

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Ajaloo ja arheoloogia instituut
Kunstiajaloo õppetool

Leho Rubis
KAANONITE TEKE JA ARENG INDIA BUDISTLIKUS KUNSTIS
Magistritöö

Juhendajad vanemteadur Linnart Mäll
vanemteadur Märt Läänemets

Tartu 2010

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	lk 3
Töö eesmärk.....	lk 4
Metodoloogia.....	lk 5
Historiograafia.....	lk 7
Uurimuse ülesehitus.....	lk 9
1. TEOREETILINE OSA.....	lk 11
1.1. Olulised mõisted.....	lk 11
1.1.1. Kaanon.....	lk 11
1.1.2. Kanooniline kunstikultuur.....	lk 12
1.1.3. Antropomorfne kujutis.....	lk 13
1.2. Kaanon india kunstis.....	lk 13
1.3. Korduv sõnum kui informatsiooniparadoks india budistlikus kunstis.....	lk 15
2. MITTEIKOONILISE BUDISTLIKU KUNSTI ETAPP (5. – 1. saj e.m.a)	lk 19
2.1. Varajase budistliku kunstitraditsiooni tõlgendamisest.....	lk 21
2.1.1. Mitteikoonilise kunsti algusest ja arengust varasemate uurijate valguses.....	lk 22
2.2. Budistlikud sümbolid kui veedade kunstitraditsiooni ümbermõtestamine.....	lk 24
2.2.1. Stupa – esimeste Buddha antropomorfsete kujutiste eelkäija	lk 26
Kokkuvõte.....	lk 27
3. BUDDHA INIMESENA KUJUTAMISE ALGUS JA KAANONI FIKSEERIMINE.....	lk 28
3.1. Kaanoni kirjalikud allikad.....	lk 29
3.2. Buddha kujutamise algus mahajaana tekstide esmakordse kirjapanemise ajal.....	lk 31
3.2.1. Võimalikud traditsioonivälised ja –sisesed põhjused Buddha antropomorfsete kujutiste tekkes.....	lk 34
3.3. Kaanoni teke Kušaanide impeeriumi ajal (1.–3. saj m.a.j) Põhja- ja Loode-Indias.....	lk 38
3.3.1. Mathurā kunst.....	lk 40
3.3.1.1. Mathurā bodhisattva figuurid kui esimene ikonograafia tüüp.....	lk 42
3.3.2. Baktria-Gandhāra kunst.....	lk 47
3.3.3. Āndhradeša kunst.....	lk 58
Kokkuvõte.....	lk 59
3.4. Guptade dünastia (4.- 6. saj m.a.j) aegne kunst.....	lk 59
3.4.1. Kaanoni fikseerimine Guptade aegses kirjanduses.....	lk 61
3.4.2. Kaanoni areng 4.–7. sajandil m.a.j Põhja- ja Kesk-Indias.....	lk 62

3.4.2.1. Mathurā budistlik kunst kui peamine Guptade aegse budistliku kunsti stiili suunaja.....lk	63
3.4.2.2. Sārnāth – Guptade aegse Põhja-India budistliku kunsti olulisim keskus.....lk	65
3.4.2.3. Lääneranniku budistlike koobastemplite kunst.....lk	69
3.5. Ikonograafia stiil – korduva sõnumi kandja.....lk	71
4. BUDISTLIKU KUNSTI ARENG VADŽRAJAANA TEKSTIDE KIRJAPANEMISE AJAL (alates u 6. – 7. saj m.a.j).....lk	74
4.1. Mandala idee ülekandmine budistlikku mõtlemisse.....lk	75
4.2. Ellora budistlikud koobastemplid kui esimesed vadžrajaana budistliku kunsti ikonograafilise skeemi (mandala) näited.....lk	77
KOKKUVÕTE.....lk	82
Lisad.....lk	84
Kasutatud kirjandus.....lk	148
SUMMARY.....lk	153

SISSEJUHATUS

Antud töös uuritakse kanoonilise kunstikultuuri teket ja arengut India budistliku kunsti näitel. Selle teema uurimine on huvitav ja oluline mitmel põhjusel. Esiteks aitab see mõista kanoonilise sakraalkunsti vajalikkust praeguses pigem pidevale progressile suunatud kunstimaailmas, milles keskaegset kunstimudelit vaadatakse kui sisuliselt mitteloomingulist reeglite järgimist, mille tänapäeval teeks ära ka paljundusaparaat.¹ Uurimuses kirjeldatakse tolleaegse kunstniku (seisundit ja) tööd suunava taustsüsteemi kujunemist, mille teiseks oluliseks osapooliks on selle kunsti vastuvõtja ja see, mis roll oli kanoonilisel sakraalkunstil sügavamate teadvusseisunditeni jõudmisel. Eelnevast kasvab välja küsimus – milline on kunsti vormi ehk stiili roll nende uute teadvusseisundite loomisel. Kui vormi aluseks on kogemus, siis kuidas seda sajandite jooksul edasi anda nii, et see kannaks edasi ehtsat seisundit ja toimiks kindla informatsiooni äratajana. See on üks põhjus kaanoni kui sakraalesteetika mudeli kujunemisel. Teine oluline küsimus on kaanoni roll teatava kultuuritüübi toetajana. Kui toimuvad muutused kultuuris jätab see jälje ka kunsti arengule. Oluliste muutustega kaasnevad variatsioonid võivad olla nii suured, et tegemist on sisuliselt uue kaanoniga. Seetõttu kasutatakse uurimuse pealkirjas mõistet 'kaanon' mitmuses mitte ainsuses.

India budistlik kunst mõjutas oluliselt suurt osa Aasia kultuuridest Jaavast Jaapani ja Mongooliani. Seega on India kunsti selle aspekti tundmine oluliseks aluseks paljude teiste maade kunstitraditsioonide mõistmisel. Mõnedes maades, nagu näiteks Tiibetis, oli India budistliku kultuuri mõju nii totaalne, et ei jätnud puudutamata ühtki valdkonda seelses kultuuris.

India kunstiajaloo uurimine on viimase paarisaja aasta jooksul läbi teinud väga suure arengu. Kuni 19. sajandi keskpaigani tõlgendati india kunsti ajalugu tihti läbi euroopa kunstiajaloo prisma ning arheoloogia seisnes tavaliselt aarete jahis. Alates John Marshall'i väljakaevamistest Gandhāras kujunes 19. sajandi lõpus kaks teineteisele vastanduvat koolkonda india kunsti uurijate seas. Ühed neist (enamasti eurooplased) nägid india kunstikultuuri uuele tasemele viijana kreeka kunsti mõjusid, teised (Coomaraswamy jt) püüdsid India iseseisvuspüüete kontekstis tingimata näidata india kunstikultuuri algupära.² Probleemi kese oli esimeste Buddha antropomorfsete kujutiste tekke piirkonna määratlemine, milleks üks pool pidas Gandhārat, teine Mathurād. Mitmetes hiljutistes uurimustes on taoline vastandamine ületatud ning jõutud

¹Tsitaat vestlusest Eesti Kunstnike Liidu esimehe J. Elkeniga.

²Vt Coomaraswamy, Ananda K. *The Origin of the Buddha Image*. Journal of American Oriental Society, Boston, 1926, vol 46. Marshall, John. *The Buddhist Art of Gandhāra*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1960.

lähenemiseni „mõlemad või mitu“³. Kaasaegse arusaama minevikku projitseerimise asemel püütakse pigem erinevatele allikatele toetudes taastada pilti keerulisest rituaalide, tekstide, uskumuste, majanduslike tegurite jmt maatriksist, mis tollase kunsti kujunemist suunas.

Töö eesmärk

Magistritöö eesmärk on uurida budistliku kunsti kaanoni tekke põhjusi ja tingimusi Indias alates Buddha surmast 5. sajandil e.m.a. ning edasist arengut läbi budismi ajaloo kolme etapi kuni 9. sajandini m.a.j. Keskseks teemaks on Buddha figuuriga seotud küsimused:

- miks hakati teda kujutama inimkujulisena;
- miks just sellisel viisil ehk kas kujutamise stiil on seotud seisundiga, mida kujutatu kannab;
- kuidas kujunesid põhimõtted, mille alusel budistlikku kujutavat kunsti loodi.

Neile küsimustele vastamiseks on oluline avada india religioossete ideede konteksti, budistliku mõtte arengut ja meetodeid ehk asetada konkreetsed teosed konteksti, milles nad loodi.

Mõiste 'kaanon' kasutamine viitab india budistliku kunsti häälestatusele kordamisele, mis toob kaasa vajaduse mõista spetsiifilist viisi kuidas korduv sõnum muutub budistlikus kontekstis informatiivseks. Ka selle budistliku kunsti omapära avamine on üks selle töö eesmäärke.

Budismi arengut Indias kirjeldatakse tavaliselt kolme üksteisele järgneva etapina – hinajaana, mahajaana, vadžrajaana. Taoline astmelisus on täheldatav ka budistliku kunsti arengus. Uurimuses selgitan, kuivõrd india budistliku kunsti areng vastab neile kolmele järgule budistliku mõtte ajaloos. Olulisteks näideteks on taas muutused Buddha kujutamises.

India budistliku kanoonilise kunsti uurimuste seas puuduvad siiani käsitlused, mis rõhutaksid stilisatsiooni rolli kindlat liiki sõnumi (antud juhul Buddha seisundi) edasiandmisel ning arvestaksid kõiki praeguseks teada olevaid alikaid ja nende kaasaegseid tõlgendusi budistlike antropomorfsete kujutiste tekke loos. Käesolev uurimus püüab seda lünka täita.

³Vt N Huntington, Susan L. *The Art of Ancient India*. New York & Tokyo: Weatherhill, 1999 või Snellgrove, L. David. *The Image of the Buddha*. Kodansha Internationa/Unesco, 1978.

Metodoloogia

Uurimuses püstitatud eesmärkide teostamine eeldab mitme erineva, vastavale teemale kohase metodoloogia kasutamist. Ajaloolise konteksti kirjeldamisel on oluline nii allikate usaldusväärsus kui ka kaasajast erineva kanoonilise kunstikultuuri mõistetavaks „tõlkimine“. Kolmandaks ei tohi unustada, et uurimuse keskne objekt on kunstiteosed, mille tegeliku, ka tänapäeval toimiva visuaalse mõju mõistmisel jääb olulisimaks meetodiks teoste endi vaatlemine ja analüüs. Mitmed budistliku kunsti uurijad (Schopen, Kinnard, Karlsson) on hiljutistes töödes kritiseerinud 19. sajandi ja 20. sajandi esimese poole kunstiajaloolaste lähenemist india budistliku kunsti uurimisel. Nimelt võeti kunsti uurimise esmase allikana kirjalikku teksti ning, lähtuvalt lääne kunstiteadusele omasest kunstitõlgendamise traditsioonist, suhtuti kunsti tihti lihtsalt kui teksti illustratsiooni. Lääne ajaloolaste ikonoklastilise suhtumise allikad lähtuvad juba Gregorius Suurest, kes kirjutas, et ”pildid kirikuis on kirjaoskamatutele”⁴ ning eriti reformatsiooni pärandist, mis suhtub kujutisse kui veasse, mis segab reaalsust illusiooniga ehk takistab mõistmast⁵. Tsiteerides Cassidy’t – probleemiks on ”kalduvus taandada kunst teatava teksti illustratsiooniks” ning samuti ”puudus hinnata sõnade ja kujutiste suhete keerukust”.⁶

Käesoleva uurimuse autor püüab ülalnimetatud viga vältida ning keskenduda erinevaid metodoloogiaid rakendades eelkõige kunsti enda mõistmisega seotud küsimustele. Magistritöö metodoloogilised vahendid on:

1. eri tüüpi ajalooallikate kasutamine;
2. Juri Lotmani korduva sõnumi (ehk antud kontekstis kujutise) problemaatikat avav semiootiline analüüs;
3. kaanoni arengu kirjeldamine lähtuvalt S. Tjulpajevi esitatud india kunsti ikonograafia mudelite liigitusest.

Eri tüüpi ajaloolallikate kasutamise all pean silmas kirjalike tekstide, epigraafide, rituaalide, numismaatiliste allikate ja konkreetsete kunstiteoste stilistilise analüüsi võrdlevat kasutamist india budistliku kunsti võimaliku arenguloo kirjeldamisel. Ainult ühe allika kasutamine võib luua ebapiisava või lausa vale pildi india kunsti kujunemisest. Gregory Schopen on näidanud tekstide kui esmaste allikate kaheldavust võrreldes arheoloogiliste ja epigraafsete allikatega.⁷ Näiteks paljud

⁴Kinnard, N. Jacob. *Imaging Wisdom: Seeing and Knowing in the Art of Indian Buddhism*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2001, lk 31.

⁵Samas, lk 31.

⁶Cassidy, Brendan. *Introduction: Iconography, Texts, and Audiences*. Princeton: Department of Art and Archeology, Princeton University, 1993, lk 6-7.

⁷Schopen, Gregory. „Archaeology and Protestant Presuppositions in the Study of Indian Buddhism“. *History of Religions*, vol 31, nr 1, 1991.

tekstid, mida ajaloolased on pidanud „tõelise budistliku kultuuri“ kirjelduseks, ei pruukinud suure enamuse budistide jaoks olla kättesaadavad või kirjeldasid ideaalset olukorda, mis tegelikkusele ei vastanud. Nii arvasid paljud budoloogid vinaja tekstide ehk kirja pandud käitumisreeglite alusel, et munkadel ja nunnadel ei olnud isiklikku omandit, kuid arheoloogilised ja epigraafsed allikad viitavad vastupidisele – rõhuva enamuse esimeste Buddha kujude annetajaks olid just haritud mungad ja nunnad.⁸

Teiseks on eri allikate kasutamine kui püüe asetada end tolleaegsesse keskkonda oluline selleks, et mõista teise ajastu inimeste motivatsiooni teatavat tüüpi kunsti loomisel. Ehk, kasutades Dilthey terminoloogiat, jõuda läbi seletamise mõistmiseni, miks kujunes budistliku kunsti kaanon Indias just sellisena. Taolisel mõistmisel on Dilthey sõnul „sillaloomise ülesanne – ületada lõhe olemuslikult erineva tänapäeva ja uuritava mineviku vahel.“ Seetõttu rakendab Dilthey ka ajaloolisele mõistmisele romantismiaja hermeneutika märksõna „enda-teise-sisse-asetamine“.⁹ Taoline meetod sobib autori arvates hästi traditsioonilise kunstikultuuri uurimiseks.

Semiootilise lähenemise all pean silmas Juri Lotmani poolt loodud kanoonilise kunstikultuuri toimimist seletava mudeli¹⁰ rakendamist budistliku kunsti toimemehhanismi analüüsimisel. Siin on oluline traditsioonilise kultuuri kordamisele häälestatud kunsti informatsiooniparadoksi mõistmine nii üksikisiku kui ka kogu kultuuri seisukohast. Taoline meetod aitab avada budistliku kanoonilise kunsti olemuslikku erinevust võrreldes kaasaegse uutele tõlgendustele-sõnumitele suunatud kunstiga, mille puhul enamasti passiivne vastuvõtja ootab informatsiooni väljast. Kanoonilise, korduva sõnumi vastuvõtja on aga Lotmani sõnul „soodsates tingimustes, et kuulatada iseennast“.¹¹ Autori arvates kuulub ka budistlik kunst taolist tüüpi „tekstide“ hulka. Meetod võimaldab mõista ka taolise kunsti olulisust teatava kultuuritüübi toetajana ning tuua välja paralleele analoogsete lähenemistega teistes kultuurides.

Vaatamata meetodi efektiivsusele kanoonilise kunsti toime mõtestamisel peab veel kord rõhutama, et visuaalset kultuuri ei saa taandada pelgalt tekstiks. Näiteks Kinnard ei eita, et kujutis võib toimida ka tekstina, kuid väidab oma suhtumise aluseks olevat seisukoha, et nad on küll keele sarnased, kuid nad ei ole ainult keel. Pigem on kujutis oma olemuses mitmetähenduslik ajaloo peegel sõltudes dünaamilisest kontekstist, milles ta asub.¹²

⁸Schopen, Gregory. *On Monks, Nuns and "Vulgar" Practices: The Introduction of the Image Cult into Indian Buddhism*. *Artibus Asiae*, vol 49, nr 1/2, 1988 – 1989, lk 153 – 168.

⁹Tool, A. *Wilhelm Dilthey on the objectivity of knowledge in human sciences*. Trames, 2007.

¹⁰Vt Lotman, Juri. *Kanonitsheskaja iskusstvo kak informatsionnoi paradoks.-Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Asii i Afrikii*. Moskva: Nauka, 1973, lk 16-21.

¹¹Samas, lk 19.

¹²Kinnard, Jacob N. *Imaging Wisdom: Seeing and Knowing in the Art of Indian Buddhism*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2001.

Tjuljajevi esitatud india kunsti ikonograafia mudelite liigitus¹³ võimaldab täpselt ja kokkuvõtvalt kirjeldada kanoonilise mudeli raames toimunud variatsioone lähtuvalt india kunstile omastest tunnustest. Kuid nii, nagu tuntud budistlikus mõistujutus ei piisa pimedate poolt elevandi kehaosade kirjeldamisest, et luua tervikpilti elevandist, ei piisa ka budistlike skulptuuride ikonograafia detailide kirjeldamisest, et mõista nende visuaalset mõju kunstiteoses kui tervikus. Nii jääb oluline roll autoripoolsele subjektiivsele visuaalse mõju analüüsile, milles autor toetub kunstnikuna omandatud kogemustele ja Indias muuseumites ning templites nähtule (töös kasutatavad joonistused on nende reise jooksul kohapeal tehtud).

Historiograafia

India budistliku ikonograafiaga tegelevad autorid on enamasti käsitlenud piiratud aja ja kohaga seotud küsimusi ning terviklikud ülevaated budistliku ikonograafia arengust Indias peaaegu puuduvad. Üheks põhjuseks on kindlasti mitmed läbiuurimata teemad ning pidevalt uuenevad andmed. Olemasolevate uurimuste puuduseks ongi tihti uuenenud andmete valguses teemaga seotud põhiprobleemidele mitteveenvate vastuste andmine. Pigem korratakse juba sajand tagasi loodud teooriaid, lisades neile mõningaid uusi infokilde.

Taoliste uurimuste hulka kuulub ka pea ainuke terviklik budistlike antropomorfsete kujutiste tekke põhjuseid ja ikonograafia arengut jälgiv Shailendra Kumar Verma doktoritöö „Art and Iconography of the Buddha Images“.¹⁴ Kuigi Buddha kujutiste ikonograafia arengu ülevaade erinevates India piirkondades on Verma käsitluses väga põhjalik, algab uurimus teiste kaasaegsete uurijate poolt (Schopen, Karlsson) ümber lükatud seisukohaga nagu oleks antropomorfsete kujutiste puudumise põhjuseks esimesel viiel sajandil pärast Buddha surma keelud budistlikus kirjanduses ning india autoritele omase püüdlikkusega on tõestatud Buddha kujutise päritolu Indiast, Mathurāst. Selle diskussiooni allikaks, nagu ülal märgitud, on 20. sajandi alguse Euroopa ja India ajaloolaste vastasseis. Buddha kujutise India päritolu teooria tuntuima esindaja Ananda Coomaraswamy vaated on tervikuna kirjas artiklis „The Origin of the Buddha Image“.¹⁵ Coomaraswamy on ka esimese tervikliku india kunstiajaloo ülevaate „History of Indian and Indonesian Art“¹⁶ autor. Raamatu

¹³ Tjuljajev, S. I. *Kanonō v srednevekovoi plastike indii i v sovremennoi narodnoi skulpture. Problema kanona v drevnem i srednekovom iskusstve Asii i Afrikii*. Moskva: Nauka, 1973, lk 114.

¹⁴ Verma, Shailendra Kumar. *Art and Iconography of the Buddha Images*. Delhi: Eastern Book Linkers, 1994.

¹⁵ Coomaraswamy, Ananda K. *The Origin of the Buddha Image*. Journal of American Oriental Society, Boston, 1926, vol 46.

¹⁶ Coomaraswamy, Ananda K. *History of Indian and Indonesian Art*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1972.

erinevates peatükkides kirjeldatakse ühtlasi Buddha kujutise arengut Indias.

Buddha antropomorfse kujutise algidee ja ikonograafia põhimõtete esmatekke kohana Gandhāra Kreeka-Rooma kultuuri mõjudega kunsti eelistajate leeri ehk olulisemaks tööks võib pidada John Marshall'i raamatut „The Buddhist Art of Gandhāra“.¹⁷

Nii Mathurā kui ka Gandhāra kuulusid esimeste Buddha antropomorfsete kujutiste loomise ajal 1. sajandil m.a.j. sküütide riigi koosseisu ning kaks piirkonda olid seotud ja mõjutasid teineteise kunsti arengut. 20. sajandi alguse kunstiajaloolaste vastaseis tundub tagasi vaadates osana poliitilisest võitlusest, mille eesmärgiks oli kultuurilise ülimuslikkuse (euroopa ajaloolased) või iseolemise (india ajaloolased) näitamine. Vaatamata sellele, et India on taas iseseisev maa, on sajanditagused politiseeritud seisukohad siiani jälgitavad mitmete kaasaegsete autorite töödes.

Esimene Buddha kujutise arengut läbi kogu india ja aasia ajaloo jälgiv uurimus on David Snellgrove'i toimetatud „The Image of the Buddha“¹⁸, mis on vaba varasemate autorite politiseeritud seisukohtadest. Snellgrove'i poolt kirjutatud india budistliku ikonograafia ülevaate osa tugevuseks on kunsti esteetiliste väärtuste ja budistliku filosoofia seoste esiletoomine, mis toetab ka käesoleva töö autori lähenemist.

Esimeste ikonograafia tüüpide määratlejana ja sküütide valitsusaja uurijana on kindlasti oluline Lohuizen de Leeuw¹⁹, kelle eristuse alusel nimetatakse esimest Mathurā budistliku skulptuuritüüpi 'kaparda' figuuriks.

Teine sama monumentaalne katse pärast Coomaraswamy raamatut anda ülevaade kogu india vanemast kunstiajaloost pärineb Susan Huntingtoni sulest - „The Art of Ancient India“²⁰. Susan Huntington on ka esimene autor, kes kritiseeris mitmeid varem pea kõigi kunstiajaloolaste poolt aksepteeritud varajase budistliku kunsti tõlgendusi.²¹ Aegunud arusaamade lõhkuja on olnud ka Gregory Schopen, kelle erinevatest töös kasutatud artiklitest vast oluliseim on „On Monks, Nuns and “Vulgar” Practices: The Introduction of the Image Cult into Indian Buddhism“²², mis kummutab nii mõneski uurimuses siiani kohatava seisukoha, et kujutiste kultuse aluseks Indias m.a. alguses oli rahvalik liikumine ja munkadel, nunnadel ei olnud ei varalisi vahendeid ega huvi kujutiste loomet toetada.

