Museum*. I–V. New Jersey, 1950–1971.

⁴² Ulrich von Schroeder, *Indo-Tibetan Bronzes*. Hong Kong, 1981.

dolt elemzéssel próbálta levezetni ezeket az összefüggéseket.⁴³ Ezzel a jóval későbbi muzeológusnemzedékeknek is meg kellett (volna) küzdenie egy-egy tárgy értelmezése kapcsán. A Fehér Judit által rendezett kiállítás legfőbb erénye ugyan éppenséggel a tárgyaknak a korábbi publikációkhoz képest jóval pontosabb interpretációja volt, származási helyük és koruk meghatározása legtöbbször a korábbi értelmezéseket követte. Ezeknek a problémáknak az illusztrálására itt csak három, a tibeti–nepáli gyűjtemény darabjai közé tartozó, megközelítőleg azonos korszakban készült műtárgy meghatározásának folyamatát teszem közzé.

Három tárgy, három stílus, három történet

A Hopp Múzeum tibeti gyűjteményének legrégebbi *thangkája* (ltsz. 6306) Amóghasziddhit (tibeti *Don yod grub pa*), az öt *tathágata buddha* egyikét ábrázolja. Az arany testszínű Amóghasziddhi lótusztrónon ül *vadzsrá*-testtartásban (szanszkrit *vajrāsana*), felemelt jobb keze a félelmet elhárító tartásban (szanszkrit *abhayamudrā*), bal keze pedig elmélkedő tartásban (szanszkrit *dhyānamudrā*) van. Alakját az indiai mintát követő trónháttér (szanszkrit *toraṇa*) és lótuszszirmokkal szegélyezett, reliefként kialakított dicsfény veszi körül, a trónja alján látható félig ember-, félig madártestű mitológiai lények (szanszkrit *kinnarī*) pedig Amóghasziddhi „hátasai” (szanszkrit *vāhana*). A főalak mellett két nagyobb álló, körülötte pedig tíz kisebb *bódhiszattva* helyezkedik el, a kép egészét pedig százkilencvennégy kis Sákjamuni Buddha-ábrázolás tölti ki. Nyilvánvalóan ez utóbbiaknak és a főalak arany testszínének köszönhető, hogy Felvinczi Takács az ábrázolást Sákjamuni Buddhaként azonosította,⁴⁴ holott kéztartása egyértelműen Amóghasziddhire utal. Magát a képet – talán a festmény első pillantásra provinciálisnak látszó jellege miatt – késői, 18. századi tibeti munkaként határozta meg.

Baktay nem publikálta a *thangkát*, de ugyancsak Sákjamuniként azonosította a minden valószínűség szerint általa írt múzeumi műtárgykartonon. Azt viszont érzékelhette, hogy nem a 18. században készült. Korát nem határozta meg, származási helyének pedig Nepált (és csak zárójelesen Tibetet) tüntette fel. Ezzel feltehetően arra utalt, hogy a festmény stílusa (a térábrázolás hiánya, a figurák jellege és arányai, a színek és a díszítések) a nepáli mesterek révén Tibetben folytatódó korai indiai hagyományt, nem pedig a későbbi, a tájképi ábrázolásokat előnyben részesítő kínai hatást tükrözi. Lényegében ezt az elképzelést bontotta ki utódja, Tóth Edit, aki Nepál művészetéről szóló kiadványában már a 17. században készült nepáli munkaként, „a 108 Buddha gyülekezete-

⁴³ Baktay, Nepáli fémplasztika, 295–296.

⁴⁴ *Kőrösi Csoma Sándor emlékkiállítás az Egyetemi Könyvtárban*, 36, Nr. 110.

ként” azonosította a festményt (eszerint nem számolta meg a képen található kis buddhafigurákat, hanem egyszerűen a buddhizmus szent számát vette alapul).⁴⁵ Elemzésében a korai indiai és későbbi tibeti–kínai stílus keveredéseként mutatja be a képet, és nemcsak a reliefszerű dicsfényre, hanem a kép durva szövésű vásznára is felfigyel. A megfelelő analógiák hiányában azonban nem ismerhette fel, hogy a festmény eredetileg az ötös buddhacsoportot megjelenítő, öt képből álló sorozat része volt. Ennek következtében a sorozat öt képén összesen mintegy ezer kis Sákjamuni Buddhát kellett ábrázolniuk, hogy megfeleljenek a *Bhadrakalpika szútrában* megjövendőlt és az eljövendő világkorszakban megjelenő ezer buddhának, amelyet éppen ezért a szerencsés korszaknak (szanszkrit *bhadrakalpa*) neveznek.