Mathurā ja Gandhāra ikonograafia täpsema analüüsi aluseks olid eelkõige Ju-Hyung Rhi

¹⁷ Marshall, John. *The Buddhist Art of Gandhāra*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, uus trükk 1960.

¹⁸ Snellgrove, L. David. *The Image of the Buddha*. Kodansha International/Unesco, 1978.

¹⁹ Lohuizen de Leeuw, J.E.V. *The Scythian Period*. Leiden: 1949.

²⁰ Huntington, Susan L. *The Art of Ancient India*. New York & Tokyo: Weatherhill, 1989.

²¹ Huntington, Susan L. *Early Buddhist Art and the theory of aniconism*. Art Journal, vol 49, nr 4, 1990, lk 401-408.

²² Schopen, Gregory. *On Monks, Nuns and “Vulgar” Practices: The Introduction of the Image Cult into Indian Buddhism*. Artibus Asiae, vol 49, nr 1/2, 1988 – 1989, lk 153 – 168.

artiklid, millest üks²³ tõestab veenvalt, et Mathurā esimene, nn 'kaparda' skulptuuritüüp kujutas bodhisattvat. See on teema, mille tõlgendamisel oli probleeme ka Huntingtonil oma mahukas uurimuses „The Art of Ancient India“. Varajase budistliku kunsti etapi ja Buddha omaduste meenutamise tehnika kirjeldamisel oli asendamatuks allikaks Klemens Karlssoni doktoritöö „Face to Face with absent Buddha“.²⁴

India budismi ajaloo kirjeldamisel toetusin artiklite kõrval Williams ja Tribe'i budistliku mõtteloo käsitlusele²⁵, Goyal'i raamatule²⁶ india ühiskonna ja budismi ajaloo seoste viidates ning Davidson'i põhjalikule ja silmi avavale vadžrajaana budismi tekkeloo uurimusele.²⁷

Kirjanduse ja kunsti vaheliste paralleelide välja toomisel kasutasin Linnart Mälli india budistliku kirjanduse tõlkeid²⁸ ning kanoonilise kunsti toimemehhanisme avava analüüsi aluseks oli Juri Lotmani artikkel „Kanonitsheskaja iskusstvo...“.²⁹

Uurimuse ülesehitus

Töö on jagatud viieks osaks. Sissejuhatavates peatükkides esitatakse teesid ja metodoloogia, millele toetudes vaadeldakse india budistliku kunsti arengut alates Buddha eluajast kuni budismi vadžrajaana etapini Indias 7.-8. sajandil m.a.j. ning esitatakse küsimused, millele töös vastust otsitakse. Teises osas seletatakse lahti olulisemad tööd läbivad mõisted ning visandatakse pilt kanoonilise kunsti problemaatikast india budistlikus kunstis. Selleks, et lihtsustada kaanoni arengu jälgimist läbi erinevate ajastute keskendub uurimus olulisima kujutusobjekti – Buddha – ikonograafiale ja sümboolikale. Uurimuse kolmas osa annab ülevaate budistliku kunsti esimesest etapist – nn mitteikoonilise kunsti ajast, selle kogu india kunstikultuurist lähtuvatest mõjudest ja paralleelidest budistliku mõtte arenguga. Neljas osa tegeleb teise etapiga budistliku kunsti arengu

²³ Rhi, Ju-Hyung. *From Bodhisattva to Buddha: The Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art*. Artibus Asiae, vol 54, nr 3/4, 1994, lk 207-225.

²⁴ Karlsson, Klemens. *Face to Face with absent Buddha*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1999.

²⁵ Williams, P. & Tribe A. *Buddhist Thought: A Complete Introduction to the Indian Tradition*. London & New York: Routledge, 2000.

²⁶ Goyal, S. R. *A History of Indian Buddhism*. Jodhpur: Kusumanjali Book World, 2002.

²⁷ Davidson, Ronald M. *Indian Esoteric Buddhism: A Social History of the Tantric Movement*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2002.

²⁸ Mäll, Linnart. *Budismi pühad raamatud I*. Tartu: Lux Orientis, 2004. *Budismi pühad raamatud II*. Tartu: Lux Orientis, 2005.

²⁹ Lotman, Juri. *Kanonitsheskaja iskusstvo kak informatsionnoi paradoks.-Problema kanona v drevnem i sredevekovom iskusstve Asii i Afrikii*. Moskva: Nauka, 1973.

loos – Buddha antropomorfsete kujutiste tekke problemaatikaga mahajaana tekstide kirja panemise ajal ja selle kaanoni kujunemise ja fikseerimise kirjeldamisega. Ühtlasi püütakse näidata kanoonilise kunsti põhjendatust nii üksikisiku tasandil kui ka budistliku kultuuritüübi toetajana. Kaanoni muutus on ka märk muutustest kultuuris ja nii tegeleb töö viies osa budistliku mõtte arengu kolmanda etapi – vadžrajaana ehk tantristliku budismi mõjudega kunstis. Nii nagu kahe eelneva etapi puhul, on arengud budistlikus kunstis selgelt seotud laiemate protsessidega kogu india kultuuris.

1. TEOREETILINE OSA

1.1. Olulised mõisted

Kogu töös kasutatakse läbivalt mõningaid keskseid mõisteid, mille eelnev selge lahtimõtestamine on nii autorile kui ka lugejale töö paremaks mõistmiseks oluline. Osa neist on seotud kunstiga laiemalt, teised india kultuuri spetsifiilise kontekstiga. Vähemtähtsad terminid seletatakse lahti joonealuste märkustena.

1.1.1. Kaanon

Sõna „kaanon“ on kreeka päritolu ja tähendab sõna-sõnalt „reegel“. Kuid kunstis on palju reegleid, seetõttu kerkib esile küsimus, milline nimelt on kaanon ja milles seisneb selle seaduspärasus. A. F. Losev on püüdnud mõistet lahti mõtestada kasutades negatiivset defineerimist:

- „1. Kunstikaanon ei ole esteetiline kategooria. See on tema edasine modifikatsioon ja kehaistus.
2. Kunstikaanon ei seisne kunsti välises ruumilis-ajalises reeglipäras, kuigi juba eeldab taolise reeglipära olemasolu.
3. Kunstikaanon ei ole kunstiteose struktuur – see vaid põhineb sellel.
4. Kunstikaanon ei ole kunstiteose sisu ega sisu seaduspära.
5. Kunstikaanon ei ole kunstiteose stiil, kuid põhineb sellel, olles edasine modifikatsioon.
6. Kunstikaanon on kunstiteose mudel.

Seega on kaanon kindla stiiliga kunstiteoste struktuuri kandev mudel, mida sotsiaal-ajaloolise tunnusena tõlgendatakse kui tuntud kunstiteoste ülesehituse alust.”³⁰

Rangelt võttes saaks selle definitsiooni alusel india budistlikus kunstis rääkida kaanonist alles alates u 4. sajandist m.a.j, kuna sellest ajast on säilinud vanimad kunstikaanonid ehk skulptuuride ja maalide aluseks olevaid mudeleid kirjeldavad tekstid (ülevaade olulisematest taolistest tekstidest on esitatud alapeatükis 4.1.). Vaatamata sellele, et Põhja- ja Kesk-Indiat ühendav terviklik stiil, millel varaseim kaanonit kirjeldav tekst põhines, kujunes välja tõesti alles 4. –5.

³⁰ Losev, A. F. *O ponjatii hudozhestvennovo kanona. - Problema kanona v drevnem i sredevekovom iskusstve Asii i Afrikii*. Moskva: Nauka, 1973, lk 15.

sajandil m.a.j, toimis juba 1. –3. sajandil m.a.j väiksemates piirkondades teineteist mõjutav, st muutuv, kuid selgelt kanoonilisele kunstile omaste tunnustega kunstikultuur, mille olemust kirjeldab neljas peatükk.

1.1.2. Kanooniline kunstikultuur

Kanooniline kunstikultuur on traditsioonidel põhineva kultuuri edasine modifikatsioon kuna kaanon „ilmneb ja eksisteerib kultuurides, mis on orienteeritud olemasolevate tootmise, sotsiaalsete, vaimsete ja teiste stereotüüpide säilitamisele muutumatul kujul.“³¹

Kui kanoonilisele etapile eelnevas järgus ei ole kunstikultuur lahutamatu muust kultuuri järjepidevusest, siis nüüd tekib professionaalne kunstitegevus ehk ühiskond jaotub suhtes kunstiga autoriteks ja n-ö auditooriumiks ning hakkavad moodustuma selle reguleerimismehhanismid. Teiseks erinevuseks on see, et „traditsioonilises kunstis, olgu see siis paleoliitikumist pärit Veenus, koopamaaling, keraamikatoode, vihma esilekutsumise tavand, rituaaltants või imemuinasjutt, ei eksisteeri „teooria“ teostest endist eraldi.“³² Kuid kanooniline kunstikultuur „teab ja säilitab mitte ainult valmisteoseid, vaid ka „koode“ – teoste ülesehitamise reegleid ja põhimõtteid.“³³ See tähendab, et teadmised selle kohta, kuidas teha, eksisteerivad kunstist eraldi, mudeli kujul ning „kunstikultuuri ilmub spetsiifilise reguleerimismehhanismina informatsioon kunstiinformatsiooni kohta ehk kunsti metainformatsioon.“³⁴ See ongi kanoonilise kunstikultuuri olulisim tunnus, mida iseloomustab loomulikult ka fakt, et taolist informatsiooni hakati edasi andma kirjalikult. Antud uurimuse kontekstis vastab sellele kultuurtüübile aeg alates esimeste budistlike antropomorfsete kujutiste loomisest u 1. –2. sajandil m.a.j kuni 12. sajandini m.a.j, mil budistlik kultuur Indias hääbus.

³¹ Bernstein, Boris. *Kunstiteadus ja kunstikultuur*. Tallinn: Kunst, 1990, lk 134.

³² Samas, lk 135.

³³ Samas, lk 135.

³⁴ Samas, lk 135.

1.1.3. Antropomorfne kujutis

Nii nagu kaks esimest mõistet, on ka see tänapäeval kunstiajaloolaste poolt kasutatav kaasaegne üldistav termin, mida Vana-Indias ei eksisteerinud. Mõiste viitab india kunsti kontekstis hinduistlike jumaluste, džainistlike ja budistlike kesksete ajalooliste ja mütoloogiliste isikute inimesena kujutamise traditsioonile, mis tekkis Indias u ajavahemikus 1. saj e.m.a kuni 1. saj m.a.j. Põhjus, miks seda perioodi eraldi termini abil kirjeldatakse on see, et eelnevatel sajanditel kujutati varem mainitud isikuid kas looduslike elementide (näiteks veedade tulejumal Agnit tähistas päikese kuldne ring tulealtaril) või muude sümbolite kujul.

1.2. Kaanon india kunstis

India budistlik kunst on osa kogu india kunstikultuurist ning seetõttu on selle teke ja areng lahutamatult seotud laiemate protsessidega kogu sealses kultuuriruumis. Traditsioonilistele kultuuridele omaselt tugines ka vanaindia kunst kanoonilisele mõtlemisele. Selle varasel veedade kultuurist mõjutatud etapil (ligilähedaselt kuni meie ajaarvamise alguseni) oli enamasti tegemist suuliste juhiste traditsiooniga. Hinduistlike jumalate, Buddha, Mahāvīra jt antropomorfsete kujutiste tekkimisega meie ajaarvamise esimestel sajanditel tekkis vajadus kirja pandud kaanoni järele, mis tähistas traditsioonilise kultuuri jõudmist kanoonilisse faasi, kus hakati kirja panema informatsiooni kunstiinformatsiooni kohta ehk kunsti metainformatsiooni.³⁵ Taoline informatsioon sisaldas rangelt ettekirjutatud täpseid kunstialased reegleid, „mida kasutati eelkõige jumaluste, pühakute, askeetide, suurte eeposte kangelaiste, valitsejate jt kõrgemast seisusest inimeste kujutamisel. Kaanon fikseeriti erilistes traktaatides – šaastrates (sanskrit *śāstra*), mis põhinesid iidsetel suulistel rahvakunsti traditsioonidel ja õpetlaste poolt kirja panduna omandasid sakraalse värvingu“.³⁶

Sarnaselt teistele traditsioonilistele kultuuridele, sisaldas india kujutava kunsti kaanon erinevat liiki informatsiooni. Näiteks keskaegse Lääne-Euroopa kanoonilises kunstis võib eristada kolme liiki kunsti metainformatsiooni: „religioosset esteetikat, ikonograafilist repertuaari ja retseptikogumikku. Esimeses sisaldub kaanoni alus ja teises tehniline retseptuur. Päril kaanon sisaldub teoste ülesehituse ikonograafilistes näidistes ja reeglites. See eksisteerib näitlike, maketitaoliste või skemaatiliste mudelite vormis, kuni täiesti abstraktsete matemaatiliste mudeliteni

³⁵Bernstein, 1990, lk 136.

³⁶Tjuljajev, S. I. *Kanon v srednevekovoi plastike indii i v sovremennoi narodnoi skulpture. Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Asii i Afriki*. Moskva: Nauka, 1973, lk 113.

välja”.³⁷

Need kunsti metainformatsiooni alaliigid olid olemas ka Indias.

a) Religioosne esteetika.

Vana-Indias ei moodustanud esteetika vormiliselt osa mõnest juhtivast filosoofiasüsteemist. Kunstiteoreetilisi küsimusi käsitleti reeglina mitte filosoofilistes traktaatides, vaid arvukates loomingu põhimõtete ja omapäraga seotud sanskritikeelsetes poeetika-alastes teostes. Kuid see ei tähenda, et india esteetiline mõte asunuks eemal india filosoofia arengu põhisuundadest. Puudutades kunsti probleeme, olid poeetikate autorite vaated igal korral tihedas seoses põhiliste filosoofia doktriinide ja koolkondadega, eelkõige vedaanta (sanskrit *vedānta*) ja saankhja (sanskrit *sāṃkhya*) süsteemidega. India esteetika varaseimad traktaadid ega nende autorite nimed pole meieni jõudnud. Vanim säilinud esteetikaalne traktaat on *Nāṭyaśāstra*, mille autorlus omistatakse legendaarsele targale Bharatale ja mis pärineb esimestest sajanditest m.a.j ning toetub kahtlemata juba pikaajalisele eelnevale esteetikaraditsioonile. Selgekujulist india esteetika arenguliini saab jälgida aga alles alates 7. sajandist m.a.j ning enamasti oli see seotud mittebudistlike mõtlejatega. Neil kahel põhjusel ei saa india budistliku kunsti stiili põhimõtete kirjeldamisel toetuda esteetikaalastele teostele kui esmastele allikatele. Küll aga mõjutasid nad selle arengut kaudselt, kuna kunstnikud kuulusid tsunftidesse, mis rahuldasi kõigi india religioossete suundade esteetilisi vajadusi ning kahtlemata pidid nad taolistest tekstidest teadlikud olema.

b) Tehniline retseptuur.

Tehnilise retseptuuri käsitlemine ei ole antud töö seisukohalt oluline.

c) Ikonograafilised näidised ja reeglid.

Neid esineb India kunstis kolme liiki:

1. Natuurist lähtuvad, mis kinnistasid kui puhtalt kunstilised reeglid, näiteks *tribhaṅga* poos³⁸. See kaanoni tüüp muutus koos kogu india kunsti arenguga.
2. Teine kaanoni tüüp lähtub küll looduslikust eeskujust, kuid ei ole kirjas kui kunstiline näide ja tunnus, vaid kui tingmärk, mis annab edasi mõtet. Näiteks leppelised käte ja sõrmede asendid – *mudrā*.
3. Täiesti tinglikuna loodud kaanon, mis kannab puhtalt sümboolse märgi rolli. Näiteks pikad kõrvalestad või omapärane mõistmist sümboliseeriv märk *ūrṇā* kulmude vahel. *Ūrṇā* viitab mõtte kõrge keskendatuse tasemele, Buddha sügavale sisekaemusele.³⁹

³⁷Bernstein, 1990, lk 136.

³⁸Jalad koos puusadega on pööratud paremale, rindkere koos õlgadega vasakule

³⁹Tjuljajev, 1973, lk 114.

Kaanoni teine ja kolmas tüüp arenesid ajaloo vältel vähe, kuna väljendasid algusest peale üksnes tingliku iseloomuga ikonograafilisi tunnuseid. Selleks, et tegelikult tunda ja mõista kaanoneid, on vältimatu jälgida nende ajaloolist arengut konkreetsetes sama liiki kunstiteostes, milleks antud uurimuse raames on Buddha antropomorfse kujutise ja sellega lähedalt seotud arengute jälgimine.

Küsimus, kuidas ja miks kujunes Buddha kujutamise kaanon just sellisena, on siin keskne teema. Ühelt poolt mõjutas seda kogu India kunstile omane arenguloogika, kuna erinevate religioonide kunsti loojateks olid samadesse käsitöölise gildidesse kuuluvad meistrid. Nii võib varajastest kirjutatud budistlikest ikonograafiaalastest tekstidest leida paralleele hinduistliku kunsti kaanoniga. Näiteks on esimestel sajanditel m.a.j kirja pandud budistlikus tekstis *Mahāvīyutpatti* Buddha skulptuurina kujutamise proportsioonidest rääkivas osas katkendeid, mis on tervikuna võetud varasemast vormikaanonit käsitlevast Vana-India tekstist *Citrakāśa*.

Teisalt on budistliku kunsti tähendus ja mõte tihedalt seotud Buddha õpetusega ehk tekstidega, millele visuaalses kultuuris peaks vastama ka teatav vorm. Kannab ju iga vorm, värv, joon endas varjatud informatsiooni iga kanoonilise kultuuri sisemistest väärtustest ja jõust. Kunsti ja budistlike tekstide vastastikustes mõjudes kujunes välja ja arenes mitmekesine budistliku kanoonilise kunsti traditsioon, mis peegeldab nii india kunstikultuuri laiemaid protsesse kui ka Buddha õpetuse arengu sisemist loogikat.

1.3. Korduv sõnum kui informatsiooniparadoks india budistlikus kunstis

Vanaindia kunst üldiselt ja budistlik kunst sealhulgas kuuluvad oma olemuselt taoliste kunstikultuuride hulka, mis on häälestatud kordamisele. Need on kanoonilised kunstikultuurid nagu näiteks Vana-Egiptuse, keskaegse Lääne-Euroopa, Tiibeti jpt omad, mille kunsti analüüsimisel on oluline muutumatute ja korratavate eeskujude ja eeskujusüsteemide sotsiaalse ja kultuurilise tähtsuse küsimus. „Selle küsimuse on (väärtustavatest toonidest vabas vormis) kõige täpsemalt formuleerinud J. Lotman kanoonilise kunsti “informatsiooniparadoksi“ kirjeldamisel ja analüüsimisel.”⁴⁰

Paradoks seisneb järgnevas.

Kunstisõnumitel, nagu mistahes muudel sõnumitel, on mõtet niivõrd, kuivõrd saaja ammutab neist mingisugust informatsiooni. Kui sõnum on täiesti etteaimatav, pole tal informatiivset

⁴⁰ Lotman, 1973.

väärtust.⁴¹

Lotman küsib, kuidas on siiski võimalik, et süsteem, mis koosneb piiratud hulgast elementidest tendentsiga nende stabiliseerimisele ja on jäikade loomisreeglitega ning allub kaanonile, ei automatiseeru, st säilitab informatiivsuse kui selline. Vastus saab Lotmani arvates olla vaid üks: "...kirjeldades folkloorset teost, keskaegset kirjandust vms teksti, mis põhineb „samasuse esteetikal“, kui mõningate reeglite teostumist, avame me vaid ühe struktuurse kihi.⁴² Nähtavasti on kahe silma vahele jäänud erilised struktuurimehhanismide tegevused, mis kindlustavad vaatajate teadvuses teksti deautomatiseerumise.

Lotman soovitab ette kujutada kahte liiki teksti: üks on ülestähendus, teine nagu sõlmekesega rätik, mis on mäluga seotud. Mõlema puhul on arvestatud läbilugemisega. Esimesel juhul on sõnum tekstis endas, teisel aga tuletab „tekst“ meelde seda, mida meenutaja teab ka ilma temata ja sõnumit rätikust endast välja võtta ei saa.

„Meeldetuletus kuulub avarasse sõnumite klassi, milles informatsioon ei sisaldu tekstis endas, vaid sellest väljas, kuid vajab teatud teksti olemasolu kui oma ilmunise vältimatut eeldust. Väljast saadakse vaid osa nn äratavat informatsiooni, mis tingib informatsiooni kasvu ja amorfse muutumist struktuurselt organiseerituks vastuvõtja teadvuses“.⁴³ See tähendab, et adressaadil on tunduvalt aktiivsem roll kui lihtsa määratletud teate vastuvõtmisel. Selline ärataja on reeglina rangelt reguleeritud tekst, mis aitab kaasa vastuvõtva isiksuse eneseorganiseerimisele. Näiteks "...XIX sajandi kirjandusteose vastuvõtja on eelkõige kuulaja – ta on häälestatud sellele, et saada informatsiooni tekstist. Üksnes rahvaluule sõnumi saaja on soodsates tingimustes, et kuulata iseennast.“⁴⁴ Kui nüüd vaadata india budistliku kunstikultuuri ülesehitust, siis näeme, et kuigi aegajalt toimuvad uue informatsiooni lisandumisel muutused kaanonis, põhineb muutuse läbi teinud kunst küllalt pika aja vältel fikseeritud kaanonil ning tihti luuakse samas piirkonnas sajandeid väikeste variatsioonidega samasuse esteetikal põhinevaid figuure. Kaasaegse kunstimaailma seisukohalt puudub taolisel kunstil uut informatsiooni pakkuva sõnumi roll, sest seda oodatakse pea-aegu alati väljastpoolt. Kuna budistlik figuratiivne kunst kaunistas enamasti kloostreid, võib arvata, et nad toimisid teatava kindla mentaalse keskkonna loojatena ning mungad-nunnad n-ö aktiveerisid neist iga päev möödudes või kindlat Buddha kuju keskendumisobjektina kasutades (nii nagu see mahajaana budismis tihti kombeks oli,) teatavaid kindlaid meeleseisundeid. Ehk, kasutades semiootilist terminoloogiat, äratav informatsioon ehk kanoniseeritud vormil põhinev kujutis tingis amorfse seisundi muutumise struktuurselt organiseerituks vastuvõtja teadvuses. See

⁴¹Bernstein, 1990, lk 125.

⁴²Lotman, 1973, lk 17.

⁴³Samas, lk 18.

⁴⁴Samas, lk 21.

tähendab, et inimene ei ole ainult vaatleja vaid ka looja. „Enesetunnetus, eneseavastamine, mis on esile kutsutud, organiseeritud või suunatud kanoonilise sõnumi poolt, on informatsiooni lisandumise allikas – ilmne, et saaja vaimses maailmas.“⁴⁵

“Kui dekanoniseeritud tekst on informatsiooni allikas, siis kanoniseeritud tekst on selle ärataja.”⁴⁶ Budistliku kultuuri kontekstis on dekanoniseeritud tekst Buddha mõistmine ehk seisund ja sellest lähtuvad tekstid. Kanoniseeritud teksti ehk kunsti üheks funktsiooniks Buddha õpetuse kontekstis on tõugata inimest eneses avastama seda „dekanoniseeritud teksti“ ja seejärel n-ö rätiku sõlmena äratada ehk meelde tuletada vaatajas olemasolevat informatsiooni.

Kuid milleks on vaja äratada seda informatsiooni pikema aja vältel ehk milleks on vaja stereotüüpseid sõnumeid kultuuri kui terviku seisukohalt?

Bernstein vastab sellele küsimusele nii: “Esiteks, kui kahe stereotüüpse sõnumi vahele kiilub nii võimas desinformeeriv sõnum, et see suudab kahjustada vastuvõtja struktuuri, siis saab üks kahest stereotüüpest sõnumist informatiivse väärtuse. Sel juhul pole ta enam tühi.”⁴⁷ See kehtib nii üksikisiku kui ka kultuuri suhtes tervikuna. India kunsti kontekstis illustreerib seda mõtet hästi Bodhgayā budistliku Mahābodhi templi (pilt 2.1.) tähenduse muutus sealse budistliku kultuuri hääbudes. Kui korduv, traditsiooni kinnitav sõnum ei toiminud enam, võttis desinformeerivat sõnumit kandev ehk antud juhul hinduismi järgiv kohalik kogukond templi mõni aeg hiljem kasutusse hinduistliku templina.⁴⁸ Taolist ühe või teise religioosse liini õpetuse desinformeeriva sõnumivoo tõttu toimunud tähenduse hägustumist ja ikonograafia ülevõtmist toimus india keskaegse kunstikultuuri kontekstis üsna tihti (näiteks Buddha on hinduismi kontekstis jumal Višnu kehastus).

Kordamine on vajalik ka siis, „kui vastupidise märgiga (st negatiivne informatsioon) möödub meie vastuvõtvast süsteemist. Asi on selles, et aja jooksul süsteemi poolt kogutud või väljatöötatud informatsioon hajub, teadmised ununevad, struktuur ähmastub, kulub, laguneb koost jne, sest igasugune süsteem allub entroopiale ehk liigub suuremalt korrastatuselt väiksemale. Entroopiline protsess on pidev – tähendab informatsiooni kaod sõltuvad otseselt ajast. Küllaldase aja möödudes võib süsteem kaotada nõnda palju, et kordusteadete muutub taas informatiivseks, st annab tagasi kaotatud teadmise.”⁴⁹ Sama kehtib ka Mahābodhi templi näite puhul, mis praeguseks toimib tänu autentse sõnumi kordamisele, (mida küll uue tähenduse pooldajad st kohalik hinduistlik kogudus desinformeerivaks sõnumiks pidas), taas selle algses tähenduses, st Buddha virgumispaika

⁴⁵Bernstein, 1990, lk 126.

⁴⁶Lotman, 1973, lk 20.

⁴⁷Bernstein, 1990, lk 127.

⁴⁸Vt Kinnard, N. Jacob. *When is the Buddha not the Buddha? The hindu/buddhist battle over Bodhgayā and its Buddha image*. Journal of the American Academy of Religion, 66/4. 1998, lk 35.

⁴⁹Bernstein, 1990, lk 128.

tähistava monumendina.

Bernstein kirjeldab seda protsessi järgmiselt: „Vastuvõtvaks süsteemiks võivad olla üksikisikud, grupid või terved kollektiivid. Kultuur, millel on informatsiooni vähem kui läheb tarvis entroopia lämmatamiseks, laguneb. Juhul kui informatsiooni on piisavalt entroopia korvamiseks ning seda suudetakse taastoota, ületatakse ellujäämise lävi. Ajalooliselt ja loogiliselt on see püsiva inimkultuuri esimene vorm, mis on konservatiivne.

Lõpuks, teatud tingimustel kultuurilised ühendused "soojuvad" ning hakkavad koguma ja välja töötama rohkem informatsiooni kui on tarvis entroopiliste kadude korvamiseks. Kultuur muutub dünaamiliseks ja areneb intensiivselt, sest informatsiooni hulk kasvab laviinina. Kummatigi jätkuvad korduvad sõnumid ajas ja ruumis transleerumist ka dünaamilistes ühiskondades. Nad on vajalikud kui stabiliseeriv tegur, kui mingi kultuuri identsuse säilitamise mehhanism. “⁵⁰ India budistliku kultuuri kontekstis toimus taoline intensiivne muutus nii õpetuses kui ikonograafias ajal, mil tekkis mahajaana ja vadžrajaana budism.

⁵⁰ Bernstein, 1990, lk 128.

2. MITTEIKOONILISE BUDISTLIKU KUNSTI ETAPP (5.–1. saj e.m.a)

(Vt kaart nr 1)

Varajane budistlik kunst arenes muu india kunsti arenguga ühes rütmis, kuid veedade traditsioonist erinevate vaadete ning vajaduste tõttu tõi india kultuuri mitmeid uusi teemasid ning mõtestas ümber vanu vorme.

Šākjamuni esindas India 6. –5. sajandi e.m.a religioosses kontekstis nii aarjalaste kui ka kohalike hõimude seast pärinevat olulist gruppi inimesi – munisid,⁵¹ kes seisis veedadele omaste ja mitte-veeda religioossete ideede piiril, esindades šramanatele⁵² ehk erakutele omaseid religioosseid taotlusi.⁵³ S. R. Goyali määratluse kohaselt olid munid „marginal men of the Vedic age“.⁵⁴ *Bhagavadītā* tõlke eessõnas kirjeldab Šankarātšārja india tollast religiooni kui kahe-pooluselist – *pravṛtti dharma*'t ja *nivṛtti dharma*'t järgivat.⁵⁵ Nii Jacobi kui ka Oldenberg omistavad *nivṛtti dharma* (gnostiline ja askeetlik seadmus) tekke veedade traditsiooni uuenduslikule, tihti kohalikest mitte-aarja traditsioonidest mõjutatud suunale ning peavad selle jätkuks nii budismi kui ka džainismi.⁵⁶ Ka Pande arvates oli veedade religioon alguses olemuslikult maiste sihtidega. Hiljem, osaliselt tänu sisemisele arengule, kuid rohkem tänu šramanate mõjule arenes selle sees ka *nivṛtti dharma* suund.⁵⁷

Veedasid järgivatele aarjalastele oli ülioluline kodune elu ning traditsiooni jätkamiseks vajaliku meessoost järglase olemasolu.⁵⁸ Taoliste religioossete vajaduste rahuldamiseks piisas ühele või teisele jumalale pühendatud altarist või templist kas kodus või asustuse lähedal. Buddha loodud šramanate ehk ilmalikust elust loobunute kogudus, sangha, lõi kohase sakraalruumi loomise mõttes uue olukorra. Ringi rännates peatuti küll linnade lähistel kuid siiski neist väljas, tihti mõne Buddha ilmaliku õpilase poolt annetatud pargis või salus. Algselt, Buddha eluajal, vaid vihmaperioodiks mõeldud sangha peatuspaikade püsivamaks muutudes vajati nii sobivat arhitektuurset lahendust kui ka kunsti, mis neid kõnetaks. Mitmed olulised keskused tekkisid eemal Magadha piirkonnast (tänapäeva Bihari osariik), kus Buddha oma eluajal ringi liikus. Tihti valiti taoline peatuspaik suurema linna või kaubatee läheduses. Näiteks oluline keskus Sāñcī, mis polnud kaugel Šunga

⁵¹Pühendunu, tark – eraku, targa või pühaku nimetus Indias. Vt Mäll, L. Läänemets, M. Toome, T. *Ida Mõtteloo Leksikon*. Tartu: Tartu Ülikooli Orientalistikakeskus, 2006, lk 134.

⁵²Indias u I at keskel e.m.a kujunenud sõltumatute rändõpetlaste seisus, kes vaidlustasid veedade autoriteeti. Vt Mäll, 2006, lk 54.

⁵³Goyal, 2002, lk 35.

⁵⁴Samas, lk 32.

⁵⁵Samas, lk 35.

⁵⁶Samas, lk 35.

⁵⁷Pande, G. C. *Śrama Tradition, its History and Contribution to Indian Culture*. Ahmedabad, 1978, lk 7.

⁵⁸Goyal, 2002, lk 44.

dünastia lääne-pealinnast Vidišāst.⁵⁹ See pole üllatav, kuna mungad sõltusid ilmalike annetustest. Sel viisil tekkis vastastikku kasulik suhe: ilmalikud järgijad kogusid pälvimusi (sanskrit *puṇya*)⁶⁰ ühinemata kloostrikorraga ning mungad said vajaliku ülalpidamise. See eluline suhe on suure osa budistliku kunsti ja arhitektuuri loomise olulisim tingimus.⁶¹ Kloostrid kui kunstilooke kuhjumise kohad olid india kunstiajaloo uus nähtus ning nende jaoks loodud kujutatav kunst on käesoleva töö keskne uurimisobjekt.

Peamiseks inspiratsiooniallikaks nii budistlikus kirjanduses kui ka kunstis sai Buddha elulugu ja sellega seotud paigad. Mitmed arhitektuuri vormid võeti kasutusele ilmselt mitte kaua pärast Šākjamuni surma.⁶² Esmakordselt suure osa Indiast ühendanud Maurja dünastia tuntuima esindaja, kuningas Ašoka (valitses u. 272–231 e.m.a) valitsemise ajast on teada mõned budistliku kunsti näited nagu varaseima säilinud, hiljem lõuna-aasia kunstile nii omaseks saanud arhitektuuri vormi, kaljutempli näide – Lomāš Riši koobas Biharis (pilt 2.1.). Arvatavasti kuulub Maurjate aega ka Šākjamuni virgumispäiga, Bodh Gayā Mahābodhi templi taga asuv ehk vadžraiste (sanskrit *vajrāsana*) (pilt 2.2.).⁶³ Oluline on see, et Ašoka on esimene India valitseja, kes teadlikult toetas budistliku kultuuri ja kunsti arengut. Esimesed märkimisväärsed säilinud kunstiteosed on siiski pärit alles Šunga perioodist (2.–1. saj e.m.a). Need on suured kloostrikompleksid Sāñcī, Bhārhut, Amāravatī jpt, mille keskseks kultusobjektiks oli stuupa.⁶⁴ (pilt 2.3.) Varajane budistlik kujutatav kunst toimus nii nende kui ka veidi hiljem üle kogu India kiiresti arenema hakanud kaljutemplite kujunduselemendina. Enamasti Buddha eluga seotud sündmusi ning india kultuuris levinud heaendelisi sümboleid ja mütoloogilisi tegelasi kujutavad reljeefid kaunistavad stuupasid ümbritsevaid kõrgeid kivist aedu ja väravaid ning kaljutemplite eesruume. See on kunst, mille tõlgendamine justkui erineva lähenemisega hilisema budistliku kunsti kõrval ning esmapilgul varakristliku kunstiga paralleele pakkuvana mitmetele 19. –20. sajandil tegutsenud ajaloolastele tänuväärset diskussiooni teemat on pakkunud. Järgmistes peatükkides kirjeldan antud teemat kui olulist antropomorfse kujutise tekkele eelnenud budistliku kunsti ajaloo etappi.

⁵⁹Karlsson, Klemens. *The formation of early Buddhist visual culture*. Jönköpings & Stokholmi Ülikool, 2006, lk 84.

⁶⁰Budismis virgumist soodustav tegur, mida saadakse heategude, õige mõtlemise vms. teel. Vt Mäll jt, 2006, lk 162.

⁶¹Huntington, Susan L. *The Art of Ancient India*. New York & Tokyo: Weatherhill, 1999, lk 61.

⁶²Mõned Magadha kohtadest nagu näiteks Rādžgiritist leitud arhitektuuri jäänused viitavad ehitustegevusele isegi Šākjamuni eluajal.

⁶³Huntington, 1999, lk 51.

⁶⁴Hauakäepast arenenud sakraalehitise vorm, mida algselt kasutasid kõrvuti budistidega ka džainistid. Oma budistlikus vormis sisaldab stuupa tavaliselt Šākjamuni või mõne muu püha isiku säilmeid või ka pühakirja tekste. Vt Mäll jt, 2006, lk 190.

2.1. Varajase budistliku kunstitraditsiooni tõlgendamisest

Selleks, et mõista muutust budistliku kunsti traditsioonis, mille tõi kaasa Buddha kujutamine inimesena u 1. sajandil e.m.a, peab esmalt kirjeldama budistliku kunsti varajast, nn mitteikoonilist etappi. Sellest ajast pole teada kirjepandud juhiseid kunsti loomiseks, seega võib eeldada, et nii nagu budistliku kirjanduse puhul anti ka kunsti loomisega seotud informatsiooni edasi suuliselt. Ainukeseks allikaks varajase budistliku kunstikultuuri kujunemise kaardistamisel on teosed ise.

Varase India budistliku kunsti kõige iseloomulikumaks tunnuseks on Buddha antropomorfse kujutise puudumine. Teiseks olulisemaks tunnuseks on tavaliselt jutustava sisuga reljeefide keskmes asuvad objektid nagu näiteks tühi troon, puu, ratas jne. Taoline kujutusviis viis sajanditagused India ja Euroopa ajaloolased arvamusele, et “ajaloolise Buddha kujutamist kas välditi täielikult või kasutati sümboleid, et viidata olulistele sündmustele tema elus. Näiteks teatud puu kujutist kivireljeefil tõlgendati kui sümbolit, mis viitab Buddha virgumisele Bodhgayās bodhipuu all.”⁶⁵ (pilt 2.4.) Nende tunnuste alusel nimetatakse 5.–1. saj. e.m.a Indias loodud budistlikku kunsti vastavalt Albert Foucher⁶⁶ poolt 20. sajandi alguses esitatud teooriale mitteikooniliseks (*aniconic*). Foucher eeldusest, et Buddha kujutise puudumine peegeldas hälvet, sai alus vaatele, mis nägi varajaste budistide poolt loodud kunsti kui asendust millelegi, mida oli teadlikult välditud.

India kunsti kontekstis tähistavad terminid *ikooniline* ja *mitteikooniline* tavaliselt “jumaluse antropomorfse kujutise kohalolu”⁶⁷ või selle puudumist. Robert L. Browni definitsiooni järgi tähistab mõiste „mitteikooniline“ varajases budistlikus kunstis „inimesena kujutatud Buddha figuuri puudumist”⁶⁸.

Kuigi enamasti kasutatakse terminit selles tähenduses, on mitteikoonilise budistliku kunsti teooria kaheldavust näidanud Susan L. Huntington⁶⁹, kes kasutab mõistet vaid eitades “nn mitteikooniliste sümboleite olemasolu”⁷⁰. Üheks oluliseks eelduseks teooria tekkimisel oli arvamus, et varajane budistlik kunst loodi hinajaana koolkonna järgijate poolt, kes erinevalt mahajaana koolkonna järgijaist ei vajanud Buddha antropomorfseid kujutisi. Kuid hiljutised uurimused (Schopen jt) on näidanud, et kaks budistliku mõtte suunda arenesid varakult kõrvuti ning ainsas tervikuna säilinud hinajaana koolkonna – theravaada paalikeelses kaanonis pole ühtki keeldu luua kujutisi.⁷¹ “Seega isegi kui varajane india budistlik kunst oli hinajaana päritolu, ei järeldu Buddha

⁶⁵ Huntington, Susan L. *Early Buddhist Art and the theory of aniconism*. Art Journal, vol 49, nr 4, 1990, lk 401-408.

⁶⁶ Foucher, Albert. *The Beginnings of Buddhist Art*. Journal Asiatique, jaanuar-veebuar, 1911.

⁶⁷ Brown L. R. Narrative as Icon. *Sacred Biography in the Buddhist Traditions of South an Southeast Asia*. Toimetaja Schober J. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997, lk 107-108.

⁶⁸ Samas, lk 108

⁶⁹ Huntington, 1990, lk 401-408.

⁷⁰ Samas, lk 402.

⁷¹ Schopen, 1988 – 1989, lk 153 – 168.

kujutiste puudumisest, et põhjuseks olid religioossed piirangud.”⁷² Nii Lewis R. Lancaster kui ka Gregory Schopen on, toetudes erinevatele tekstidele, viidanud, et hinajaana suunas oldi kujutiste tegemisest ilmselt samavõrd huvitatud kui mahajaanas ning “pea-aegu kõik erinevad koolkonnad olid kujude kultusega seotud”.⁷³ Vaatamata budistlikus kirjanduses aegajalt esinevale negatiivsele terminoloogiale ja epiteetidele Buddha kirjeldamisel (näit: 'Nõndaläinu' jt) ei võimalda ka see luua selget seost võimaliku mitteikoonilise kunsti põhjustajana, kuna puudub otsene viide Buddha kujutamisele.

Eelnev sissejuhatus näitab selgelt, et mitteikoonilise budistliku kunsti olemasolu ja tekke põhjuseks ei ole kahe koolkonna eripära või keelud budistlikus pühakirjas. Seega peab varajase budistliku kunsti väljakujunemise olulisimaid mõjutajaid otsima kogu India kunsti ja kultuuri arengu sisemisest loogikast. Üks võimalus seda protsessi kaardistada on anda ülevaade varajase budistliku kunsti olulisematest tõlgendamisviisidest kunstiajaloolaste seas ning ühtlasi näidata, miks seadis Susan Huntington varasema levinud tõlgenduse kahtluse alla.

2. 1. 1. Mitteikoonilise kunsti algusest ja arengust varasemate uurijate valguses

Esiteks peab märkima, et “nn mitteikooniliste reljeefide korpus sisaldab väga erinevaid objekte, kaasa arvatud loomad, mustrid, loodusvaimud, ja jutustavad stseenid”.⁷⁴ Just neis viimastes sisalduvate sümbolite tõlgendamine on mitteikoonilise kunsti probleemi avamisel oluline.

Enamik kunstiajaloolasi on pidanud pea kõiki varase kunsti näiteid budistlikeks sümboliteks, mis viitavad sündmustele Buddha elus. 1911. aastal ajakirjas *Journal Asiatic* avaldatud Albert Foucher artikkel võtab kokku varem James Fergusoni, Alexander Cunninghami jt poolt vargsi arendatud idee, et enne Buddha figuuri teket kujutasid iidse india skulptorid “Buddha elu ilma Buddhata”.⁷⁵ Foucher arvates polnud Buddha kujutise puudumise põhjuseks keeld vaid lihtsalt “... puudus komme neid teha”⁷⁶ ning mitteikooniliste kujutiste traditsioonile pani aluse palverännak budistlikesse pühapaikadesse. Neli olulisimat pühapaika olid seotud Buddha elu kesksete sündmustega ning nende sümbolitega. Kapilavastu (Buddha sünnipaik) oli seotud lootosega, Bodhgayā (virgumine) bodhipuuga, Sārṇāth (esimene jutlus) rattaga ja Kuṣinagar (surm) stuupaga. Foucher uskus, et palverändurid tõid pühapaikadest kaasa väikesi suveniire või vastupidi viisid neid

⁷²Huntington, Susan L. *The Art of Ancient India*. New York & Tokyo: Weatherhill, 1999, lk 70.

⁷³Schopen, Gregory. *Mahayana in Indian Inscriptions*. Indo-Iranian Journal 21, nr 1, 1979, lk 7.

⁷⁴Huntington, 1990, lk 403.

⁷⁵Foucher, 1911, lk 4.

⁷⁶Samas, lk 7.

annetustena kaasa.⁷⁷

Esimene, kes viitas teistsugusele tõlgendusvõimalusele, loomata küll terviklikku teooriat oli Heinrich Lüders.⁷⁸ Ta tõi näiteks reljeefi (pilt 2.5.) Bhārhati stuupa (3. –2. saj e.m.a) juurest, millel kujutatud ehitised ja inimesed ümber bodhipuu tähistavad tema arvates vaid bodhipuu austamist: “... seal pole midagi, mis viitaks sellele, et skulptorid tahtsid kujutada muud peale bodhipuu pühamu ja selle austamist jumalate ja inimeste poolt”.⁷⁹ Ka mõnel teisel reljeefil kujutatut pidas ta pigem bodhipuu austamiseks, mitte Buddha virgumishetke sümboliseerivaks.

Susan L. Huntington arendas Lüdersi mõtet edasi ning avaldas 1990 aastal artikli⁸⁰ alternatiivse seletusega, et enamik mitteikoonilisi sümboleid budistlikus kunstis ei tähista sündmusi Buddha elus vaid kujutavad budistlike pühapaikade austamist ja kummardamist peale Buddha eluaega.

Peamiseks ekslike interpretatsioonide allikaks peab ta sündmuse ja koha kujutamise segiajamist. Nimelt on mitmetel reljeefidel kujutatud objekte nagu stuupa, bodhipuu, ratas jne. arhitektuurses keskkonnas, mida Buddha eluajal seal olla ei saanud. Tuntuim näide on Bhārhutist pärit reljeef (pilt 2.5.), mida tavaliselt tõlgendati kui virgumishetke Bodhgayās. Puu ümber kujutatud pühamu ehitamist omistatakse kuningas Ašokale (u 273–232 e.m.a) ning seega on Huntingtoni arvates kujutatud Buddha eluajast hilisemat perioodi. Lisaks on reljeefidel koos sümbolitega tihti kujutatud ilmiku riietes austajaid, mis samuti viitab pigem budistlike pühapaikade austamisele. Viimase väite illustreerimiseks võrdleb ta 1. saj. m.a.j pärit reljeefi Sāñchist, millel kujutatud seadmuseratas tähistab budistlikus sümboolikas Buddha esimest õpetust Sārnāthi Hirvepargis ning Gandhārast pärit õpetamise žesti näitavat Buddha figuuri (2. –3. saj. m.a.j). Viimase trooni all on kujutatud ka esimese õpetamise loos kuulaja rollis olevaid viit askeeti ning kahte hirve, kes aga Sāñchi reljeefil puuduvad. Teooria aluseks on veendumus, et reljeefidel on alati kujutatud vaid üht aega ja kohta, mis kaotab suurema osa varajaste kujutiste mitteikoonilise tähenduse.