Tóth Edit kor- és eredetmeghatározását mind Horváth Vera, mind pedig Szabó Béla és Fehér Judit is átvette.⁴⁶ A kép részleteivel rövid leírásában már csak Fehér foglalkozott; szerinte a főalak körül elhelyezkedő számos mellékalak nem más, mint az „istenségek fáját” (tibeti *tshegs shing*), azaz egy istenség körül az adott rend panteonjának istenségeit hierarchikus rendszerben ábrázoló „gyülekezet”. Bár a fentiek ismeretében ez az elképzelés sem volt helytálló, a főalak körül elhelyezkedő *bódhiszattvák* kiléte sokáig a kép megoldatlan ikonográfiai problémája maradt.⁴⁷ Az eredeti képsorozat az öt buddhát és kíséretét ugyanis a Vadszradhātu-mandala (tibeti *rDo rje dbyings kyi dkyil 'khor*) rendszerének alapján ábrázolta.⁴⁸ Eszerint a mandala északi oldalán elhelyezkedő Amóghasiddhi mellett álló nagyobb és két-két kisebb ülő *bódhiszattva* a mandalában öt körülvevő négy *bódhiszattvával* azonos, míg a fölöttük levő sorban ülő két-két *bódhiszattva* mellettük helyezkedik el. Ugyanide tartozik az Amóghasiddhi trónja alatt, középen elhelyezkedő istenség mint a mandala északi kapujának őre, illetve a két oldalán megjelenő áldozati istennők is. A megfelelő analógiák hiányában ugyancsak nehéz lett volna megállapítani, hogy a festmény nem nepáli, hanem a korai indiai mintákat követő, ám jellegzetesen közép-tibeti ábrázolás. A kép stíláriai elemei közül legszembetűnőbb az Amóghasiddhi alakja körül reliefszerűen megmunkált dicsfény és ékszerek.

⁴⁵ Tóth, *Nepál művészete*, 27–30, 13. kép.

⁴⁶ Horváth, *Lamaista hitvilág*, 3, Nr. 1; Szabó, *Régi tibeti és nepáli művészet*, o. n., Nr. 16; Fehér, *Lamaista művészet*, 29, Nr. 25.

⁴⁷ Ld. Kelényi Béla, *Egy 14. századi stílusú, tibeti thangka ikonográfiai és stíláriai problémái. Keletkutatás* 1996. tavasz, 111–121; Béla Kelényi, *On the Iconographic and Stylistic Problems of a Fourteenth-Century Type Thangka*. In: *Tibetan Studies. Proceedings of the 7th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Graz 1995*. Ed. by Helmut Krasser et al. I. Wien, 1997, 487–494.

⁴⁸ Ld. erről Christian Luczanits, *On the Iconography of Tibetan Scroll Paintings (Thang ka) Dedicated to the Five Tathāgatas*. In: *Art in Tibet. Issues in Traditional Tibetan Art from the Seventh to the Twentieth Century. PLATS 2003: Tibetan Studies: Proceedings of the Tenth Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Oxford 2003*. Ed. by Erberto F. Lo Bue. Leiden–Boston, 2011, 42–44.

Ez a dekorációs technika a 14–15. században terjedt el Tibetben, s főként ennek, valamint a kép többi jellegzetességének, vásznának és színeinek alapján lehetett korát pontosabban meghatározni.

A nepáli gyűjtemény egyik legjelentősebb szobra Padmapánit (tibeti *Phyag na padmo*), a buddhák együttérzését kifejező *bódhiszattvának*, Avalókitésvarának az egyik megjelenési formáját ábrázolja (ltsz. 50.113), amely Nepálban a korai Malla-korszakban (körülbelül 1200–1482) is elterjedt volt. Kettős lótusz-trónon áll, kissé hajló (szanszkrit *ābhaṅga*) testtartásban; jobb keze adakozó kéztartásban (szanszkrit *varadamudrā*) látható; gyűrűs kéztartásban (szanszkrit *kaṭakamudrā*) levő bal kezével pedig az eredetileg válláig emelkedő lótusz szárát tartotta. Bár alakjának kidolgozottsága és arányai elmaradnak a korszak igazán fontos, rendkívül kifinomult munkái mögött, formáinak erőteljessége és a kompozíció összhangja jelentős műalkotássá teszi.