Toetudes Peirce'i ja Dehejia töödele pakub Klemens Karlsson lahendusena varase budistliku kunsti kirjeldamisel välja idee mitut tüüpi märkidest (ikoon, indeks ja sümbol), mis aitaks ületada vastuolu kahe vastanduva tõlgenduse vahel.⁸¹

Mitmed uurijad nagu Dietrich Seckel, Shailendra Kumar Verma jt peavad mitteikoonilise kunsti seletavaks põhjuseks Buddha vaibumist nirvaanasse, mistõttu tema kohalolekut

⁷⁷Foucher, 1911, lk 11.

⁷⁸Karlsson, Klemens. *Face to Face with absent Buddha*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1999, lk 39.

⁷⁹Lüders, H. *Bhārhut Inscriptions*, Corpus Inscriptionum Indicarum, vol 2.2. Ootacamund: Archeological Survey of India, 1963, lk 96.

⁸⁰Huntington, 1990, lk 401-408.

⁸¹Karlsson, 1999, lk 20.

sümboliseerisid sellised motiivid nagu troon, jalajäljed või kerjakauss. Seckeli arvates ei austata mitte Šākyamunit ennast stuupas jmt, vaid seadmusekeha ehk Buddha õpetust, mis on "... tema tõeline loomus, kujutlematu visuaalses vormis ja inimkujul".⁸² Vaatamata teooriale, et budistide arutlused Buddha-loomuse üle võisid mõjutada varajast budistlikku kunsti, rõhutas Seckel ka seda, et varajasi budistlikke märke ei kasutanud ainult budistid.⁸³ Järgmises peatükis kirjeldatakse taoliste märkide allikaid pikemalt.

2. 2. Budistlikud sümbolid kui veedade kunstitraditsiooni ümbermõtestamine

Andres Herkel määratleb budismi ja varasema inda mõtteloo suhteid kokkuvõtlikult nõnda: "Vaieldamatult tähistab budism uut etappi india mõtteloos. Ometi on ta geneetiliselt seotud varasema traditsiooni ning selle rikkaliku mütoloogia, natuurfilosoofia ja esmase psühhofüsioloogilise analüüsiga. Juurutades uusi väärtushinnanguid, võtab ta ometi kaasa suure osa vanast terminoloogiast ning mõtlemistavast."⁸⁴ Vana-India kultuuri ümbermõtestamisega ei tegelenud ainult budistlik kunst vaid ka kirjandus. Ühe budistliku traditsiooni olulisema teksti „Sūdasuutra“ lause „Kuju on tühjus, tühjus on kuju..."⁸⁵ viitab kaudselt võimalusele täita mõisteid, sümboleid jt tekste uue sisuga. Tunnistuse sellest, et uute tõlgenduste looja oli ka Buddha, annab talle omistatud aforismide kogumik „Dhammapada“. Tekst pärineb theravaada koolkonna pühakirjast „Tipitaka“. „Dhammapada“ pandi kirja samal perioodil, kui loodi suur osa mitteikoonilisest kunstist Indias, mis tähendab, et samad protsessid toimusid nii kirjanduses kui kunstis.

„Dhammapada“ viimane peatükk kannab pealkirja „Brahman“. See on termin, mis selgelt pärineb varasemast kultuuritraditsioonist ja kandis Buddhat kuulama tulnud inimeste jaoks kindlat pärilikkusest lähtuvat sotsiaalsele rollile ja kohustustele viitavat tähendust. Kuid Buddha ütleb selgelt, et ta „...ei nimeta kedagi braahmaniks ema päritolu järgi.“⁸⁶ Selle asemel rõhutab ta mitmeid sisemisi väärtusi ja omadusi, mille järgi võib inimest nimetada braahmaniks. Näiteks salmis 406 nimetab ta „...braahmaniks seda, kes vaenutsejate seas on sõbralik, vägivaldsete seas rahumeelne ja ahnete seas ahnusetu.“⁸⁷ Nii nagu Buddha kasutas india kultuuris varem käibel olnud mõisteid,

⁸²Seckel, D. *Jenseits des Bildes. Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1976, lk 7.

⁸³Seckel, 1976, lk 9.

⁸⁴Herkel, Andres. *Müüt ja mõtlemine*. Tartu: 2002, lk 37-38.

⁸⁵Budismi Pühad Raamatud II, L. Mälli tõlge, *Sūdasuutra*. Tartu: Lux Orientis, 2005, lk 57.

⁸⁶Budismi Pühad Raamatud I, L. Mälli tõlge, *Dhammapada*. Tartu: Lux Orientis, 2004, lk 160.

⁸⁷Samas, lk 161.

võttis budistlik kunstitraditsioon kasutusele objektid ja sümbolid, millel oli india kunstikultuuris tihti väga pikk ajalugu.

Kõnekas tõend ühisest india kunstitraditsioonist on fakt, et ka varases džainistlikus kunstitraditsioonis ei tuntud tirthankara (24 suure õpetaja epiteet džainismis) antropomorfset kujutamist.⁸⁸ Kahjuks on varajast džainistlikku kunsti väga vähe säilinud, kuid on teada, et 1. ja 2. sajandil e.m.a ehitasid ka nemad stuupasid. Hiljem see arhitektuuri vorm hüljati.⁸⁹ Pühasid monumente kaunistati sarnaselt budistidega lootoste, loomade, taimede ja mütoloogiliste olendite kujutistega. Isegi märgid, mida tavaliselt seostatakse Buddha eluga nagu püha puu, ratas ja stuupa olid džainistlikus kunstis tavalisteks kujutamisobjektideks (pilt 2.6.). Seega võisid nii džainistlik kui ka budistlik kunst kuuluda ühtsesse india mitteikoonilise kunsti traditsiooni.

Mitmes Põhja-India piirkonnas (Mathurā, Induse org) on leitud budismieelsest perioodist pärit münte ja keraamikat, mis kannavad märke nagu svastika, ratas, puu aias, kolmhark ning erinevad loomad, mida kõike võib hiljem leida budistlikus ja džainistlikus kunstis. Näiteks viitavad Mohendžo-Darost ja Harappast leitud pitsatid, et puude kummardamise komme oli olemas juba u 2100–1750 aastat e.m.a. Mitmeid neist märkidest peeti ilmselt kogu Indias pühadeks ja heaendelisteks. Kuigi varaseimad neist leidudest on pärit Induse oru tsivilisatsioonist pole siiski selgeid tõendeid, et nii varane kunst budistlikku kunsti mõjutas.⁹⁰

Lisaks budistlike märkide varasemale pikale kasutusele India kultuuris on võimalik, et ka veedadeaegne päikesejumal Sūrja on otseselt seotud budistliku kunsti algusega kuna tema kujutisi on leitud mitmetelt budistlikelt mälestistelt. E. Benda on juhtinud tähelepanu faktile, et budism tekkis veedade keskkonnas ning tema arvates on budistlik mitteikooniline kunst veedade traditsiooni jätkamine.⁹¹ Nii nagu Buddha kirjeldatakse hiljem kui teadmatuse hävitajat on ka Sūrja pimeduse hajutaja ning hilisemad budistlikud märgid nagu lootos, ratas, stuupa ja puu on ka Sūrja pühitsuse sümbolid.⁹² Hiljem vana veedade kunstitraditsioon hääbus ning Buddhat hakati kujutama inimkujul.

Klemens Karlsson toob välja mitu olulist aspekti varajase budistliku kunsti juures, nimelt selle astmelise arengu ning kõrvuti mõjudega veedadest ka veedade-välised allikad. Selleks, et selgitada mitteikoonilise budistliku kunsti arengut, keskendub ta mõnele budismile omasele märgile, näidates nende päritolu varasemast, kogu Indiale omasest kultuuriruumist. Tüüpiliseks näiteks on heaendeline sümbol ratas (sanskrit *cakra*), mida varajases budistlikus kunstis kasutati arvatavasti traditsioonilises tähenduses, st viitena kuningale kui „rattapöörjale“ (sanskrit

⁸⁸Krishan Y. *The Buddha Image. Its Origin and Development*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1996, lk 26.

⁸⁹Karlsson, 1999, lk 146.

⁹⁰Samas, lk 157.

⁹¹Samas, lk 147.

⁹²Benda, E. *Der Vedische Ursprung des symbolischen Buddhbildes*. Leipzig: Harrassowitz, 1940.

cakravartin), mis on üks universaalse valitseja tunnustest. Hilisemas budistlikus kunstis tähistas ratta kodarate arv erinevaid Buddha õpetuse teemasid nagu kaheksaosaline tee, sõltuvusliku tekkimise ahel jmt. Enamasti on ratast stuupa kaunistusena alati interpreteeritud kui viidet Buddha õpetusele, kuid Karlssoni arvates on hilisem kinnistunud tähendus ekslikult omistatud ka varasemale kunstile.⁹³ Pigem viitab ratta metafoori vähene tähtsus varastes budistlikes pühakirjades (*Mahāvagga*, *Saṃyutta Nikāya* jt) märgi kasutusele kogu india kultuurile omases kuninglikkuse ja heaendelisuse tähenduses. Seos ratta ja Buddha esimese jutluse vahel kujunes välja arvatavasti alles 1. sajandil e.m.a.⁹⁴ Olulisim sümbol varajasest budistlikust kunstist antud töö kontekstis on stuupa, kuna selle tähendus ja sümboolika teevad temast otsese eelkäija esimestele Buddha kujutistele.

2.2.1. Stuupa kui esimeste Buddha antropomorfsete kujutiste eelkäija

Kuigi stuupasid ehitati arvatavasti juba enne Buddha eluaega (6. –5. saj e.m.a), ei saa arheoloogilistele tõenditele toetudes ühtegi stuupat dateerida varasemaks 3. sajandist e.m.a.⁹⁵ (Sāñcī, Amarāvātī ja Sārnāth). Kirjalike allikate järgi palus Buddha isiklikult, et tema keha surma järel suletaks stuupasse (*Mahāparinirvāṇasūtra*) ning Paali kaanonis mainitakse, et stuupasid ehitati munkade jaoks juba isegi Buddha eluajal.⁹⁶

Varajased budistlikud stuupad olid kaunistatud mitmete heaendeliste märkide, kohalike jumaluste ja mütolooiliste olendite kujutistega ning neid ehitati kohtadesse, mis olid juba varem kasutuses kui pühad kohad.⁹⁷ Mõlemal kombel oli kindlasti kohaliku kogukonna soosingut otsiv tähendus. Vidya Dehejia järgi töötasid ühed ja samad meistrid nii hinduistlike kui ka budistlike objektide juures⁹⁸ ning kujundusalased otsused võttis arvatavasti vastu üks või mitu inimest, kellel oli John C Huntington sõnul „ikonograafiaalne autoriteet“.⁹⁹ Sarnasuse budistide, džainistide jt kunstis võis tingida ikonograafiaalase otsustaja kuulumine vastavasse käsitöölise gildi.

Vaatamata varasemale oletusele, et stuupa kultuse loojateks olid ilmikud, on praeguseks arheoloogilistele tõendusmaterjalidele (annetajate nimed stuupadel) ja tekstidele (*Apadāna* paali kaanonis) toetudes kindlaks tehtud, et mungad ja nunnad osalesid aktiivselt stuupade ehitamisel ja

⁹³Karlsson, 1999, lk 164.

⁹⁴Samas, lk 164.

⁹⁵Härtel H. *Acheological Research On Ancient Buddhist Sites, The Dating of the Historical Buddha*. Vol 1, Göttingen: Vandenoek and Ruprecht, 1991, lk 61-89.

⁹⁶Karlsson, 1999, lk 177.

⁹⁷Schopen G. *Immigrant Monks and the Proto-historical Dead. The Buddhist occupation of Early Burial Sites in India*. I Reinbek: Verlag für Orientalistische Fachpublikationen, 1996.

⁹⁸Dehejia V. *Indian Art*. London: Phaidon Press, 1997, lk 14.

⁹⁹Huntington J. C. *Pilgrimage as Image*. *Orientations* 18.4, 1997, lk 59.

austamisel.¹⁰⁰ Küsimus, miks oli taoline kultus nii oluline kandub hiljem edasi ka Buddha antropomorfsetele kujutistele, sest tegemist oli objektidega, mida pühitsuse järel peeti Buddha vaimset kohalolekut sisaldavateks. Kuna peagi pärast Šākjamuni surma tekkisid budistlikus sanghas vahel vastuolud õpetuse tõlgendamise ja vinaja reeglite osas oli vaja hoida Buddha kui ainukest ühendavat jõudu järgijate meeles. See põhjustas põhjalike elulugude, kujutiste ja hiljem Buddha loomuse teooriate loomise. Stuupa kui Buddha kohalolu sümbol oli varajase budismi keskne austusobjekt.¹⁰¹ Seega võib nõustuda Klemens Karlssoniga, et Buddha oli „kohal“ oma järgijate seas juba enne antropomorfsete kujutiste loomist. Ta oli kohal õpilaste meeles, stuupades ja mitteikoonilises kunstis ning uute tingimuste ja mõjude ilmudes avaldus teises vormis (st inimkujul), kuid ajend kujutise loomisel jäi arvatavasti samaks. Kõrvuti Buddha kujutistega jäid püsima ka Buddhale viitavad mitteikoonilised märgid.

Kokkuvõte

Eelöeldust lähtuvalt tundub, et Buddha kujutise puudumise põhjuseks varajases budistlikus kunstis ei olnud keelud või õpetusest lähtuvad ideed ega reaktsioon kujutiste tegemise vastu (viimast püüdsid olukorda sisse lugeda kristluse ajaloost mõjutatud uurijad). Pigem järgis budistlik kultuur kui india kunstikultuuri osa kommet kujutada heaendelisi sümboleid, mütoloogilisi olendeid jne. Budistid kasutasid heaendelisi sümboleid nii enesekaitseks kui ka liikumise tugevdamiseks ja populariseerimiseks. Järk-järgult arenes varajane budistlik kunst eneseteadlikumaks selgelt eristatavate budistlike sümbolitega kunstikultuuriks,¹⁰² mille üheks keskseks kultusobjektiks sai stuupa. Heaendeliste sümbolite areng spetsiifilisteks budistlikeks sümboliteks võis koos suulise traditsiooniga mõjutada ka Buddha eluloo arengut.¹⁰³ Kõik see kokku lõi eeldused Buddha antropomorfse kujutise tekkeks.

¹⁰⁰Schopen G. *Monks and the Relic Cult in the Mahāparinibbāna-sutta. An Old Misunderstanding in Regard to Monastic Buddhism. Bones, Stones, and Buddhist Monks. Collected Papers.* Honolulu: Universitu of Hawai'i Press, 1997, lk 99-113.

¹⁰¹Karlsson, 1999, lk 189.

¹⁰²Karlsson, 2006, lk 92.

¹⁰³Buddha eluloo variatsioonid on hilisemates kirjapandud versioonides tunduvalt detailirikkamad.

3. BUDDHA INIMESENA KUJUTAMISE ALGUS JA KAAKONI FIKSEERIMINE

(Vt kaarti nr 1.)

Praeguseks on teada kaks piirkonda, kus enam-vähem üheaegselt tehti esimesed Buddha portreelisel kujutavad vabaskulptuurid. Veidi tuntum neist on Baktria-Gandhāra (praeguse Pakistani ja Afganistani territooriumil) piirkonna "kreeka-rooma budistlik" koolkond. Vahemereäärsete mõjude kohalolek on tuntav vähemalt alates 2. sajandist e.m.a, kui Loode-Indias valitsesid kreeka päritolu vürstid. Seal loodi 1.–2. sajandil m.a.j Buddha ja bodhisattvat¹⁰⁴ kujutavad vabaskulptuurid, milles on kergesti märgatavad vormilised paralleelid kreeka raidkunstiga. Kuigi Buddha pea vorm on sarnane Apollo kujutamiseviisiga kreeka kunstis, on selles kvaliteedid, mida kreeka-rooma kunstis ei kohta, kuna seisund, mida kujutati oli teine. Kui kreeka skulptuuridel on pilk väljapoole suunatud ning peegeldab kujutatava isiku mööduvat emotsiooni siis Buddha pilk on pigem sissepoole pööratud ja mõtisklev ning sellele keskendudes tekib ajatuse tunne. Välise aktiivsuse asemel peegeldab Buddha skulptuur intensiivset siseilma. Pugatšenkova järgi: "On tõenäoline, et hellenistliku vormikõne vahendajaks Gandhāras, Nagarahas, Kabulistanis olid kohalikud meistrid, kes olid tutvunud Loode-Indiani ulatunud kreeka-rooma kunstiga".¹⁰⁵

Teine Buddha kujutamise viis arenes 1. sajandi lõpuks m.a.j sküüdi päritolu valitsejatele kuuluvas Mathurā piirkonnas (praegu Uttar Pradesh osariik) Põhja-Indias. See Buddha kujutise tüüp tundub olevat arenenud vanadest jakšade (skr *yakṣa*) kujutistest india varasemas skulptuuris.¹⁰⁶

Kolmas varajane, Mathurā kunstist mõjutatud Buddha kujutamise viis arenes Āndhradeśas.¹⁰⁷ Kuna selle tekke aeg on hilisem, on selge, et antud piirkonnast ei saa otsida esimeste budistlike antropomorfsete kujutiste tekke põhjuseid. Kuid selle piirkonna kunst mõjutas hilisema Gupta stiili teket ning avaldas suurt mõju Sri Lanka ja Kaug-Ida budistliku kunsti kujunemisele.

Esialgne kaanon sätestas Buddha kujutamise kolmes põhilises asendis, mis on ühtlasi seotud Buddha Gautama elu pöördeliste sündmustega. Need asendid kujutavad: a) mõtluses viibivat Buddhat (istuv asend); b) õpetavat Buddhat (seisev asend, parema käe asend tähistamas õpetamist); ja c) Buddha parinirvaanat ehk surmahetke (lamav asend, paremal küljel). Nende kolme asendi

¹⁰⁴ Mahajaana budismi virgumiseideaali teostaja, virgumisolend, tulevane Buddha.

¹⁰⁵ Pugatšenkova, G. A. *Obras Buddhō v antitšnom i rannesrednevekovom isobrasitel'nom kanone*. Moskva: Nauka, 1973, lk 147.

¹⁰⁶ Coomaraswamy, 1972, lk 56.

¹⁰⁷ Snellgrove, 1978, lk 76.

seast mitmekesisust järgneva arengu jooksul istuva ja seisva asendi ikonograafia ning nendele vormidele keskendudes on kõige parem näidata kaanoni arengut.

Küpses ka stiil, mille kaudu parimal viisil edasi anda Buddha õpetust esteetiliste vahenditega. Kasutusele võeti käeasendite sümboolika informatsiooni edasi andmiseks. Taoline žestide keel oli Indias üldtuntud. Ka praegusel ajal võib imetleda india tantsijate ilmekaid käežeste. Ilus näide eri kunstide seotusest Indias on tekst *Chitrasūtra*, mis algab kuningas Vadžra kõnelusest tark Markandejaga maalikunstist, milles kuningas küsib:

"Oo, patutu! Jutusta mulle, kuidas teha jumalate kujutisi..."

Markandea vastab: „Oo, inimeste valitseja, see, kes ei tea vajalikul viisil maalikunsti seadusi, ei suuda saavutada kujutise omadusi.“

Vadžra: „Oo, Bhriгу järglaste kaitsja, jutusta maalikunsti seadustest, kuna vaid see, kes neid tunneb, teab kuidas neist rääkida.“

Markandea: „Ilma tantsu teadmiseta on maalikunsti reeglid mõistetamatud..."

Vadžra: „Palun, jutusta tantsu teadusest, aga hiljem maalikunstist, kaks kordsündinu.“

Markandea: „Tantsu tehnika on raskesti saavutatav sellele, kes ei tunne muusikat, kuna ilma muusikata ei saa ka tantsu olemas olla.“

Vadžra: „Oo, seadmuse mõistja! Räägi siis muusikast..."

Markandea: „Muusikat ei saa mõista ilma laulmiseta..."¹⁰⁸

3.1. Kaanoni kirjalikud allikad

Budistlikus kirjanduses leiduvad ikonograafia-alased tekstid pärinevad brahmanistlikust traditsioonist. Vana-India käsitöölised, sh skulptorid ja maalijad ei olnud tingimata seotud kindla religioosse traditsiooniga vaid olid tavaliselt gildi liikmed. Selles mõttes erineb India sakraalkunst oluliselt religioosse kirjanduse loomisest, sest viimasega tegelesid vastavat traditsiooni esindavad haritud braahmanid, mungad ja askeedid.¹⁰⁹ Budistlik traditsioon võttis üle ning kohandas valitsejate ja jumalate kujutamise põhimõtted vastavalt endi vajadustele. Tänapäeval on säilinud mitmeid Indiast pärit ikonograafia-alaseid tekste. Ühe vanima teksti, *Citralakṣaṇa*, ehk "Maalikunsti iseloomulikud

¹⁰⁸Tjuljajev, 1973, lk 112.

¹⁰⁹Goyal, 2002, lk 194.

jooned” loomise täpne aeg pole teada. Tekstil puudub sanskritikeelne originaal ja paremini tuntud versioon on tiibetikeelne, mida esimesena Euroopas uuris ja tõlkis saksa orientalist B. Laufer.¹¹⁰ Seega on teksti säilitajaks Tiibeti budistlik traditsioon, mis võttis kogu alustekstide korpuse üle Põhja-India budistlikest kloostritest. Hilisema tõlke autor G. Roth mainib, et tekstil puuduvad budistlikule traditsioonile viitavad osad.¹¹¹ Erinevad autorid pakuvad teksti kirjapanemise ajaks 2. – 6. sajandit m.a.j, kuid arvatavasti kujunes tekst sadade aastate jooksul ning pandi kirja Guptade perioodil (4. –6. saj m.a.j). Kuni tolle ajani oli Buddha kujutamise viis pidevas muutumises ning selge ja ühtse stiilini arenes see just Guptade perioodiks. Tervikliku ülesehitusega tekstina, esitades suure täpsusega välja töötatud inimkeha proportsioone, üldistas *Citralakṣaṇa* varem kogunenud materjale. Tekst sisaldab harmoonilist ja täpselt väljendatud inimkeha kujutamise süsteemi, mida hilisemas kirjanduslikus traditsioonis, sealhulgas ka budistlikus, võidi kasutada kui alust või laenata sellest terveid osasid. Vastupidine *Citralakṣaṇa* ” kujunemise võimalus budistlike tekstide eri osade baasil on välistatud, kuna ta ei ole sisuliselt budismiga seotud ja jätkab budismieelset traditsiooni, toetudes varasele india mütoloogiale, tihti korrates selle motiive. Nii on india kirjanduses hästi teada legend sellest kuidas jumal Brahma äratas ellu braahmani poja, joonistades tema portree.

Teine oluline ikonograafia-alane tekst on *Pratimālakṣaṇa* ehk „Kujutise iseloomulikud jooned“. Teksti avaldanud Haridas Mitra arvates on Nepalist leitud sanskritikeelne versioon kirjutatud Guptade aegses kirjaviisis ning pole kindlasti hilisem 10. sajandist m.a.j. Ka mitmed teised uurijad pakuvad teksti kirjapanemise ajaks 10. sajandit. Peale sanskritikeelse versiooni on säilinud ka tiibeti- ja hiinakeelsed tõlked. Sanskritikeelses versioonis on sissejuhatav lõik, mis teeb tekstist kindlasti budistliku ikonograafiaalase teose.¹¹² Nimelt sisaldab see Buddha ja ühe tema ajaloolise õpilase Šāriputra vahelist vestlust, mis leiab aset Džetavana metsasalus, kus Šākjamuni sageli viibis,¹¹³ ning järgib traditsioonilist budistlike suutrate sissejuhatavat osa. Šāriputra küsib, kuidas kujutada Virgunut pärast tema surma, ning Buddha kirjeldab täpselt mõõtusid, et teha temasarnast kujutist. Tõenäoliselt lisati juba väljakujunenud kaanonit kirjeldavale tekstile tüüpiline sissejuhatus, et tõsta teksti autoriteeti. Taoline võte on tavaline paljudes hilistes suutrates, mille otseseks autoriks polnud arvatavasti Buddha isiklikult, vaid tema poolt käima lükatud nn „tekstiloomemehanism“. ¹¹⁴ Šāriputra esineb kui kunstnik kolmes eluloos mūlasarvāstivāda

¹¹⁰Laufer, Berthold. *Das Citralaksana*. Dokumente indischer Kunst, Hft 1 Malerei. Leipzig: O. Harrassowitz.

¹¹¹Willemen, Charles. *Defining the Image: Measurements in Image-Making*. Delhi: Sri Satguru Publications, 2006, lk

11.

¹¹²Samas, lk 13.

¹¹³Mäll, 2006, lk 51.

¹¹⁴„Tekstiloomemehanism“ on Linnart Mälli poolt välja töötatud hiliste budistlike suutrate tekkeprotsessi selgitav termin. Vt Mäll, 2006, lk 218.

koolkonna juhtnööride kogus¹¹⁵ ning on mitmes Sthaviravaada ehk varajase budismi konservatiivses suunas ülim autoriteet ikonograafia alal. Nii on loomulik, et just tema on asetatud Buddhale küsimuse esitaja rolli.

Pratimālakṣaṇa kirjeldab erinevalt *Citrakṣaṇa*'st ainult Buddha ja tema 32 iseloomuliku tunnuse kujutamist. On kindel, et *Pratimālakṣaṇa*'st oli mitmeid versioone ning erinevalt mitmetest teistest säilinud ikonograafia-alasest tekstidest ei ole see brahmanistlikku päritolu. Kuid kunsti kohta käivat informatsiooni ehk kunsti metainformatsiooni sisaldavate tekstidena kirjeldavad nad siiski vaid üksikuid fikseeritud hetki india kunstiajaloos ja kaanoni kujunemise põhjused ning kulgsid ei kajastu. Seega jäävad budistliku kunsti kaanoni kujunemise esmaseks allikaks siiski taiesed ise.

3.2. Buddha kujutamise algus mahajaana tekstide esmakordse kirjapanemise ajal

Buddha kujutamise arengus on nähtavad paralleelid budistliku kirjanduse arenguga.¹¹⁶ Kui hinajaana tekstide kujunemise ja kirjapanemise ajal kujutati Buddha elulugu ja sellega seotud olulisi pühapaiku reljeefidel bodhipuu, seadmuseratta või jalajälgede kujul istme ees, siis hiljem, kui hakati kirja panema mahajaana tekste (u 1. saj e.m.a) algas ka Buddha kujutamine inimese kujul. Soovides vastata küsimusele, kas taoline kokkulangevus viitab omavahelistele seostele või on tegemist juhusliku arenguga, peab lühidalt kirjeldama budistliku kirjanduse ja koolkondade arenguloo seoseid budistliku kunstiga perioodil, mil loodi esimesed Šākyamuni antropomorfseid kujutised.

Esiteks peab märkima, et nii hinajaana kui ka mahajaana suunda järgivad mungad elasid ilmselt ühtedes ja samades kloostrites. Hiina allikatest on teada, et hiina palverändurid nägid kloostrites koos elamas nii mitte-mahajaana kui ka mahajaana munki. Ainus ilmne erinevus nende kahe grupi vahel oli see, et mahajaana mungad näitasid üles erilist austust bodhisattvate kujutiste suhtes, kummardades neid. Mitte-mahajaana mungad seda aga ei teinud.¹¹⁷ Milles seisneb siis lõhe budistlike koolkondade vahel, kui erinevate vaadetega mungad elasid ühtedes ja samades kloostrites? Heinz Becherti arvates ei seisne lõhe koolkondade vahel õpetuse eri tõlgendustes, vaid

¹¹⁵Ruelius, Hans. *Some notes on Buddhist Iconometrical Texts*. The Journal of the Bihar Research Society 54, 1968, lk 175.

¹¹⁶David Snellgrove on tähelepanu juhtinud sellele, et kuigi mitmetes mahajaana suutrates kinnitatakse Buddha ja mitmete mütoloogiliste bodhisattvate austamise olulisust, kujutatakse neid selgelt identifitseeritavatena alles paar sajandit pärast tekitades mainimist. Vt Snellgrove, David. *Indo-Tibetan Buddhism: Indian Buddhists and Their Tibetan Successors*. Boston: Shambala, 2002, lk 317.

¹¹⁷Williams, 2000, lk 97.

lahknevustes munkade elu reeglites ehk vinajas.¹¹⁸ Theravaada koolkonna tekstide järgi tekkis teise suurkogu ajal Vaišālīs Põhja-Indias (u 40–100 aastat pärast Buddha surma) esimene koolkondade lahknemine nimelt elureeglite küsimustes, mitte vaadetes seisnevate erinevuste tõttu.¹¹⁹ Seega on ebatõenäoline, et mahajaana ideed tekkisid taolise lõhe tagajärjel.

Paul Williams on viidanud asjaolule, et mahajaana on nimelt vaade, mitte sekt, koolkond või lõhe tagajärg.¹²⁰ Nii polnud mahajaana vähemalt selle kujunemisperioodil ka institutsionaalne tervik, vaid pigem sisemise motivatsiooni küsimus. Seda arvamust toetab ka suhteliselt hiline mahajaana enesemääratlus 11. sajandi india õpetlase Atīša tekstis „Virgumise tee lamp“ (sanskrit *Bodhipathapradīpa*). Toetudes varasematele tekstidele soovib ta Buddha õpetuse järgijaid jaotada kolme hierarhilisse klassi vastavalt nende motivatsioonile, mille järgi kõrgeim ehk mahajaana motivatsioon on püüdlus virguda kõigi olendite hüvanguks.¹²¹ See on esimeste budistlike skulptuuride ühe esimese ikonograafia tüübi, 'bodhisattva', ideaal. Kuigi käesoleva töö raamesse ei mahu kõigi mahajaanale omaste vaadete kirjeldamine, peab lühidalt mainima, et „bodhisattva on kogu mahajaana kirjanduse keskne personoloogiline kategooria, isiksuse tüüp, kelle kujundamine on mahajaana õpetuse/õpetuste olulisem eesmärk. Bodhisattva kui spetsiifiliselt mahajaanaga seotud tüüp on andnud sellele budismi suunale isegi paralleelnime – bodhisattvajaana (sanskrit *bodhisattvayāna*)“.¹²²

Gregory Schopeni arvates on tõenäoline, et nn proto-mahajaana seisnes erinevates „suutradest“,¹²³ mis lõdvalt seotud liikumistena ületasid sektantlikke piire.¹²⁴ Kuid esimesed mahajaana suutrad ei toetanud kujutiste loomet, pigem vastupidi. Ületava Mõistmise suutratest (u 2. –1. saj e.m.a), mille keskseim teema on kõigi kontseptsioonide olemuslik tühjus ning Buddha kirjeldamise võimatus (kuigi bodhisattva kui üldtüüp on olemas ka neis¹²⁵), on raske leida psühholoogilist tõuget budistlike antropomorfsete kujutiste loomeks.¹²⁶ Veidi hilisemad mahajaana suutrad nagu näiteks *Laṅkāvatāra* või *Gaṇḍavyūha* (1. –2. saj m.a.j) juba julgustavad nii eelnevate buddhade, Šākyamuni kui ka mütoloogiliste bodhisattvate austamist kuid esialgu leiavad ikonograafilise väljenduse neist vaid mõned olulisemad. 5. 6. sajandiks m.a.j on selgelt eristatavad järgmised kujutised: Šākyamuni erinevates poosides, talle eelnenud Buddha Dīpankara ning

¹¹⁸Bechert, H. *The Importance of Aśoka's so-called schism edict*. Indological and Buddhist Studies. Canberra, 1982.

¹¹⁹Williams, 2000, lk 98.

¹²⁰Samas, lk 101.

¹²¹Samas, lk 101.

¹²²Läänemets, Märt. *Gaṇḍavyūha-sūtra kui ajalooallikas*. Tartu Ülikool, 2009, lk 42.

¹²³Schopen, Gregory. *The phrase „sa pṛthivīpradeśaś caityabhūto bhavet“ in the Vajracchedikā: notes on the cult of the book in Mahāyāna*. Indo-Iranian Journal 17, lk 147-81.

¹²⁴Harrison, Paul. *Searching for the Origins of the Mahāyāna: What are we looking for?* Eastern Buddhist 28, lk 48-69.

¹²⁵Vt Mäll, Linnart. *Nulli ja lõpmatuse kohal*. Tartu: Ilmamaa, 1998, lk 277-287.

¹²⁶Snellgrove, 2002, lk 317.

bodhisattvad Maitreja ja Avalokitešvara ning siis veel tihti jakša, mitte bodhisattvana kujutatud Vadžrapāni. Suur osa suutrates kirjeldatud buddhadest ning bodhisattvatest leiavad ikonograafilise väljenduse alles paar-kolm sajandit pärast suutrate kirja panemist.¹²⁷ Veel pikem ajaline vahe on esimeste mahajaana suutrate ja mõistet 'mahajaana' kasutavate arheoloogiliste tõendusmaterjalide vahel. Varasemad taolised epigraafid on pärit 4.–5. sajandist m.a.j, mis Gregory Schopeni arvates võimaldab väita, et mahajaana kui selgelt eristunud ja iseseisev grupp ei hakanud tekkima enne 4. sajandit m.a.j.¹²⁸ Rhi arvates ei ole taoliste epigraafsete tõendite puudumise põhjuseks kogu kontinendil, kaasa arvatud Loode-Indias, mahajaana järgijate vähene arvukus või aktiivsus, vaid end ametlikult mahajaana suunda järgivaiks nimetanud kloostrite vähesus.¹²⁹

Ju-Hyung Rhi jõuab Gandhāra kloostrite visuaalse situatsiooni hinnangu põhjal järeldusele, et arvestatav hulk nn proto-mahajaana järgijaid elasid ja tegutsesid kloostrites, mida ametlikult seostati traditsiooniliste nikaajadega.¹³⁰ Näiteks valdav kogus Pešawari orust leitud mahajaanale omaste pühendustega Buddha ja bodhisattvate skulptuure leiti kloostritest (Takht-i-Bahl ja Sahri-Bahlol jt), kust pärit epigraafsed tõendid viitavad ühele konservatiivsele budistlikule koolkonnale, kāśjapījānale (sanskrit *kāśyapīyāna*), mida vinaja tüübi järgi peetakse tavaliselt mitte-mahajaana koolkonnaks.¹³¹ Munk Kāśjapa poolt 1. sajandil m.a.j loodud koolkonna vaateid 5 punktina kirjeldava teksti *Samayabhedoparacanacakra* järgi aga sarnaneb koolkond dharmaguptaka liiniga, mis kirjanduse järgi otsustades võis olla seotud mahajaana ideede tekkimisega.¹³² Seega viitavad ka visuaalsed tõendid kõrvuti tekstidega, et kloostrikorra aluseks olev traditsiooniline vinaja või nikaajad laiemalt ei tähenda automaatselt vastuolu mahajaana ideedega või antropomorfsete kujutiste loomega.

Loogiline oleks näidata mahajaana seotust kujude loomega, tuues välja kirjanduses esindatud persoonid, keda on ka vabaskulptuuridena kujutatud. Rhi teeb sellise katse Gandhāra piirkonna tööde järgi, püüdes identifitseerida mütoloogiliste buddhade kujutisi, kuid leiab neid varajasest kunstist väga vähe. Küll aga on sealsete skulptuuride seas palju mahajaana tekstidele omaseid bodhisattva figuure nagu näiteks Maitreja (suurim hulk sealsete skulptuuride seas), Siddhārtha,¹³³ Avalokitešvara ja Mandžušrī.¹³⁴ Samuti on esimene Mathurā ikonograafia tüüp, nagu

¹²⁷ Snellgrove, 2002, lk 317.

¹²⁸ *Mahāyāna in Indian inscriptions*, Indo-Iranian Journal, nr 21, 1979, lk 1-19.

¹²⁹ Rhi, Ju-Hyung. *Early Mahayana and Gandharan Buddhism- An Assessment of the Visual Evidence*. Atlas, 2005, lk 184.

¹³⁰ Samas, lk 183.

¹³¹ Samas, lk 181.

¹³² Samas, lk 184.

¹³³ Buddha Šākyamuni nimi enne virgumist. Vt Mäll, 2006, lk 186.

¹³⁴ Rhi, 2005, lk 164 – 167.

me alapeatükis 4.3.1.1. järgnevast kirjeldusest näeme, tihedalt seotud mahajaana ideedega. Ning just see viimane fakt, nimelt bodhisattva kui üks esimeste budistlike vabaskulptuuride aluseks olev objekt, lubab kindlalt väita, et mahajaana ideede teke ja tekstide loome mõjutas otseselt budistliku antropomorfse kujutusviisi teket. Kuid kaasaegsete uurimuste valguses ei pea paika 20. sajandi alguses ja keskel levinud idee, et taoline kunst tekkis kloostritest väljaspool ning algusest peale vastandudes traditsiooniliste ehk hilisema nimega „hinajaana“ nikaajasid järgivate munga- ja nunnakogudustele. Pigem on tegu mõnede kloostrite koguduste sees tekkinud, tol ajal veel end hinajaanale mittevastanduvate huvigruppide või mõtlejate mõjuga. Võimalike põhjustega, miks need inimesed panid aluse antropomorfsete figuuride loomele budistliku traditsiooni sees, tegeleb järgmine alapeatükk.

3.2.1. Võimalikest traditsioonivälistest ja sisestest põhjustest Buddha antropomorfsete kujutiste tekkes

Coomaraswamy järgi on india „eepostes ja suutrates piisavalt tõendeid sellest, et umbes 2. sajandil e.m.a toimus üleminek jumaluste kui elementide kontseptsioonilt isikulisele ja tihti viidatakse kujutiste olemasolule templites”.¹³⁵

Kuigi erinevate india religioonide keskseid figuure, nagu brahmanistlikke jumalaid, ning džainistlikke ja budistlikke keskseid ajaloolisi figuure kujutati enne meie ajaarvamise algust sümbolite abil, oli figuratiivsete kaunistuste kasutamine templite jmt juures tavaline. Mitmeid rahvalikus usundis olulisi tegelasi, nagu näiteks jakšasid, kujutati ka skulptuuridena kõigi eelpoolmainitud usundite ehitiste kaunistamisel.

Pikka aega arvasid india kunstiajaloo uurijad, et kujutiste kultuse aluseks meie ajaarvamise alguses kõigis sealsetes religioonides oli rahvalik *bhakti* ehk pühendumuslik liikumine, mis vajas ohverduste ja austamise objektina kujutisi. Üks autoriteetsemaid india kunstiajaloolasi Ananda Coomaraswamy oli samal seisukohal, toetudes Jacobi juba 1884. aastal väljendatud arvamusele, et taolisel kultusel polnud midagi ühist algse budismi ega džainismiga ning et kujutiste loome juures polnud mingit rolli munkadel ega nunnadel.¹³⁶ Sarnased pühendumusliku liikumise kasvule viitavad tekstid on tõepoolest olemas nii näiteks hinduistlikus traditsioonis (*Bhagavadgītā*) kui ka

¹³⁵Coomaraswamy, 1972, lk 42.

¹³⁶Coomaraswamy, 1926, lk 11.

budistlikus kirjanduses. Näiteks võib *Majjhima Nikāyast* ehk paalikeelsest suutrate kogumikust leida koha, mis kinnitab, et isegi need, kes ei ole veel budistlikule teele asunud „jõuavad kindlasti taevastesse sfääridesse, kui neis on armastust ja usku minusse (st Buddhasse)“.¹³⁷ Kuid arvamuse, nagu poleks munkadel-nunnadel kujutiste loomisega midagi tegemist, lükkas kindlalt ümber Gregory Schopen, kes 1989 aastal ilmunud artiklis näitab, et munkade ja nunnade nimesid kohtab kujude loomiseks raha annetajatena kõige sagedamini esimestest Buddha antropomorfsete kujude loomisest alates. Näiteks Sārnāthi kahekümne kahe kindlasti Kušaanide ja Guptade dünastia aega (1.–6. saj) kuuluva kuju pealiskirjadest viieteistkümnes, kaasa arvatud kõige varajasemates, on annetajana kirjas munk või nunn.¹³⁸ Ka kõige varajasema dateeritud Gandhāra Buddha kuju (1. saj algus m.a.j) annetajaks on munk. Sama käib ka kõigi teiste olulisemate budistliku kunsti piirkondade kohta nagu näiteks Lääne-India koobastemplid ja Mathurā. Viimane piirkond on eriti oluline varajase Buddha ja bodhisattva kujutiste loome perioodi kaardistamisel, kuna sealsed kujutised on sagedamini märgistatud ja ka lihtsamini dateeritavad. Kaks kolmandikku nende seast on annetatud kas munkade või nunnade poolt ning, nagu rõhutab Schopen, on nende ülekaal eriti suur perioodi alguses. Paljudel juhtudel olid annetajateks mungad, keda nimetati tiitliga *tpiṭaka* ehk „kolme Pitaka“¹³⁹ tundja“. Neist haritud munkadest üks oli bhikṣu¹⁴⁰ Bala, kes on nii Sārnāthi kui ka Śrāvastī ehk kahe olulise budistliku pühapaiga esimeste dateeritavate Buddha kujude annetaja.¹⁴¹ Need Mathurāst tellitud kujud¹⁴² on arvatavasti esimesed, mis sinna püstitati. Ning nagu Śrāvastīsse püstitatud kuju pealiskirjalt võib lugeda, annetati kuju sarvāstivāda koolkonna õpetajatele.¹⁴³ Esimese kuju annetajaks Kauśāmbīs oli nunn Buddhamitrā, kes arvatavasti oli ka munk Bala õpilane. Seega on selge, et kujutiste kultusele aluse panijateks olid haritud mungad ja nunnad, mitte „rahvalik liikumine“. Samal arvamusel ollakse viimase kümnendi tekstiuuringute põhjal ka mahajaana tekke osas. Nimelt „hakati hiljem mahajaana nime all tuntuks saanud ideid, eriti bodhisattvateed kui universaalset vabanemisteed kuulutama pigem askeetidest erakmunkade mitte ilmalike budistide seas.“¹⁴⁴

Kui 4.–5. sajandi annetajatest mungad teadvustasid end kui mahajaana munki, siis esimesed annetajad seda peaaegu kindlasti ei teinud.¹⁴⁵ Pigem olid nad osa suundumusest, mida alles hiljem

¹³⁷Coomaraswamy, 1926, lk 11.

¹³⁸Schopen, Gregory. *On Monks, Nuns and “Vulgar” Practices: The Introduction of the Image Cult into Indian Buddhism*. *Artibus Asiae*, vol 49, nr 1 / 2, 1988 – 1989, lk 155

¹³⁹‘Kolm korvi’ – budismi pühakirja kogu, mis koosneb komest osast. Vt Mäll, 2006, lk 223.

¹⁴⁰Kerjasmunk v. munk, täieliku pühitsuse saanud meessoost koguduse liikme nimetus. Vt Mäll, 2006, lk 89.

¹⁴¹Schopen, 1988-1989, lk 159.

¹⁴²Sellele viitab nii kujude materjal kui ka stiil.

¹⁴³Schopen, 1988-1989, lk 160.

¹⁴⁴Läänemets, 2009, lk 11.

¹⁴⁵Schopen, 1988-1989, lk 165.

hakati teadvustama kui mahajaanat.

Kuid eelnev ei anna vastust küsimusele, miks mungad ja nunnad annetasid raha kujude loomiseks. Üks võimalik põhjus, nagu ülalpool mainitud, võis olla muutus kogu india kunstikultuuris, nn „üleminek jumaluste kui elementide kontseptsioonilt isikulisele“¹⁴⁶. Sellisel juhul oleks budistlik kunst lihtsalt väliste mõjude ülevõtja. Kuna hinduistlik ja budistlik filosoofia ning religioon erinesid teineteisest oluliselt, eelkõige selles, et keskne budistlik n-ö kultusobjekt, Buddha, oli siiski inimene mitte jumal, pidid olema traditsioonisisesed põhjendused, miks tekkis vajadus luua budistlikke antropomorfseid kujusid. Ning siin saab epigraafsete materjalide kõrval toetuda ka tekstidele.