A szobor korának első meghatározásaként a múzeumi műtárgykartonon a 16–17. század szerepel. Baktay ezt 1951-ben írt tanulmányában felülbírált, amikor a nepáli „lamaista buddhizmushoz” tartozó darabként (bár nem tett különbséget a Katmandu-völgyben honos nevárok buddhizmusa és a Nepálban is elterjedt tibeti buddhizmus között) a 15–16. századra keltezte.⁴⁹ A szobrot ezután a Hopp Múzeum igazgatója, Horváth Tibor publikálta, aki stílusát a bostoni Museum of Fine Arts – akkor még a 9–10. századra datált, valójában a 14. századra tehető – klasszikus szépségű Padmapáni-szobrához hasonlította, és keletkezését a 11–12. században állapította meg.⁵⁰ Egy évvel későbbi publikációjában Baktay ugyan a nepáli gyűjtemény legrégebbi darabjaként, de 15. századiként mutatta be, azzal a jogos kitételrel, hogy „jellegében” megegyezik a bostoni szoborral,⁵¹ ám formájában, kidolgozottságában jóval elmarad mögötte.⁵² Ezt később finomította Tóth Edit ugyancsak a bostoni ábrázolással párhuzamot vonó meghatározása (14–15. század),⁵³ amelyet mind Horváth

⁴⁹ A szövegben még 16. századi szoborként írta le, ez azonban a képaláírásnál már 15–16. századra módosult. Ervin Baktay, *Recent Acquisitions of the Museum of Eastern Asiatic Arts in Budapest. Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 1 (1951) 198, Pl. X.

⁵⁰ Horváth Tibor, *Ázsia művészete a budapesti Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményeiben*. Budapest, 1954, 24, Nr. 100.

⁵¹ Míg Horváth a szoborral kapcsolatban Chintamoni Kar 1952-ben Londonban kiadott *Indian Metal Sculpture* című könyvére utalt, amelyben a szobor addigi utolsó publikációja szerepelt, Baktay inkább Coomaraswamy 1927-ben, Lipcsében kiadott *Geschichte der indischen und indonesischen Kunst* című alapvető munkáját használta.

⁵² Ld. Baktay, *Nepáli fémplasztika*, 297. *India művészete* című könyvében a korai indiai hatást követő nepáli művészettel kapcsolatos példaként Baktay érdekes módon nem a Hopp Múzeum Padmapáni-szobrát, hanem az általa is jóval korábbinak vélt bostoni fényképét mutatta be. Igaz, mellette közölte a Hopp Múzeum másik korai, általa 14–15. századnak datált nepáli szobrát is (Durgá Szinhaváhini, 13–14. század), amely a maga idejében ugyancsak helytálló meghatározás volt. Ld. Baktay Ervin, *India művészete*. Budapest, 1958, 248, 251 (Nr. 206, 207).

⁵³ Tóth, *Nepál művészete*, 13–14.

Vera, mind pedig Szabó Béla követett.⁵⁴ Éppen ezért meglepő Fehér Judit datálása, aki a szobor korát a tárgy kartonjával megegyezően a 16–17. századra teszi,⁵⁵ ugyanis ebben a késői korszakban már kevésbé lehetett Nepálban ilyen, az északkelet-indiai Pála–Széna-korra (8–13. század) utaló stílussal találkozni.

A fentieknél izgalmasabb problémákat vet fel az a Hopp Múzeum tibeti gyűjteményébe tartozó, különleges ikonográfiájú (9 fejű, 18 karú, 3 lábú) szobor, mely Kínában, feltehetően a Yunnan tartományban egykor létező Dali Királyság időszakának (937–1253) vége felé vagy nem sokkal utána készülhetett (1. kép).⁵⁶ A kérdéses istenség legkorábbi ábrázolása a 12. század második felében a Dali Királyságban készült, s a taipei National Palace Museumban található úgynevezett *Hosszú tekercsen* (kínai *Daliguo Fanxiang tu*) látható.⁵⁷ A számos ikonográfiai különlegességet is mutató festmény ugyan elsősorban a tantrikus buddhizmus panteonjához kapcsolódik, de *csan* pátriárkákat és számos, csak a helyi valláshoz köthető istenséget is bemutat. A *Hosszú tekercs* a 18. században került a Qianlong-udvarba. Mivel egyes részei összekeveredtek, a császár a legfőbb udvari buddhista tanítót, a híres Lalitavadzsrát (1717–1786) kérte fel, hogy rendszerezze a képmásokat: az ő instrukciói és az eredeti festmény alapján az udvari festő, Ding Guanpeng egy új tekercsképet is készített.⁵⁸