Ühe olulise põhjusena, mis viis Buddha antropomorfsete kujutiste loomiseni pakutakse tihti Buddha kolme ihu (sanskrit *trikāya*) kontseptsiooni,¹⁴⁷ kuid on üsna kindel, et see idee leidis oma küpse vormi alles hilisemal perioodil ja ei saa seega olla aluseks esimeste Buddha kujutiste tekkele. See on hea näide ajaloolaste soovist seletada muutusi kunstis tekstide baasil, kandes neis leiduvad ideed automaatselt üle varasemasse perioodi. Seetõttu on väga oluline teada teksti loomise aega ning võimalikku kättesaadavust, et teha kindlaks tema olulisust teatavat liiki kunsti tekke piirkonnas.

Kindlama ja selgema seose lubavad luua budistlikud pühakirjad, kus kirjeldatakse *buddhānusmṛti* ehk meenutusvõime harjutust, mille objektiks on Virgunu ehk Buddha ja tema omadused kümne epiteedi vormis. Mõistel *buddhānusmṛti* oli varases budistlikus kirjanduses neli tähendust: 1. Buddha voorustele mõtlemine; 2. Buddha nime kuulmine; 3. Buddha nime kordamine; 4. Buddha kujutisele keskendumine.¹⁴⁸ Viimase harjutuse mõtteks on keskendumisvõime arendamine, luues tunde Buddha kohal- ja lähedalolekust, kuna tegelikult oli ta juba sajandeid tagasi surnud. Buddha kujustamine oli oluline ka põhjusel, et ta oli pälvimusi (sanskrit *puṇya*)¹⁴⁹ toova austuse objekt.

"Kui kerjasmunk (paali *bhikkhu*) on pühendunud Buddha meenutamisele...tunneb ta peagi end, nagu elaks ta õpetajaga koos..." (Buddhaghosa, *Visuddhimagga*).¹⁵⁰ Selles hinajaana tekstis rõhutatakse veel vaid meenutamise tähtsust, kuid eeldus ja vajadus Buddha füüsilise kujutise tegemiseks on juba selgelt olemas.

Kuna esimesed Buddha kujutised loodi ajal, mil pandi kirja esimesed mahajaana suutrad, on

¹⁴⁶Coomaraswamy, 1972, lk 46.

¹⁴⁷Vt Verma, Shailendra. *Art and Iconography of the Buddha Images*. Delhi: Eastern Book Linkers, 1994, lk 20-21.

¹⁴⁸Samas, lk 23.

¹⁴⁹Budismis virgumist soodustav tegur, mida saadakse heategude, õige mõtlemise vms teel. Vt Mäll, 2006, lk 162.

¹⁵⁰Karlsson, 1999, lk 66.

oluline otsida viiteid kujutiste loomele mahajaana tekstidest. Ilmselt esimest korda kirjeldatakse meenutusvõime arendamist Buddha füüsilise kujutise ees mahajaana tekstis nimega *Bhadrāpāla-sūtra* (1. saj m.a.j).¹⁵¹ Selles tekstis ütleb Buddha Bhadrāpālale, et üks neljast meetodist *samādhi*¹⁵² saavutamiseks "...on valmistada Buddha kuju või maalida pilt"¹⁵³.

Mitmes 3. sajandil Dharmarakša poolt hiina keelde tõlgitud suutras¹⁵⁴ nagu *Sumatidārikāparipṛcchā*, *Vimaladattāparipṛcchā* ja *Bhadrakalpika-sūtra* julgustatakse bodhisattvat st mahajaana järgijat kujutama lootusel istuva Buddha kujutist.¹⁵⁵ Näiteks *Bhadrakalpika-sūtra*'s näeb kõigis neis suutrates sarnasena korduv neljast osast koosnev vormel välja järgmine:

„Neli asja, mida bodhisattva peaks tegema, et kiiresti saavutada *samādhi* on:

1. Valmistada lootusel istuva Buddha kuju;
2. Kirjutada see tekst (st suutra – autori lisandus) bambusele või siidile;
3. Lugeda seda teksti öösel ja päeval;
4. Hoida seda *samādhi*'t ning õpetada kõigi Buddhade tähendust inimestele.¹⁵⁶

Side Buddha kujutise ja meenutusvõime vahel on selgelt nähtav ka lühikeses kujustamisharjutuses, mille umbes 5. sajandi alguses m.a.j tõlkis hiina keelde õpetlane Kumāradāśīva: "Kui sa märkad ilusat kujutist, mis näeb välja nagu ehtne Buddha, siis pane hoolikalt tähele iga märki – otsmikust jalgadeni – ja mine siis vaiksesse kohta, sule silmad ja keskenda meel kujutisele, mõtlemata muule... Kui oled nõnda harjutanud nii kaua, kuni võid näha kujutist millal iganes soovid, oled saavutanud *samādhi* keskendudes kujutisele... Alles pärast seda võid näha Buddha elavat ihu näost-näkku..."¹⁵⁷

Teine võimalik mõjutuse allikas budistlikus kirjanduses ja viide sarnastele protsessidele kirjanduses ning kunstis oli esimeste terviklike Buddha biograafiate loomine umbes 2. sajandil m.a.j. „Esimene neist terviklikest tekstidest koostati Sangharakša poolt Gandhāras Kaniška

¹⁵¹Välja andnud F. W. Thomas kogumikus *Manuscript remains of Buddhist Literature*. Oxford, 1916. Suutra on osa pikemast tekstist nimega *Pratyutpanna sūtra*, vastates selle tiibetikeelse väljaande 14. peatükile. Selle peategelane on Rājagrihas elav ilmik-bodhisattva Bhadrāpāla.

¹⁵²*Samādhi* - keskendunud seisund – meelega suunatus ühele. Üks Buddha kaheksaosalise tee osa. See on valitud punkti suunas ahendatud teadvus, kõige häiriva kõrvaldamine, muidu hajusa mõtetegevuse koondamine. Tähelepanelikkus välise suhte tasakaalustab *samādhi* sisemise vaikioleku. Ilma *samādhi* rahuseisundita moonutavad sügavamalt mõistmist meelesumin, ärevus ning ootamatud vaimsed vaevad.

¹⁵³Karlsson, 1999, lk 69.

¹⁵⁴See tähendab, et tekstid ise ja sellele eelnevad kombid pidid eksisteerima hiljemalt 3. sajandi alguseks m.a.j Suutrad jõudsid Hiinasse läbi Kesk-Aasia, mis oli tol ajal Loode-India, st esimeste budistlike antroporfsete kujude loome piirkonna mõju all. Vt Rhi, 2005, lk 168-171.

¹⁵⁵Rhi, 2005, lk 170.

¹⁵⁶Samas, lk 169. Dharmarakša *Bhadrakalpika-sūtra* tõlge: T425 (Dharmarakša), 14:6c-7a.

¹⁵⁷Karlsson, 1999, lk 70.

valitsemise ajal,¹⁵⁸ ehk samal ajal, kui loodi esimesed Buddha kujud samas piirkonnas.

Suur osa esimestest budistlikest skulptuuridest Mathurās ja Gandhāras ei kujutanud Gautamat Buddhana, vaid tema eelnevaid elusid bodhisattvana ja mütoloogilisi bodhisattvaid, mis viitab mahajaana ideede levimisele nendes piirkondades ning tihedale seosele mahajaana tekstide ja esimeste budistlike vabaskulptuuride loomise vahel. Seega oli mahajaana suutrate üleskirjutamine ja levik vähemalt ühe olulisema ikonograafilise tüübi tekkimise eeltingimuseks. Mahajaana mõjule viitavad ka lõigud mitmetest mahajaana suutratest nagu *Saddharmapuṇḍarīka* ja *Tathāgatapratibimbapratiśṭhānusamsā*, kus arutatakse Buddha kujude tegemisest ja austamisest lähtuvate pälvimuste üle. Mitte-mahajaana tekstides on taolised lõigud väga harvad.¹⁵⁹

Kaudseks tingimuseks oli kahtlemata ka majanduslik heaolu 1. saj e.m.a – 1. saj m.a.j, mis kiirendas linnade ja kaubanduse arengut. Nimelt toetus nii hinajaana kui ka mahajaana budism „suuresti kõige mobiilsemale ja ka jõukamale ühiskonnakihi, milleks oli linnade kaupmeeskond.“¹⁶⁰

Selget vastust küsimusele, miks ühel hetkel tunti vajadust Buddha antropomorfsete kujutiste loomise järele, anda ei saa. Oli ju kultusobjektina juba olemas stuupa jmt sümbolid. Kuna esimesed nii hinduistlikud, džainistlikud kui ka budistlikud keskseid religioosseid isikuid kujutavad skulptuurid loodi ühes ja samas piirkonnas ühel ja samal perioodil, siis tundub, et tegemist oli üldise suundumusega india kunstis, millele budistliku traditsiooni sees leiti sobivad põhjendused. Ülaltoodud allikatele toetudes võib väita, et esimesed budistlikud antropomorfseid kujud toimusid esmalt kui austuse objektid ning Virgunu omaduste visuaalne meeldetuletus ning võimalik, et ka toena kujustamisharjutuses, mis aitas harjutuse teostajal jõuda sügavamate teadvusseisunditeni.

3.3. Kaanoni teke Kušaanide (sküütide) riigi valitsejate ajal (1.–2. saj. m.a.j) Põhja- ja Loode-Indias

Hiina allikate järgi jõudsid sküüdid Loode-Hiinast Baktriasse umbes aastal 135 e. m.a. Nad ei omanud seal erilist mõju kuni 1. saj. m.a.j lõi üks nende valitsejatest, Kadphises I, uue dünastia, mis Kadphises II ja Kaniška ajal laienes praeguse Afganistani aladelt üle Pakistani Induse oru aladeni.¹⁶¹ Kaniška, kellest kujunes suur budistliku kultuuri toetaja, valitsemise aja alguse määratlused on

¹⁵⁸Snellgrove, 1978, lk 46.

¹⁵⁹Rhi, 2005, lk 160.

¹⁶⁰Läänemets, 2009, lk 41.

¹⁶¹Huntington, 1999, lk 125.

sõltuvalt kaasaegsetest kalendrisüsteemidest kõikunud aastast 78 kuni aastani 144. Huntington pakub Kaniška ajastu alguseks aastat 120, kuid Rosenfield aastaid 110–115.¹⁶² Kaniška valitsemise aeg andis tugeva tõuke budistliku kunsti arengusse ning kallite kiviskulptuuride valmistamine omandas erilise tähtsuse.

Kuigi sküütide riigi kahe olulisema kunstilooime piirkonna, Gandhāra ja Mathurā kunst erines teineteisest oluliselt tänu seal varem eksisteerinud kunstitraditsioonidele, toimus nende vahel kindlasti infovahetus ikonograafia, motiivide ja isegi stiili osas.¹⁶³ Kuna Kaniška ajastut pole siiani suudetud täpselt määratleda ning eriti riigi loodeosa kannatas hiljem mitmete rünnakute all, on vähe usaldusväärset arheoloogilist infot. Seetõttu pole ka selget vastust küsimusele, kas sküütide valitsusaeg tõi kaasa erilisi muutusi kunstis või kanti edasi, ehkki kiirendatud tempos, varasema perioodi arenguid.¹⁶⁴

Teadaolevalt kujutati kõrvuti Kreeka päritolu, zoroastriitlike, ning hinduistlike jumalustega (Šiva) esimest korda Buddhat India valitseja müntidel just sküütide riigi ajal. Kui esimeste Kušaani valitsejate müntidel kujutatud figuuride identiteedi üle saab vaielda, siis Kaniška aegsetel kuldmüntidel on seisva, selgelt Gandhāra stiilis figuuri kõrval kreekakeelne tekst „Boddo“ (kr k BOΔΔO) ehk Buddha (pilt 3.1.). Mitmetel Kaniška aegsetel vaskmüntidel on kreekakeelne nimi ka pikemalt välja kirjutatud – „Sakamano Boddo“ (ΣΑΚΑΜΑΝΟ ΒΟΔΔΟ) st Šākjamuni Buddha.¹⁶⁵ See on oluline tähis budistliku kunsti arengus. Kaniškat peetakse ka neljanda budistliku suurkogu kokkukutsujaks ning tema valitsemise ajal jõudis budism siiditee kaudu Hiinasse ja paljudesse teistesse Aasia maadesse.¹⁶⁶

Kušaani riigi aegne kunst kestis umbes kaks sajandit ning lõppes aastal 320. m.a.j uue tugeva dünastia, Guptade, esiletõusuga Põhja-Indias.

¹⁶²Rosenfield, M. John. *The Dynastic Arts of the Kushans*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, lk 253-58. Vt Nicolas Sims-Williams and Joe Cribb, “A New Bactrian Inscription of Kanishka the Great,” *Silk Road Art and Archaeology*, vol 4, 1995/1996, lk 74–142, lk 105–107, kus pakutakse nii aastat 100 kui 120 m.a.j

¹⁶³Huntington, 1999, lk 126.

¹⁶⁴Samas, lk., 126.

¹⁶⁵Goyal, 2002, lk 267.

¹⁶⁶Samas, lk 281.

3.3.1. Mathurā kunst

Mathurā kuulus 1.–2. sajandil m.a.j sküütide riigi koosseisu, asudes selle idapiiril. Just Kušaanide riigi lõunapoolse pealinna Mathurā ümbruskonnast on leitud suurim hulk varajasi kohalikust punasest liivakivist valmistatud Buddha ja bodhisattvate kujusid. Mathurā kunsti ja stiili mõjule viitavad mitmed kaugematest kohtadest, kaasa arvatud Sāñcīst, Sārnāthist ja mujalt Põhja-Indiast leitud Mathurā skulptuurid ning mitmete piirkondade selgelt Mathurā stiili kopeeriv kunst.¹⁶⁷

On selge, et kui tollastel kunstnikel paluti esimest korda luua inimkujuline Virgunut kujutav skulptuur, oli uut luues vajalik toetuda varasemale kohapeal olemasolevale materjalile. Nendeks kaheks valdkonnaks oli David Snellgrove'i arvates skulptorite endi kogemus inimfiguuri ehk erinevate jumaluste ja valitsejate kujutamisel ning teiseks kirjalikus traditsioonis sisalduv Šākjamuni kui „suurmehe“ (sanskrit *mahāpuruṣa*)¹⁶⁸ väliste omaduste (*lakṣaṇā*) kirjeldus.¹⁶⁹ Kuigi on loogiline pakkuda just neid kahte eeskuju allikatena, viitab fakt, et esimesi seisvaid skulptuure nimetatakse neil asuvatel pealiskirjadel enamasti bodhisattvaks mitte Buddhaks ning tavaliselt puuduvad neil ka mitmed hilisemas kaanonis kujutatavad *lakṣaṇā*'d, keerulisemale kaanoni tekke kujunemise loole.

Olulisemad kohalikud pooljumalused, kellest vabaskulptuure valmistati, olid valdavalt heatahtlikud loodusvaimud jakšad ja jakšinid (sanskrit *yakṣa*, *yakṣiṇī*). Nende populaarsust Põhja- ja Kesk-Indias näitab nende kujutamine isegi budistlike stuupade reljeefidel Bhārhutis ja Sāñcīs (3.–2. saj e.m.a) ja tihe esinemine budistlikus kirjanduses.¹⁷⁰ Ka epiteeti 'bhagavat'¹⁷¹ kasutati nii Buddha kui ka mitmete jakšade nimetusena.¹⁷² Kuna jakšade tegevusvaldkonnaks oli „siinpoolne maailm“, siis kujutati neid tugeva kehaehitusega ja jõulistena. Jakšade alasti ülakeha oli ehitud ning jalgadele liibus dhoti¹⁷³ laadne riie (pilt 3.2.). Varasemad jakšade kujud on pärit 2. sajandist e.m.a. Esimesed Mathurā piirkonnas loodud bodhisattvate figuurid on vormilt neile väga lähedased (pilt 3.3.). Veidi hilisemad on säilinud valitsejate kujutised (2. saj m.a.j), mis samuti mõjuvad raskepäraselt kuid erinevalt jakšade kujutistest kannavad sküütidele omast kogu keha katvat rõivast, mis kehavorme aimata ei lase. Küll aga on väga sarnased nii kuningate (pilt 3.4.) kui ka hilisemate budistlike figuuride näod – suured silmad, kergelt naeratav suu ja pehme, ümara vormiga näo-ovaal.¹⁷⁴ Nii nagu tollaseid valitsejaid, austati ka Buddhat epiteediga *cakravartin*, mis antud kontekstis viitab

¹⁶⁷Huntington, 1999, lk 150.

¹⁶⁸India õpetustes, eriti budismis ja džainismis kolmkümmend kaks välist tunnust, mis on omased kas buddhale, tirthankarale või tšakravartinile (ümarad käed ja jalad, pikad sõrmed, laiad kannad, kuldne nahavärv, laiad õlad, ilusa kujuga pikk keel, Brahma hääl, ühtlased hambad jne) Vt Mäll, 2006, lk 193.

¹⁶⁹Snellgrove, 1978, lk 48.

¹⁷⁰Samas, lk 48.

¹⁷¹Auväärsete ja jumalike isikute nimetus Indias. Vt Mäll, 2006, lk 24.

¹⁷²Coomaraswamy, 1926, lk 13.

¹⁷³Dhoti – tänapäevani Indias kasutusel olev meeste riietuse

¹⁷⁴Huntington, 1999, lk 129.

üliluslikkusele religioosses mõttes. Tuntuimad epigraafide järgi identifitseeritud valitsejate kujud on Wima Kadphises troonil (pilt 3.5.) ja seisva Kaniška figuur. Enamus ajaloolasi nõustub, et just jakšade ja ka valitsejate figuurid olid aluseks esimeste Buddha kujutiste esteetilisele kaanonile Mathurās ning siin ei saa rääkida hilisema, „klassikalise“ ehk Guptade perioodi (4.–5. saj m.a.j) skulptuuridele omastest tunnustest – sisemisest rahust, maailmast loobumisest ning kõike haaravast kaastundest.

Mitmed ajaloolased, nagu näiteks Van Lohuizen-de Leeuw ja Takata, on viidanud ka võimalusele, et esimestele Mathurās tehtud budistlikele vabaskulptuuridele eelnes periood, mil Virgunut kujutati reljeefidel.¹⁷⁵ Üks taoline näide leiti Išapurist (pilt 3.6.) ning on dateeritud 1. sajandisse e.m.a.¹⁷⁶ Kuigi tunduvalt kohmakam, on figuuri hellenistlikest mõjudest vaba ikonograafia ja kujutamiski viis ehk stiil väga sarnane esimeste Mathurās loodud vabaskulptuuride ikonograafiaga ja stiiliga. Nende reljeefide eeskujuks võisid olla sküütide riigi eelsesse aega dateeritud džainistlikud nn *āyāga-pata* reljeefid, millel kujutati džainistlikule traditsioonile alusepanijat, tirthankara Mahāvīrat. Sonya Rhie Quintanilla arvates võivad varaseimad taolised Mathurāst leitud reljeefid olla pärit juba 2. sajandist e.m.a.¹⁷⁷ ja võisid pakkuda inspiratsiooni ka budistidele luua antropomorfseid kujutisi traditsioonile aluse panijast. Nii džainistlike kui ka budistlike väikeste mõõtu kujutiste ikonograafia on sarnane hilisematele vabaskulptuuridele. Näiteks Indrašīla legendi kujutava steeli istuva Buddha kuju parema käe asend (*abhaya-mudrā*¹⁷⁸) ning riietus (parem õlg paljastatud) on väga sarnane Kaniška aegsetele vabaskulptuuridele (pilt 3.7.). Kuna nii selle reljeefi kui ka teiste väheste säilinud näidete näol on tegemist üksikute kildudega suurematest ehitistest, mille vahel pole õnnestunud leida kindlaid seoseid, ei saa neid reljeefe siiski üheselt dateerida. Seega pole kindel, kas tegemist on Kaniška eelse kunstiga, millest lähtuti hiljem suuri skulptuure luues.

Küll aga on mõnede leidude näol viiteid sellele, et enne sküütide riigi teket oli loodud üksikuid budistlikke antropomorfseid figuure, mille materjaliks võis olla puit ja savi nii nagu mujalgi Indias. Nende materjalide kasutamisele viitab ka esimeste seisvate kivist bodhisattva figuuride üles tõstetud parema käe žest – *abhaya-mudrā*, mis kiviskulptuuride valmistamisel skulptoritele selgelt probleeme valmistas (suurel osal figuuridest on see käsi ka puudu).¹⁷⁹

Kuna enamus esimestest budistlikest vabaskulptuuridest kandis pealiskirja 'bodhisattva'¹⁸⁰

¹⁷⁵Myer, R. Prudence. *Bodhisattvas and Buddhas: Early Buddhist Images from Mathura*. Artibus Asiae, vol 47, nr 2 1986, lk 110.

¹⁷⁶Huntington, 1999, lk 123.

¹⁷⁷Quintanilla, Sonya Rhie. *Emergence of the Stone Sculptural Tradition at Mathura: Mid-Second Century B.C. - First Century A.D.* Cambridge: Harvard University, 1999, lk 58-60.

¹⁷⁸Parem käsi on tõstetud julgustavasse asendisse.

¹⁷⁹Myer, 1986, lk 108.

¹⁸⁰Ju-Hyung Rhi esitatud tabeli järgi lausa 14 esimest Mathurā'st pärit skulptuuri. Vt Rhi, Ju-Hyung. *From Bodhisattva to Buddha: The Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art*. Artibus Asiae, vol 54, nr 3 / 4, 1994, lk 211.

ning on stilistiliselt oluliselt erinevad hilisematest figuuridest nii Mathurās kui ka Gandhāras, tuleb just neid figuure kirjeldada kui esimest katset luua kindla tüübi edasiandmiseks mõeldud ikonograafilist mudelit.

3.3.1.1. Mathurā bodhisattva figuurid kui esimene ikonograafia tüüp

Teaduslikes uurimustes on see varaseim Mathurā ikonograafia tüüp tuntuks saanud kui „kaparda figuur“ (ingl. *kapardin figure*). Mõiste autoriks on Lohuizen-de Leeuw, kes andis kujutise tüübile nime sellele iseloomuliku *kaparda* ehk merekarbi kujulise juuksekrunnijärgi.¹⁸¹ Hiljem on mõistet kasutatud sõltumata soengust kõigi Mathurā varajaste, paljastatud parema õlaga skulptuuride üldnimetusena.¹⁸²

Lohuizen-de Leeuwi ja mitme teise ajaloolase arvates kasutati nimetust 'bodhisattva' esimeste budistlike figuuride juures, tähistades nimega tegelikult Buddhat. Kuid varases budistlikus kaanonis pole ühtegi biograafilist kirjeldust, mis ajaks segamini need kaks terminit. Nii sanskritikeelsed *Mahāvastu*,¹⁸³ *Lalitavistara*,¹⁸⁴ paalikeelne *Nidānakanthā* kui ka varajasimast perioodist pärit hiinakeelsed tõlked kasutavad mõistet 'bodhisattva' Gautama kohta enne virgumist ja mõisteid 'Buddha', 'Tathāgata' ja 'Bhagavan' pärast virgumist.¹⁸⁵ Nii oleks vastuoluline eeldada, et esimesi kujutisi luues tekkis neid mõisteid kasutades segadus või mitmetimõistmine. Kuigi pole täpselt teada, millal mõiste 'bodhisattva' budistide seas kasutusele võeti, on selge, et 1.–2. sajandiks m.a.j, kui terminit hakati kasutama skulptuuride tähistamisel, oli üheselt määratletud ka selle tähendus.¹⁸⁶ Vaevalt, et esimeste kujude tellijad, kellest suur enamus olid haritud mungad ja nunnad (näiteks ülal mainitud „kolme Pitaka teadja“ bhikšu Bala), nii olulisi mõisteid segi ajasid. Seega on loogiline arvata, et varajaste skulptuuride pealiskirjaga 'bodhisattva' tõesti mõeldi seda, mida oli kirjutatud.

Tähistus 'bodhisattva' püsis muutumatuna kõigi nn kaparda tüüpi skulptuuride pealiskirjades Kaniška ajastu aastast 2 kuni 39,¹⁸⁷ kuni kadus see ikonograafia tüüp ja skulptuure hakati tähistama sõnaga 'Buddha'. See fakt viitab võimalusele, et esimene Mathurā ikonograafia tüüp loodi selleks, et kujutada nimelt bodhisattvat. Põhjus, miks mitmed ajaloolased¹⁸⁸ peavad neid skulptuure siiski Buddhat kujutavateks, seisneb selles, et nimetatud figuuridel puuduvad nn mütoloogiliste

¹⁸¹Lohuizen-de Leeuw, 1949.

¹⁸²Vt Rhi, 1994, lk 208.

¹⁸³Koguteos, mis sisaldab Buddha elulugu, lugusid ta endistest eludest bodhisattvana jne. Vt Mäll, 2006, lk 121.

¹⁸⁴Koguteos, mis sisaldab Buddha elulugu, lugusid ta endistest eludest bodhisattvana jne. Vt Mäll, 2006, lk 121.

¹⁸⁵Rhi, 1994, lk 208.

¹⁸⁶Samas, lk 209.

¹⁸⁷Härtel, Herbert. *The Concept of the Kapardin Buddha Type of Mathura*. South Asian Archaeology. Napoli, 1983.

¹⁸⁸Vt Huntington, 1999, lk 151.

bodhisattvate figuure kaunistavad ehted. Kuid riietus meenutab teiste kaasaegsete bodhisattva skulptuuride riietust, mitte vinaja reeglites munkadele ette nähtud rõivaid.¹⁸⁹ Ehete puudumine tähistab Ju-Hyung Rhi arvates üht olulisimat hetke Gautama bodhisattva teel, nimelt loobumist elust printsina ning askeediks hakkamist.¹⁹⁰

Kaparda figuuri kui bodhisattvat kujutava skulptuuri teesi toetusena esitab Rhi Guptade aegse (u 4. saj m.a.j) skulptuuri (pilt 3.8.), mille pealiskirja, 'bodhisattva', tõlgendamine tekitas kunstiajaloolastele varem probleeme ning nii nimetati figuuri vaatamata pealiskirjale ikkagi Buddhaks. Skulptuuri parem õlg on erinevalt teistest kaasaegsetest Buddha figuuridest paljastatud nii nagu kaparda figuuridel. Epigraafi 'bodhisattva' valguses võimaldab see väita, et esimest ikonograafia tüüpi kasutati bodhisattva kujutamiseks ka paar-kolm sajandit hiljem.¹⁹¹

Üks esimesi ja tuntumaid kaparda tüüpi bodhisattva skulptuure on seisev nn „Bhikšu Bala bodhisattva“ (pilt 3.3.). Kuigi see kuju leiti Sārnāthist, mitte Mathurāst, kannab kuju selgelt Mathurā piirkonnale omaseid ikonograafia ja stiili tunnuseid ning on valmistatud Mathurā punakast liivakivist.¹⁹² Nii skulptuuril kui ka selle taga asuval kolmemeetrise läbimõõduga kivist vihmavarju (pilt 3.9.) toetanud sambal oleva teksti järgi annetati kuju Kaniška valitsemise aja kolmandal (ehk u 123a m.a.j Huntingtoni järgi) aastal bikšu Bala poolt Sārnāthis elavatele Sarvāstivāda koolkonna õpetajatele. Kuju Maurja ja Šunga perioodi jakša figuure meenutav jääk poos ja suured mõõdud andsid aluse Coomaraswamy väitele, et Buddha kujutised on pärit nimelt India allikatest.¹⁹³ Riided meenutavad varasemate india skulptuuride printsidele omast riietust. Parem õlg on paljas ning keha katab selle vorme aimata laskev stiliseeritud voltidega riie. Vasak käsi on võrreldes hilisema ikonograafiaga ebatavalises tõstetud küünarnuki ning puusale toetuva rusikas peopesaga asendis, mis viitab taas teatavale võimukusele või enesekindlusele kuninglikus mõttes. Parema käsi oli kuju juurest leitud fragmentide järgi *abhaya-mudrā* ehk julgustavas „ära karda“ asendis. See *mudrā* ehk sümboolne käe asend kordub enamiku kaparda tüüpi figuuride juures. Selle käe žesti sisseviijateks Indias võisid olla enne sküüte Mathurās valitsenud Šaka dünastia aegsed kunstnikud.¹⁹⁴ *Abhaya-mudrā* on mitmete Šakade riigi aegsete jumalanna Trišalā ehk Mahāvīir ema, skulptuuride käe asend. Ta poos on väga sarnane bikšu Bala bodhisattva poosiga ning sama žesti kohtab ka mitmete selles piirkonnas loodud esimeste hinduistlike jumalate kujutiste juures.¹⁹⁵ Võimalik, et tegemist on žestiga, mida l'Orange nimetab „vāe žestiks“ või „hoidvaks paremaks käeks“, mille päritolu võib tagasi viia Babüloonia templite ja reljeefideni.¹⁹⁶ Figuuri püगतud pea on kontrastiks hilisemate

¹⁸⁹Rhi, 1994, lk 214.

¹⁹⁰Samas, lk 219.

¹⁹¹Samas, lk 223.

¹⁹²Huntington, 1999, lk 151.

¹⁹³Coomaraswamy, 1926.

¹⁹⁴Vt Mukherjee, B. N. *Mathura and its Society: The Saka-Pahlava Phase*. Calcutta, 1981.

¹⁹⁵Prudence, 1986, lk 109.

¹⁹⁶L'Orange, H. P. *Studies on the Iconography of Cosmic Kings in the Ancient World*. Oslo, 1953, lk 39-58.

figuuride teokarbi kujulise krünniga soengule (ehk on tegemist küljest tulnud detailiga) kuid stiil viitab üheselt ühtsusele kaparda figuride ikonograafiaga.

Üks paremini säilinud Kaparda stiilis istuva bodhisattva figuur leiti Katrāst Mathurā lähistel (pilt 3.10.). Kuju istmel asuv pealiskiri kinnitab, et see bodhisattva skulptuur on pühendatud nunn Amohā-āsī poolt „kõigi olendite hüvanguks ja õnneks“. ¹⁹⁷ Taoline pühendus on tüüpiline mahajaana ideede austajatele. See põhineb usul, et ühe isiku poolt kogutud pälvimusi (sanskrit *puṇya*) saab pühendamise läbi üle kanda „kõigile olenditele“. Pälvimuste kogumine ja nende pühendamine võib olla annetajate ja kunsti patroonide üheks olulisemaks sihiks läbi kogu mahajaana budismi ajaloo. ¹⁹⁸

Skulptuuri vormi tüüp kordub sarnasena kõigi kaparda stiilis istuvate figuride juures ning olulisemad ikonograafia elemendid kanduvad edasi ka Kušaanide järgsesse perioodi. Keskne figuur istub lõvitroonil (sanskrit *siṃhāsana*) ehk, jalad ristatuna *vajraparyāṅkā* asendis ning parem käsi taas *abhaya-mudrā* ehk julgustavas „ära karda“ asendis. Pea taga asub suuremõduline nimbus (*śiraś-cakra*), mille poolkaartega hakitud servad tähistavad leeki või valgust. Coomaraswamy arvates võis nimbuse kui kujundi aluseks india kunstis olla veedade kultuuris tulealtari taha asetatud päikest kujutav kullast ring. ¹⁹⁹ Nimbuse tagant välja paistvad puu oksad on ilmselt jäänud varasemast mitteikoonilise kunsti perioodist. „Nii nagu puu tühja altari või trooni taga esindas Buddha (või tema eluga seotud kohti – autori lisandus) varases kunstis ja jäi sinna hilisemas kunstis kui troon polnud enam tühi, võis ka päikeseratas tulealtari taga sinna jääda ka siis kui jumalus (või Buddha – autori lisandus) esimest korda nähtavaks sai. Altar, mis tavaliselt oli alt ja ülevalt lai ja keskelt kitsas "nagu naise puusad", oli ilmselt hilisemate kujutiste pooside prototüübiks.“ ²⁰⁰

Katrā skulptuuri keha on sarnaselt teistele Kaparda tüüpi figuridele jõuline ning avatud silmadega nagu suhestub intensiivselt välise maailmaga (erinevalt hilistest n-ö sissepoole vaatava pilguga Buddha figuridest).

Kahel pool istuvat figuuri on kujutatud seisvaid, nn mütoloogiliste bodhisattvate figuure, kes sarnaselt Gandhāra bodhisattva figuridega kannavad erinevaid ehteid ja peakatet. Kuna mõlemad figuurid hoiavad paremas käes *caurī* ²⁰¹, mis on saatvate figuride käes tavaline ja levinud objekt, pole neid siiani üheselt identifitseeritud. ²⁰² Esimeste, veel selgelt välja kujunemata ikonograafiaga mütoloogiliste bodhisattvate identifitseerimise pea-aegu ainukeseks meetodiks on nimelt esemed, mida nad käes hoiavad.

Veidi hilisem (u 152. aastal m.a.j Huntingtoni järgi), pea-aegu sama hästi säilinud istuva

¹⁹⁷ Huntington, 1999, lk 152.

¹⁹⁸ Samas, lk 153.

¹⁹⁹ Coomaraswamy, 1972, lk 42.

²⁰⁰ Samas, lk 42.

²⁰¹ Putukate peletamiseks mõeldud väikesed luuad, mida kannavad austatud religioosseid ja ilmalikke isikuid saatvad figuurid. Vt Huntington, 1999, lk 717.

²⁰² Huntington, 1999, lk 153.

kaparda tüüpi bodhisattva skulptuur leiti Ahicchatrāst (pilt 3.11.). Kuna kuju on valmistatud Mathurāle omasest punasest liivakivist, on üsna kindel, et tegemist on Mathurā töökoja tootega. Skulptuuri pealiskirja järgi on kuju bhikšu Virana poolt kingitud sooviga tuua hüve ja õnne „kõigile õpetajatele koos vanemate šramanate ja õpilastega“.²⁰³ Kuigi vähem levinud soov, on taas kord tegemist mahajaana liikumisele omase sooviga.²⁰⁴ Keskse figuuri ikonograafia on põhijoontes sama Katrā skulptuuriga. Ainuke oluline erinevus on rattad (sanskrit *cakra*) kui suurmehe (sanskrit *mahāpuruṣa*) tunnused ehk *lakṣaṇā*'d jala taldadel. Seekord on aga identifitseeritavad kahel pool seisvad figuurid. Šākyamuni paremal käel olev bodhisattva on Vadžrapāni, tunnuseks paremas käes olev vadžra, paremale käele jääv figuur aga bodhisattva Avalokiteśvara, tunnuseks paremas käes kantav lootos (sanskrit *padma*). Vadžrapānit on kujutatud askeedi riietuses ning Avalokiteśvarat printsi ehete ja turbaniga. Komme kujutada ühte Šākyamunit saatvat figuuri askeedi ja teist kuiningliku printsina (sanskrit *rājakumāra*) kujunes mahajaana ikonograafias tavaks alates Kušaanide riigi aegsest kunstist.²⁰⁵ Mõnikord on keeruline öelda, kas tegemist on bodhisattvate või veedade jumalate Indra ja Brahmaga, keda samuti kujutati askeedi ja kuningliku figuurina. Võimalik, et tegemist on teadliku tähenduste kattumisega ning Brahma ja Indra, kui keskse figuuri saatjad, võisid olla saatvate bodhisattva figuuride prototüüpideks.²⁰⁶ See on veel üks näide sellest, kuidas suhteliselt noor budistlik kunstitraditsioon laenas motive kogu India kultuurile omastest võtetest.

Kaheksateistkümnest kindlasti Kaniška aega dateeritud Kaparda stiilis skulptuurist tervelt kuusteist kannavad pealiskirja 'bodhisattva'.²⁰⁷ Nende ikonograafia olulisemad jooned nagu kaks poosi (seisev ja istuv), käte asend, soeng ja riietus kattuvad paljus ülalkirjeldatud näidetega.

Millised olid selle esimese ikonograafia tüübi tunnused? Analüüsi lihtsustamiseks käsitlen neid kolme india kunstile omase ikonograafilise tunnuse alaliigi all.

1. Natuurist lähtuvad, kinnistunud kui puhtalt kunstilised tunnused, näiteks keha erinevad poosid.

Mathurā bodhisattva figuure kujutati seisvas ja istuvas asendis. Nii seisva kui ka istuva figuuri keha poos järgis hilisemas fikseeritud kaanonis nimetuse *samabhaṅga* all tuntuks saanud poosi, mille puhul figuuri parem kehapool on vasaku poole peegeldus (välja arvatud käed). Kogu figuur on täielikus tasakaalus ja alusele asetatud püstjoonel. Võrreldes hilisemate keerukama ülesehitusega skulptuuridega, on selle poosi teostamine selgelt lihtsam. Kõigi nimetusega 'bodhisattva' märgitud skulptuuride parem õlg on paljas, erinevalt hilisematest, tähistusega

²⁰³Debala, Mitra. *Three Kushan Sculptures from Ahichchhatrā*. Journal of Asiatic Society, Letters., nr 1, 1955, lk 67.

²⁰⁴Huntington, 1999, lk 153.

²⁰⁵Samas, lk 154.

²⁰⁶Samas, lk 155.

²⁰⁷Rhi, 1994, lk 210.

„Buddha“, skulptuuridest, mille mõlemad õlad on kaetud. Keha kattev õhuke riie laseb aimata jõulist, kšatrijate ehk sõdurite ja valitsejate seisusse kuuluva mehe anatoomiat. Riide voldistik on pigem korrapäraselt stiliseeritud kui realistlik. Nägu on avatud silmadega ja kergelt naeratav, selgelt väljapoole vaatav ning välisega suhestuv. Hiljem asendused avatud silmad poolsuletud laugudega.

2. Looduslikust eeskujust lähtuvad tunnused, mis kirjalikus kaanonis ei ole kirjas kui kunstilised näited ja tunnused, vaid kui tingmärgid, mis annavad edasi mõtet.

Kaparda tüüpi figuuride ainuke leppeline käte ja sõrmede asend on julgustav *abhaya-mudrā*. Kujutiste parema käe asend ei olnud teadaolevalt tähenduslik ning hilisemas budistlikus ikonograafias kadus. Vaatamata fikseeritud tähenduse puudumisele väljendab see käe asend sarnaselt kuninglike figuuridega enesekindlust ja võimukust. Hilisemate kujutiste juures on see põlvele toetuv käsi alati lõdvestunud asendis, mis viitab välise aktiivsuse asemel sisekaemusele suunatud teadvusele.

3. Täiesti tinglikud tunnused, mis kannavad puhtalt sümboolse märgi rolli. Näiteks pikad kõrvalestad või omapärane mõistmist sümboliseeriv märk *ūrṇā* kulmude vahel ehk india kunstis nn „suurmeestele“ omistatavad 32 välist tunnust (sanskrit *lakṣaṇmā*). Selle osa sissejuhatuseks peab mainima, et nendesse kunstis kujutatavatesse tunnustesse suhtuti mahajaana budismi tekstides n-ö paradoksaalse loogika kohaselt. Arvatavasti ühes varajasemas kirjepandud (1. saj e.m.a) mahajaana tekstis nimega „Teemantvälguna lõikav Ületava Mõistmise suutra“²⁰⁸ vaadeldakse neid tunnuseid Buddha ja ta õpilase Subhūti vestluses järgmiselt:

„Mida arvad, Subhūti, kas Tathāgata on vaadeldav tunnuste summana (*lakṣaṇā-saṃpad*)?“

Subhūti ültas: „Oh ei, Bhagavat, Tathāgatat ei saa vaadelda tunnuste summana. Miks? See, Bhagavat, mille kohta Tathāgata on rääkinud 'tunnuste summa', see on ju mittetunnuste summa (*alakṣaṇā-saṃpad*).“

Kui see öeldud oli, lausus Bhagavat auväärsele Subhūtile seda: „Kuivõrd, Subhūti, on olemas tunnuste summa, niivõrd on olemas väärtus (*mṛṣā*), kuivõrd on olemas mittetunnuste summa, niivõrd ei ole olemas väärtust. Sest Tathāgatat tuleb vaadelda nii tunnuste (*lakṣaṇa*) kui ka mittetunnuste (*alakṣaṇā*) seisukohalt.“²⁰⁹

Selle tekstilõigu põhiline mõte seisneb tõlke autori, Linnart Mälli arvates selles, et Buddha ei ole kirjeldatav tunnuste abil. Ning õigupoolest pole ta üldse kirjeldatav kuna isegi kui keegi vastab 32 tunnuse ideaalile, ei saa seetõttu veel väita, et ta on Buddha. Nii peabki teda paradoksaalselt kirjeldama nii tunnuste kui mittetunnuste seisukohalt.²¹⁰ Kunstis viitavad neile kirjeldamatutele mittetunnustele eelkõige Buddha seisundit ja mõistmist edasiandvad stiliseeritud

²⁰⁸Eesti keeles ilmunud L. Mälli tõlkes Budismi Pühade Raamatute 2. köites. Vt Mäll, Linnart. *Budismi pühad raamatud II*. Tartu: Lux Orientis, 2005, lk 71 – 104.

²⁰⁹Mäll, 2005, lk 74.

²¹⁰Samas, lk 182.

kehahoiak ja nägu, eelkõige silmades avalduv, mis lasevad vaatlejal aimata, kuid ei püüa defineerida, kirjeldamatut. Kirjeldamatule vihjamises seisnebki tihti kujutava kunsti suurem jõud võrreldes tekstidega. Antud näide aga viitab töö autori arvates tollaste budistide püüdele vaadata välistest tunnustest sügavamale, mitte n-ö välisesse vormi kinni jääda. Seega oleks kohane järgnevalt kirjeldatavaid tunnuseid vaadelda kui mittetunnuseid.

1. „Suurmehe tunnustest“ ei rakendata esimese Mathurā ikonograafia tüübi juures kõiki; näiteks puudub tihti otsaesine märk *ūrṇā* ning kõrvad on tavaanatoomia kohase ehk tavalise pikkusega.

2. Mõne istuva figuuri jalataldadel kohtame ratta kujutisi, mis viitavad bodhisattva kuninglikule staatusele ja tulevasele rollile maailma n-ö vaimse valitsejana (paralleel universaalse ilmaliku valitseja seisundiga).

Mathurā skulptuuride ikonograafia edasine areng on selgelt mõjutatud Gandhāra koolkonnast ning selle kirjeldamine eeldab seega Gandhāra budistliku kunsti arengu tundmist.

3.3.2 Baktria-Gandhāra kunst

Kuigi see piirkond kuulus esimeste Buddha antropomorfsete kujutise loomise ajal samuti Kušaanide riigi koosseisu, mõjutas praeguse Afganistani ja Pakistani aladel loodud kunsti india traditsioonist erinev esteetiline mõtlemine. Seetõttu peab lühidalt kirjeldama Kušaanide riigi tekkele eelnenud perioodi.

Esmalt peab mainima, et varasemates uurimustes Gandhāra nime all tuntud piirkond koosnes Kušaanide riigi eelsel perioodil mitmest, tihti mägedega eraldatud väikeriigist nagu Baktria (praegu Balkh Afganistanis), Kapiša (Begram, Afganistan), Gandhāra (Taxila, Pakistan) ja Swati org (Pakistan). Neis tegutsesid kohalikud, väga erinevaist allikaist mõjutatud kunstikoolkonnad. 4. sajandil e.m.a toimunud Aleksander Suure Induse aladeni ulatunud sõjaretke järel toimis piirkond olulise kaubateena ühendades väga erinevaid rahvusgrupe ja kultuure nagu kreeklased, lääne-aasia nomaadid, India ja Hiina päritolu inimesed. Umbes aastal 130 e.m.a, saabus arvatavasti Musta Mere piirkonnast lääne-sküütide helleniseerunud haru (šaakad) ning veidi hiljem (u aastal 0) pärsia päritolu partialased.²¹¹ Mõlemad grupid löid ka oma riigid (nn šaaka-partia periood). Need kolm – hellenistlikud (kreeka-rooma), lääne- (pärsia) ja lõuna-aasia (india) kultuurilised ning religioossed mõjutused panid aluse mitmekesise ja omanäolise kunstiga ajastule, mida kaasaegses teaduslikus kirjanduses tuntakse Baktria-Gandhāra (BG) kunsti nime all.

Kuigi stilistiliselt olid mõjutused mitmekesised, pärinesid kujutatud teemad ja ikonograafia

²¹¹Huntington, 1999, lk 109.