A szobor típusát sokáig azért nem azonosították a *Hosszú tekercsen* található kínai előképével, mivel különböző változatai először a tibeti művészetet bemutató könyvekben bukkantak fel.⁵⁹ Az egyes darabok ugyanis többnyire Tibetből vagy a tibeti buddhizmus befolyása alá tartozó területekről (Bhután, Mongólia) kerültek elő, ám a kutatók hiába próbálták őket a tibeti buddhizmusban ismeretes ikonográfiai rendszereknek megfeleltetni. Ráadásul, rendkívüli hasonlóságuk ellenére, ikonográfiailag egyik eddig ismert típus sem egyezik meg teljesen a másikkal. A szakirodalom többnyire ismeretlen *dharmapálaként*, illetve – feltehetően három lába miatt – Vaisravana vagy Kuvéra tantrikus megfelelőjeként határozta meg a szobrokat. Azt viszont nem ismerték fel, hogy az eddig publikált típusok valójában két csoportra oszthatók: azokra, amelyek a Dali Királyság időszakában készültek, s azokra, amelyek jóval később, Qianlog császár uralkodásának időszakában, feltehetően Din Guanpeng festménye alapján. Az első csoportra a *Hosszú tekercsnek* megfelelő sajátos ikonográfiai és stílusjegyek,

⁵⁴ Horváth, *Lamaista hitvilág*, 6. Nr. 23; Szabó, *Régi tibeti és nepáli művészet*, o. n., Nr. 27.

⁵⁵ Fehér, *Lamaista művészet*, 31, Nr. 34.

⁵⁶ Ld. erről Béla Kelényi, *The Choreography of Identities: A Peculiar Type of Statue from the Dali Kingdom. Berliner Indologische Studien* 22 (2015) 263–278.

⁵⁷ Helen B. Chapin, *A Long Roll of Buddhist Images. IV. Revised by Alexander C. Soper. Artibus Asiae* 33 (1971/1–2) 139.

⁵⁸ Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*. Honolulu, 2003, 152–153.

⁵⁹ Többek között Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, Pl. XLIX; Gordon, *The Iconography of Tibetan Lamaism*, 39.

az utóbbira pedig a 18. század sino-tibeti stílusa mellett a tibeti buddhista jellegzetességek (lótusztrón, bizonyos attribútumok) jellemzők. Különösen annak van jelentősége, hogy bár a *Hosszú tekercsen* a kérdéses istenség neve nem volt olvasható, Ding Guanpeng meg is nevezte a másolaton. Eszerint a háromlábú figura nem más, mint a „Nagy Győzedelmes Vadzsra, a Kiválasztott” (kínai *Da sheng jingang jue*). Mivel ennek megfelelő ikonográfiai forma és megnevezés sem a kínai, sem pedig a tibeti buddhizmus panteonjában nem található, az a legvalószínűbb feltételezés, hogy Lalitavadzsra sem azonosította, hanem egyszerűen új nevet adott a számára is ismeretlen istenségnek.

A kérdéses típusból eddig négy olyan szobrot publikáltak, amelyik nemcsak hasonló ikonográfiával rendelkezik, hanem minden valószínűség szerint Yunnanban a Dali Királyság időszakában is készült. Stílusa és attribútumai alapján a Hopp Múzeum darabja is ezzel a típussal áll összefüggésben. Háromszögletű alapzaton áll, hármas tagolásban elhelyezkedő kilenc feje fölött pedig a Dali Királyság korában készült szobrokra jellemző kis lótusztrónon egy fél vadzsra nyugszik. Az egyes koponyakoronáknál átbújó kígyó is követi a *Hosszú tekercs* és a belőle eredeztethető szobrok ábrázolását.

A szobor áttétként került a Néprajzi Múzeumból a Hopp Múzeumba. Felvinczi Takács Tibet vagy Mongólia részére Kínában készült, 18. századi (kérdőjellel) *dharmapálaként* határozta meg,⁶⁰ és ez a datálás a későbbiek folyamán sem változott. Nem úgy az eredet kérdése, melyet – talán az említett szakirodalom következtében – a továbbiakban már egyértelműen tibetiként definiáltak. Haragvó kinézetének köszönhetően a műtárgy kartonján olvasható leírás tibeti *dharmapálaként* írja le a szobrot, de korát nem határozza meg. Horváth Vera publikációjától Fehér Judit katalógusáig viszont minden szerző Tibetben a 18. században készült ismeretlen *dharmapálának* attribuíja az istenséget.⁶¹ A késői datálás nyilván a szobor szokatlan, látszólag provinciális stílusának és egyedi ikonográfiájának a következménye. Arra viszont senki nem figyelt fel, hogy mind a stílusa, mind az aranyozás típusa és a lakkozás nyomai egyértelműen Kínára utalnak. A szobor típusának a *Hosszú tekercsben* található előképpel való azonosítása csak egy évvel *A lamaizmus művészete* kiállítás után, a British Museum nagyméretű, reprezentatív szobra alapján történt meg.⁶²

⁶⁰ Kőrösi Csoma Sándor emlékkiállítás az Egyetemi Könyvtárban, 36, Nr. 105.

⁶¹ Horváth, *Lamaista hitvilág*, 12, Nr. 66; Szabó, *Régi tibeti és nepáli művészet*, o. n., Nr. 66; Fehér, *Lamaista művészet*, 37, Nr. 90.

⁶² Lókapála, Kína, 12–14. század. Wladimir Zwalf, *Buddhism: Art and Faith*. London, 1985, 201, Nr. 304.



1. kép. Dharmapála. Kína, Yunnan, 13. század vége–14. század (?). Vörösréz, aranyozás, lakkozás és festés nyomaival, magasság: 30,9 cm. Áttét a Néprajzi Múzeumból. Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, ltsz. 4396

Személyes epilógus

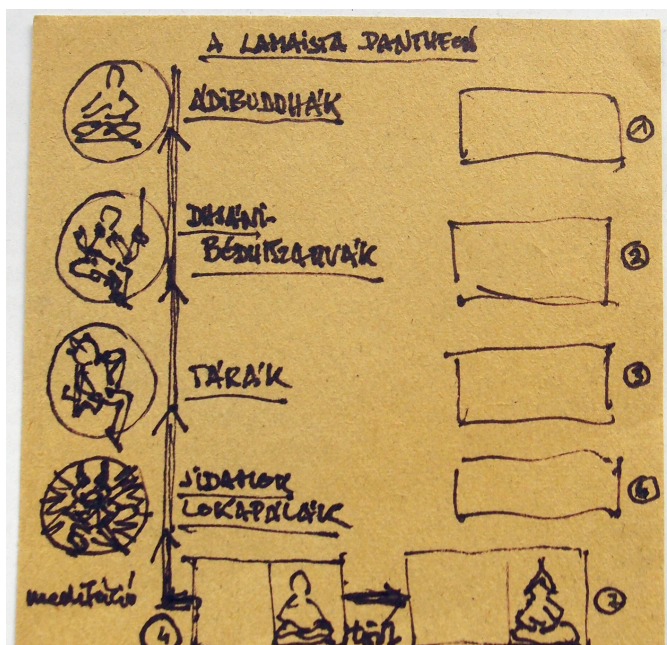
Magam 1989-ben kezdtem dolgozni a Hopp Múzeumban a tibeti–nepáli gyűjtemény kurátoraként. Az anyaggal való rövid megismerkedés után jutottam arra, hogy elsősorban a gyűjtemény szobraiból lenne érdemes kiállítást rendezni: egyrészt azért, mert 1988-ban egy nagyszámú, főként késői, 18–19. századi sino–tibeti kispasztikákból álló hagyaték, Csapek (Csapváry) Károly festőművész és keramikus addig ismeretlen gyűjteménye került a múzeumba, másrészt azért, hogy a rendezéssel bemutatható – s számomra egyben jól felmérhető – legyen a rendkívül összetett tibeti buddhista panteon ikonográfiája. A kiállítást *Lamaista szobrászat* címmel végül 1990-ben rendeztem meg a Hopp Múzeumban a mongol gyűjtemény kurátorával, Vinkovics Judittal együtt, s már maga a címadás is azt tükrözte, hogy milyen nehéz elszakadni az elődök által addig általánosan használt fogalmaktól.⁶³

A kiállítási szituáció értelmezése sokat köszönhetett a Hopp Múzeumot ekkor még rendszeresen látogató Miklós Pállal való beszélgetéseknek, aki a termékeny viták mellett külön rajzokkal is illusztrálta számomra a kiállítás verbálisan és vizuálisan is megjelenítendő térként való használatát (2–4. kép). Ugyanakkor ellenezte a nagyszámú (151 darab) műtárgy egyetlen teremben, mintegy „Kunstkammer”-ként való bemutatását, mondván, hogy a kiállítási szituációban minden egyes tárgy megszemlélésére legalább másfél percnyi időnek kell jutnia. (Nyitott szemléletét mutatja, hogy a kiállítótér egységes látványa után elfogadta a kiállítás általam javasolt megvalósítását.) A tárgyak megnevezése és meghatározása azonban Fehér Judit 1984-ben megjelent katalógusának köszönhetette a legtöbbet, hiszen korábbi azonosításuk és a panteon szerinti rendszerezésük szolgált a kiállított anyag nagyobbik részének alapjául. Mindamellet több esetben is újra kellett gondolni a tárgyak datálását, illetve eredetük meghatározását. Éppen ezért nem minden tanulság nélkül való, hogyan alakult a fent elemzett műtárgyak meghatározása ezen a kiállításon, majd utána. Egyrészt jelzik, hogy egy kezdő muzeológusnak mennyire nehéz mérlegre tenni elődei szempontjait, másrészt azt is rögzítik, hogy egy-egy tárgy értékelése egy életpályán keresztül tartó folyamat.

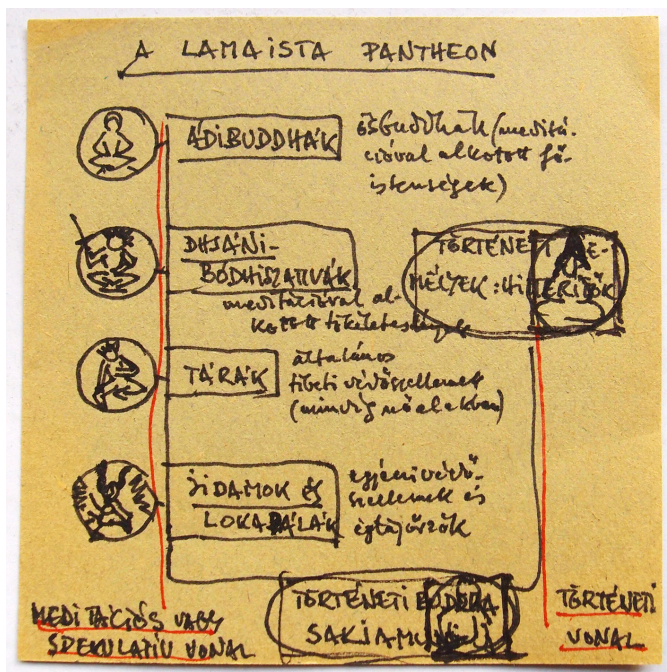
Máig érthetetlen számomra, hogy a Padmapánit ábrázoló szobor esetében miért nem Baktay Ervin (15. század) vagy Tóth Edit (14–15. század) kor-meghatározását vettem alapul, hanem Fehér Juditét (16–17. század).⁶⁴ Jóllehet a műtárgy korai voltához nem férhetett kétség, nyilván feltűnő volt a Hopp Múzeum szobra és a párhuzamként elemzett bostoni darab közötti jelentős esz-

⁶³ Különösen ami a „lamaizmus” kifejezés használatát illeti. Ld. erről Donald S. Lopez Jr., *Prisoners of Shangri-la: Tibetan Buddhism and the West*. Chicago–London, 1998, 15–45.

⁶⁴ Kelényi Béla–Vinkovics Judit, *Lamaista szobrászat*. (A Buddhizmus Művészete, 1.) Budapest, 1990, 37, Nr. 22.



2. kép. A lamaista panteon. Miklós Pál rajza, 1990



3. kép. A lamaista panteon. Miklós Pál rajza, 1990



4. kép. Jamāntaka dharmapāla. Miklós Pál rajza, 1990

tétikai és formai különbség, és olyan párhuzamot sem találtam, amely azonos korukat igazolta volna. Bár Ulrich von Schroeder könyvében jól fel lehetett mérni a bostoni szobornak megfelelő analógiákat, az adott korszakra hivatkozó példák között éppen a Hopp Múzeum szobrának megfelelő darab nem volt. Csak a korszakok és stílusok alaposabb ismerete után, a szobor jóval későbbi publikációjánál tudtam visszatérni Baktay és Tóth Edit meghatározásaihoz,⁶⁵ de időbe telt, amíg konkrét párhuzamát is megtaláltam.⁶⁶

Érdekesebb a háromlábú kínai szobor esete, melyet kezdettől fogva nem a tibeti buddhizmushoz tartozónak láttam, így eredetileg ki sem akartam állítani. Nemcsak különbözött az általam ismert ikonográfiai és stílári jegyeitől, hanem lakkozás és hidegaranyozás nyomait viselő felületével teljesen eltért a Tibetben készült munkáktól. Különleges jellegének köszönhetően – és mivel minden addigi tibeti buddhizmussal kapcsolatos kiállításon szerepelt – mégis kihelyeztem, jóllehet sem származási helyét, sem korát nem adtam meg, csupán az addig használatos ikonográfiai meghatározást (*dharmapāla*) alkalmaztam.⁶⁷

⁶⁵ Kelényi, Schwaiger Imre, 61, Nr. 13.

⁶⁶ Mind megformálásának, mind arányainak majdnem tökéletes megfelelője a valamikor Philip Goldman gyűjteményébe tartozó nepáli Padmapáni-szobor, melyet a 13. századra datáltak. *Sotheby's: Indian & Southeast Asian Art*. New York, March 21, 2002, 44, Nr. 46.

⁶⁷ Kelényi–Vinkovics, *Lamaista szobrászat*, 46, Nr. 121.

Csak jóval később, éveken át tartó munkával tudtam a szobor párhuzamaira vonatkozóan annyi anyagot összegyűjteni, hogy a különböző típusokat és a velük kapcsolatos problémákat összegezve meghatározzam hozzávetőleges korát és a *Hosszú tekercsen* ábrázolt képmáshoz való tartozását.⁶⁸

A *Lamaista szobrászat* című kiállításon már semmilyen vonatkozásban nem jelent meg Körösi Csoma alakja. Mint azt a kiállítás alcíme (*A buddhizmus művészete I.*) is jelezte, nem a tibetológia magyar alapítójára hivatkozva mutatta be anyagát, hanem a buddhizmus művészetét átfogóan bemutató kiállítássorozat első tagja kívánt lenni. Ez később módosult, mivel a Hopp Múzeum 1994-ben megrendezett, a kínai buddhizmus művészetét bemutató, nemcsak a szobrászatot, hanem a többi művészeti ágat is reprezentáló kiállítása ugyanezt a sorozatcímet viselte.⁶⁹ Végül az utóbbi sorozat második részeként 1995-ben rendeztük meg ugyancsak Vinkovics Judittal közösen a *Tibeti és mongol tekercsképek* című kiállításunkat, melynek katalógusát Fehér Judit lektorálta. A tárgyak meghatározásához egyáltalán nem szolt hozzá, közreműködésének elsősorban a tibeti és a mongol buddhizmus történetét leíró részek vették nagy hasznát. Ugyan a fent elemzett Amóghasiddhi-*thangkát* az előzetes kutatásnak köszönhetően⁷⁰ ekkor már koraiként tudtam meghatározni,⁷¹ Christian Luczanitsnak az ötös buddhacsoport tagjait ábrázoló *thangkák* és a Vadszradhātu-mandala szerkezetének összefüggéseit elemző, 2003-ban megtartott előadása után tudtam csak a festmény minden részletét értelmezni.⁷²

⁶⁸ Ld. Kelényi, *The Choreography of Identities*, 272–273.

⁶⁹ Fajcsák Györgyi, *A kínai buddhizmus művészete a 10–19. században*. (A Buddhizmus Művészete, 1.) Budapest, 1994.

⁷⁰ Kelényi, *On the Iconographic and Stylistic Problems*.

⁷¹ Kelényi Béla–Vinkovics Judit, *Tibeti és mongol buddhista tekercsképek*. (A Buddhizmus Művészete, 2.) Budapest, 1995, 50–51.

⁷² Luczanits, *On the Iconography of Tibetan Scroll Paintings*, 37–51.