Indiast. Tänu Maurja dünastia kuningas Ašoka (u 272-231 e.m.a) aktiivsele Buddha sangha toetamisele jõudis Maurja impeeriumi läänepoolsesse serva budism. Tõendid Maurja valitseja missioonist on Ašoka neliteist edikti raiutuna Shāhbāz-Garhī kaljudele Pešavari orus ja igasse linna ehitatud stuupad, milles olid Buddha säilmed.²¹² Mitmed BG-s järgnevalt valitsenud dünastiad ja valitsejad jätkasid budistlike kloostrite ja stuupade ehitamist. Näiteks kreeka päritolu valitseja Menandros (2. saj e.m.a), kellest väidetavalt sai ilmalik budistliku õpetuse järgija pärast vestlust õpetatud munga Nāgasenaga.²¹³ Paar päeva väldanud vestluse järel ehitas Menandros Milinda-vihaara nimelise kloostri ja jättis selle Nāgasena juhtimise alla.²¹⁴ Lisaks võis Menandros budismi pöörduda ka poliitilistel põhjustel, et leida liitlast võitluses Šunga kuninga Pušjamitra ja tema eestvõtmisel juhitud vägivaldse brahmanistliku reaktsiooni vastu, mis viis Ida-Pandžabi budistlike kloostrite hävitamiseni.²¹⁵

Baktria-Gandhāra piirkonna kunsti on kahjustanud nii hilisemad vallutajad kui ka 19. sajandil tegutsenud arheoloogid, kelle tõttu paljude kunstiteoste algne kontekst pole säilinud. Teiseks tõlgendasid esimesed eurooplastest uurijad piirkonna kunsti kui kreeka kunsti üht haru, rõhutades nii euroopa kunsti ülimuslikkust india kunsti ees. Nende põhjuste tõttu on BG kunsti arengut tihti raske kronoloogiliselt täpselt kirjeldada. Umbes tuhandest BG-s leitud skulptuurist kõigest viie pealiskirjades on mainitud nende loomise aega.²¹⁶

Nii nagu Mathurā-s, eelnes ka BG-s vabaskulptuuride loomisele periood, mil Buddhat kujutati reljeefidel. Üks huvitavamaid näiteid on Swati orust leitud istuva Buddha reljeef (pilt 3.12.), millel erinevalt enamusest BG skulptuuridest ei ole hellenistlikule kunstile omaseid stiilitunnuseid.²¹⁷ Pole rõhutatud muskulatuuri ega idealiseeritud näojooni. Seisvate Brahma ja Indra figuuride indiapäraseid riideid pole kujutatud ei kreeka ega india kujutusviisile omaselt. Mitmed tunnused viitavad pigem pärsia kunsti mõjudele, näiteks keske figuuri suured, avatud silmad, Brahma kortsus otsaesine, istme esiküljel olev lillemustri motiiv ning juuste ja riiete ühtlane voldistik.²¹⁸ Kuna Partia riik lagunes 1. sajandi keskel m.a.j, võib arvata, et reljeef valmistati hiljemalt 1. sajandi esimesel poolel. Tunnused, mis ühendavad näidet teiste BG skulptuuridega ja eristavad Mathurā skulptuuride ikonograafiast, on mõlemat õlga kattev riie ja lõdvestatud küünarnukiga vasak käsi. Mathurā ja BG ikonograafiat ühendavaks tunnuseks on parema käe žest, milleks on nii nagu Mathurāski julgustav *abhaya-mudrā*.²¹⁹

²¹²Marshall, 1960, lk 3.

²¹³Kuninga ja munga vaheline vestlus on säilinud tekstis nimega *Milindapañha* Vt. *Milindapañha*. Tõlk T. W. Rhys, Davids, SBE Oxford, 1890-94.

²¹⁴Goyal, 2002, lk 263.

²¹⁵Marshall, 1960, lk 4.

²¹⁶Rhi, Ju-Hyung. *Identifying Several Visual Types in Gandharan Buddha Images*. Muse, 2006, lk 43.

²¹⁷Huntington, 1999, lk 120.

²¹⁸Samas, lk 120.

²¹⁹Samas, lk 114.

Teine huvitav säilinud eelkäija vabaskulptuuride etapile BG-s on 19. sajandil Bīmarānist (Afganistan) Charles Massoni poolt leitud reliikviade laegas (pilt 3.13.). Selle stuupa seest leitud laeka loomise aeg ja ikonograafilise skeemi tähendus (laekal on kujutatud Buddha figuurid) on põhjustanud palju vaidlusi. Laekaga koos leitud Šaaka kuningas Azes II (35 e.m.a – u aasta 0) mündid ning laeka pealiskiri lubavad laeka ja ühtlasi esimeste Buddha antropomorfsete kujutiste loomise asetada 1. sajandisse e.m.a. Kuid see ei sobituks enamuse kunstiajaloolaste poolt tunnustatud skeemi, mille järgi BG-s hakati Buddha skulptuure looma 1. sajandi lõpus – 2. sajandi alguses m.a.j.²²⁰ Esimest versiooni toetab ka fakt, et varaseim Hiinast pärit Buddha kuju on dateeritud aastasse 36 e.m.a. On selge, et päris täpset Buddha antropomorfsete kujutiste loomise algust on praegustele teadmistele tuginedes raske kindlaks määrata. Arheoloogilistele leidudele tuginedes võib väita, et massiliseks muutus taoliste skulptuuride valmistamine alles 2. – 3. sajandil m.a.j.

Selleks, et saada ettekujutus budistlike skulptuuride tähtsusest ja mõjust nende loomise ajal, peab lühidalt kirjeldama ka keskkonda, milles nad asusid. Kuigi sellel ajal oli BG-s tuhandeid munki ja arvukalt kloostreid, on tänapäevani säilinud väga vähe hooneid ja stuupasid. Tänu geograafilisele isoleeritusele on osaliselt säilinud Guldara (Afganistan) vihaara juures asunud stuupa (pilt 4.14.). Selle külgedel asuvates kõrgetes niššides asusid stukkskulptuurid.²²¹ Tihti palistasid elusuuruste seisvate figuuride read terveid kloostrite sisehoove. Üks paremaid näiteid on Gandhāras asuva Takht-i-Bāhī (Pakistan) kloostrikompleksi varemed, kust leiti suur hulk skulptuure (pilt 3.15.). Hoovid A ja B on täielikult ümbritsetud niššidega, kus asusid kujutised. Kuna peaaegu ükski skulptuuridest ei asunud nende leidmise ajal algselt neile mõeldud kohtadel, ei saa algset ikonograafilist skeemi taastada.²²² Kuid arvata võib, et taolises, elusuuruste Buddha ja bodhisattvate figuuridega ümbritsetud hoovis ringi liikudes võis tollastel munkadel ja nunnadel tekkida tugev tunne Buddha füüsilisest ja vaimsest kohalolust.

Kuigi suurel osal BG skulptuuridest on teatavad stiili ja ikonograafia tunnused samad, esineb esimestes antropomorfsetes kujutistes eriti stiili osas väga palju variatsioone. See on tunnistus mitmekesisistest kultuurimõjudest, aga ka sobiva ikonograafilise vormi otsinguist. Mitmed neist varajastest BG antropomorfsetest figuuridest on tehniliselt hämmastavalt meisterlikud ning säilinud tööde järgi tundub, et üsna kiirelt leiti ka Virgunu seisundit sobival viisil edasi andev vorm (pilt 3.16.).

Rhi on püüdnud säilinud skulptuuride alusel luua võimalikku pilti kaanoni kujunemisest BG-s ning rühmitanud nad stiili ja leidmiskoha alusel lokaalsete kunsti loomise keskuste järgi.²²³

²²⁰Samas, lk 113.

²²¹Samas, lk 130.

²²²Huntington, 1999, lk 131.

²²³Vt Rhi, 2006.

See on BG kunsti uurimisel üllataval kombel uus lähenemine. Nimelt on enamus ajaloolasi viimase saja aasta jooksul BG kunsti puhul tegelenud Kreeka-Rooma või Pärsia kunsti mõjude otsimisega ning vaadelnud piirkonna kunsti kui ühte lineaarset arengut, võtmata arvesse arenguid lokaalsetes keskustes. Enamasti peeti suurema hellenistliku kunsti mõjudega skulptuure varasemateks ja indiapärase stiili tunnustega kunsti hilisemaks ja allakäinuks. Taolised väited lükkavad ümber suhteliselt hilisesse aega (3. – 4. saj m.a.j) dateeritud hellenistlikud Buddha kujud ning stiilide variatsioonide rohkus.²²⁴ Kuna täpse kronoloogilise järjepidevuse näitamine on problemaatiline,²²⁵ tundub Rhi meetod sobivaim BG budistliku kunsti kirjeldamisel. Teiseks annab see võimaluse vaadelda tunduvalt enam fikseeritud kaanoniga Gupta ajastu (4.- 6. saj m.a.j) kunstile eelnenud stiili otsinguid ühes olulisemas india kunsti arengut mõjutanud piirkonnas.

Nii nagu Mathurās, oli ka BG budistlike figuuride kaks põhilist asendit seisev ja istuv. Kuid erinevalt Mathurā esimeste skulptuuride ikonograafiast on BG Buddha ja bodhisattvate figuuride ikonograafilised variatsioonid mitmekesisemad, eriti just istuvate figuuride sümbolsete käeasendite ehk mudrade osas. Üks levinumaid ikonograafia tüüpe BG-s oli seisva Buddha figuur. Selle põhilised ikonograafilised tunnused on järgmised: frontaalse asetusega figuur toetub kergelt ühele jalale (nn klassikaline *contraposto*), parem käsi näitab *abhaya-mudrā'd*, pead kroonib *uṣṇīṣa*²²⁶ ning figuuril puuduvad ehted. Viimane tunnus viitab sellele, et tegemist on Buddha, mitte bodhisattva kujutisega. Kuid erinevalt Mathurā bodhisattva figuuridest, mille pikad, üles pealaele kokku keeratud juuksed vastavad arvatavasti ajaloolisele India printside soengule, on Buddha pikkade juustega kujutamine tihti küsimusi tekitanud, sest kerjasmungad ajasid oma juuksed maha. Põhjuseks on ilmselt teine „suurmehele“ Indias omistatavatest tunnustest, milleks on pikad, krussis juuksed.²²⁷ Ning siin järgib Mathurā ning Āndhradeša kunst kirjanduses ette määratud vormi täpsemalt kujutades juukseid paremale keerdu lokkide või väikeste krunnidena. BG skulptuuridel on juuksed küll pikad aga hellenistlikule kunstile omaselt lainelised. Figuuri pikad kõrvalestad on tunnistus tema varasemast elust kuningliku printsina, kui Siddhārtha kandis raskeid kõrvarõngaid. Välja veninud kõrvalestad kui materiaalsest maailmast loobumise sümbol kujunes budistlikus ikonograafias universaalseks tunnuseks nii Indias kui ka hiljem kogu Aasias.²²⁸ Ikonograafia variatsioonide ja iseloomulike tunnuste täpsem kirjeldus kaasneb järgneva ikonograafiliste tüüpide loetelu raames ning kokkuvõtvalt peatüki lõpus. See võimaldab täpsemalt jälgida ikonograafia ja stiili kujunemise kulgu ning mõtestada selle tähendust kanoonilise kultuuri seisukohalt.

²²⁴Snellgrove, 1978, lk 67.

²²⁵Vt näiteks Rowland, Benjamin. *A Revised Chronology of Gandhāra Sculpture*. The Art Bulletin, vol 18, nr 3, 1936, lk 387-400.

²²⁶Üks „suurmehe“, 32 ikonograafilistest tunnustest, pead krooniv juuksekrunn. Termin tähenduse erinevate tõlgendustega seotud problemaatikat vt Banerjea, Jitendra Nath. *Uṣṇīṣa-siraskata (a mahapurusa laksana) in the early Buddha images of India*. The Indian Historical Quarterly, 7:3, 1931.

²²⁷Snellgrove, 1978, lk 75

²²⁸Huntington, 1999, lk. 136.

Pikaajaliste vaatluste põhjal kasutab Rhi BG kunsti stiilide grupeerimise olulisemate eristavate tunnustena juukse ja näo tüüpe. Nende tunnuste alusel tehtud tüpoloogilised eristused kattuvad ka variatsioonidega riietuses.²²⁹

Viie BG Buddha kujutiste tüübi olulisemad eristavad ikonograafilised ja stilistilised tunnused Rhi järgi on järgmised.

– 1. tüüp. Selle, arvatavasti varaseima ikonograafia tüübi, iseloomulikeim näide on Pešawari muuseumis asuv 1,7 meetri kõrgune (tavaline BG Buddha kujude kõrgus) kiltkivist seisev figuur (pilt 3.17.). Seda iseloomustavad ümar nägu, avatud silmad (kivisse on uuristatud ka silmalääts ja pupill), silmatorkavad pärsiapärased²³⁰ vuntsid ning nööriga seotud lai *uṣṇīṣa*, mille tipus asuv ava võis olla reliikviade hoidmiskohaks (teistel BG ikonograafia tüüpidel taoline lisand puudub). Ülalpool nööri on juukseid kujutatud vabalt voogavate S-kujuliste lainetena, allpool sümmeetriliste kaartena. Keha kattev õhuke riie ei ole erinevalt enamusest BG skulptuuridest üles, ümber kaela keeratud. Mitmel taolist tüüpi figuuril laseb loomulikult langev riie aimata väga realistlikult kujutatud keha vorme. (pilt 3.16.) Kuigi Pešawari kuju mõlemad käed on murdunud, on näha, et parem käsi oli *abhaya-mudrā* asendis ning vasak käsi hoidis rinna kohal riide serva. Vasaku käe poos on ebatüüpiline enamuse BG skulptuuride seas kuid tavaline Swati orus ja Kaniška aegses Mathurās. Erinevalt ülejäänud sama tüüpi kujudest on Takht-i-Bāhī kloostrist leitud u 1 m kõrguse skulptuuri (pilt 3.16.) vasak käsi lõdvestunult alla lastud. Stilistiliselt seisvate figuuridega seostatavad istuvate figuuride (pilt 3.18.) parem käsi on samuti alati *abhaya-mudrā* asendis. Suurt osa neist figuuridest on peetud BG vabalt seisvate skulptuuride varajasemaks etapiks. Näiteks John Marshall paigutas need kujud nn „noorukiea“ perioodi (u 60-100 m.a.j).²³¹ Kuid Rhi arvates on erinevused teiste tüüpidega liiga väikesed, et tõsta nad ajaliselt oluliselt ettepoole.²³² Taoliste vähemtähtsate ikonograafiliste ja stilistiliste muutustega kuid muus osas ühtse ikonograafiaga skulptuure on leitud nii Swati orust kui ka Pešawarist. Praeguste teadmiste valguses ei ole võimalik öelda kumb piirkond mõjutas teist selle ikonograafia tüübi loomisel.²³³

– 2. Tüüp. Parim 2. tüübi näide on Sahrī-Bahloli kloostrivaremete juurest leitud 2,6 meetri kõrgune (üks suuremaid kujusid BG-s) tumedast kiltkivist kuju.²³⁴ (pilt 3.19.) Selle monumentaalse skulptuuri olulisemad ikonograafilised ja stilistilised erinevused võrreldes 1. tüübiga on ümar mitte lame *uṣṇīṣa*, otsmiku juuste mandlikujuline vorm ning poolavatud silmad. Kuigi vuntsid on välja raiutud elegantsemalt, on töö tehniliselt meisterlikkusest 1. tüübiga sarnane. Mõni detail nagu näiteks BG figuuridele omased keha katva riide vahelduvad kõrged ja madalad voldid jätavad

²²⁹Rhi, 2006, lk. 45.

²³⁰Huntington, 1999, lk 137.

²³¹Marshall, 1960, lk 40–62.

²³²Rhi, 2006, lk 49.

²³³Samas, lk 50.

²³⁴Samas, lk 50.

vaatamata meisterlikule tehnikale veidi ebaloomuliku ehk kergelt stiliseeritud mulje. 2. tüüpi kujusid on säilinud tunduvalt rohkem ning mitmed neist on arvatavasti loodud samas töökojas nagu näiteks teine samuti Sahrī-Bahlolist leitud sarnaste mõõtudega seisev figuur (pilt 3.20.)²³⁵ või Pešawari muuseumis asuv kuju, mille päritolu pole teada kuid stiil ja materjal viitavad samale töökojale (pilt 3.21.).²³⁶ Mitmetel piirkonnast leitud ilma kehata Buddha figuuride peadel on samuti 2. stiili tüübi tunnused. Selle stiilitüübi säilinud istuvate figuuride käeasendite ikonograafia erineb seisvatest. Nimelt on nende käed pea eranditult *dharmacakra-mudrā* asendis ning paremat õlga ei kata riie (pilt 3.22.).²³⁷ Stilistiliselt väga sarnane, kuid ikonograafiliselt erinev skulptuur on taas pärit Sahrī-Bahloli kloostrist (pilt 3.23.). Ta käed on *abhaya-mudrā* asendis ning parem õlg on kaetud. Ükski 2. tüüpi istuv figuur ei näita *abhaya-mudrā*'d. Teise tüübi stilistikat esineb ka reljeefidel kuid selle kirjeldamine muudaks käesoleva uurimuse liiga laialivalguvaks. Oluline on see, et ühel neist on valmimisaastana märgitud „5“ ning seda on tavaliselt tõlgendatud Kaniška ajastuna. See võimaldaks üsna täpselt määratleda 2. tüüpi tekke aja.²³⁸ Teise tüübi variatsioonid on väga väikesed ning enamus on neist leitud Sahrī-Bahloli ja Takht-i-Bāhī kloostritest, mis asuvad teineteisest 1 km kaugusel. Tundub, et taolisi skulptuure loodi küllalt lühikese aja vältel geograafiliselt väikeses piirkonnas.²³⁹

– 3. Tüüp. Kuna selle BG stiili seas pole leitud selget, kõiki variatsioone kokku võtvat terviklikku näidet, keskendub Rhi säilinud seisvate budistlike figuuride peade ikonograafiale. Mitme Sahrī-Bahlolist ja Takht-i-Bāhīst leitud 45 cm kõrguse pea (pilt 3.24.) materjaliks on taas tume kiltkivi kuid erinevalt 1. ja 2. tüübist ei seo kõrget juuksekrundi (*uṣṇīṣa*) pael. Kuna selle tüüpi seas esineb ka paelaga versioone, on üsna kindel, et tegemist on stilistilise, mittetäendusliku ikonograafilise detailiga, mis võimaldab kirjeldada sobiva vormi otsinguid kuid millel puudub sisuline tähendus. 3. tüüpi juukseid on kujutatud ühtlaselt lainetavatena, puuduvad vuntsid ning 2. tüübiga võrreldes on silmade laud rohkem langetatud. On teada, et Mathurā ikonograafia arengus vahetasid langetatud laugudega skulptuurid järk-järgult välja avatud silmadega tüübi. Kui taoline muutus toimus ka BG-s, võib järeldada, et avatud silmadega tüüp (st 1. tüüp Rhi järgi) oli tõesti varajasim ka BG-s.²⁴⁰ See on ka ikonograafiliselt tähenduslik detail, mis iseloomustab kõiki Aasias levinud budistlike ikonograafiatüüpe ning väljendab sisekaemuses viibiva Virgunu rahu ja mõistmist. Esimestest suuremõõdulistest näidetest veidi väiksemad pead (35 cm) on filigraansemalt teostatud kuid on selgelt samade stiilitunnustega ning kuuluvad ilmselt sama töökoja toodangu

²³⁵Samas, lk 51.

²³⁶Samas, lk 52.

²³⁷Samas, lk 53.

²³⁸Samas, lk 53.

²³⁹Rhi, 2006, lk 56.

²⁴⁰Vt Tissot, Francine. *The Problem of a Stylistic Vocabulary for Gandharan Art*. Investigating Indian Art, va Marianne Yaldiz ja Wibke Lobo. Berlin: Staatliche Museen, 1985, lk 363–68.

hulka.²⁴¹

Mitmete Sahrī-Bahloli ja Takht-i-Bāhī piirkonnast leitud sarnase näo ja juustega seisvate figuuride (pilt 3.25.) keha ja seda kattev riie on sarnased 2. Tüübiga, kuid tavaliselt on riie veidi lamedam ja skemaatilisem, kui 2. tüübi puhul.²⁴² Takht-i-Bāhī figuuri parem käsi annab huvitava variatsiooni BG skulptuuride ikonograafilisse skeemi. Selle parem käsi ei ole tavalises julgustavas asendis vaid hoiab käes kerjakaussi. Jamālgarhīst (Pešawari org, mitte kaugel Sahrī-Bahloli ja Takht-i-Bāhī kloostritest) leitud seisva figuuri pea vastab 3. tüübi kirjeldusele kuid realistlikumalt kujutatud keha on lähedasem 2. tüübile, mis tähendab, et 2. ja 3. tüübi tegemise ajad kattusid või muutus keha kujutamise stiil aeglasemalt kui näo ja juuste stiil.²⁴³

Enamuse 3. tüübi istuvate figuuride käed on *dhyāna-mudrā* asendis ning mõlemad õlad on kaetud; väiksema hulga kujude käed on *dharmacakra-mudrā* asendis ning parem õlg on katmata. Mamane-Dherīst leitud (taas Sahrī-Bahloli ja Takht-i-Bāhī lähedal) viimati mainitud tüüpi ikonograafiaga figuuri kujutav reljeef (pilt 4.26.) kannab arvatavasti Kaniška ajastut märkivat pealiskirja „89“, mis võimaldab selle figuuri ja stiili paigutada 3. sajandi algusesse m.a.j.²⁴⁴

3. tüübil esineb nii stiili kui ka ikonograafia osas võrreldes esimese kahega tunduvalt rohkem variatsioone ja see toob kaasa ka kõikumise skulptuuride teostuse kvaliteedis ning võimaldas tekkida alatüüpidel. Näiteks taas Takht-i-Bāhī kloostrist leitud suuremõõdulise seisva figuuri (pilt 3.27.) ikonograafia ja stiil kattuks täielikult 3. tüübi tunnustega, kui juukseid poleks kujutatud teokarbikujuliste väikeste krunnidena, mis on omane Mathurā skulptuuridele kuid äärmiselt harv BG-s (enamus neist kuuluvad muude stiilitunnuste poolest 3. tüübi alla).

Suure hulga erineva kvaliteediga kujude tegemiseks pidi olema piirkonnas palju töökodasid, millest kvaliteetsemaid skulptuure valmistasid Pešawari oru põhjaosa töökojad (Sahrī-Bahlol, Takht-i-Bāhī ja võimalik, et ka Jamālgarhī). Ühtlasi viitab tööde hulk ka selle stiili kasutamisele pikema aja vältel, kui esimese kahe tüübi puhul.²⁴⁵

– 4. Tüüp. Selle tüübi omadusi parimal moel kokku võttev istuva Buddha figuur pärineb Loriyān-Tangaist (pilt 3.28.). Kuju käed on *dharmacakra-mudrā* asendis ning parem õlg on 2. tüübiga sarnaselt paljas. Taoline munga riiete kandmise erisuse täpne päritolu ei ole teada, kuid Huntingtoni arvates võib see olla viide koolkondade eripärale.²⁴⁶ Juukseid on sarnaselt 3. tüübiga kujutatud lainelisena, keha vorm aga ümaramaks stiliseeritud ning pea ja keha suhe väiksem (st lühem) võrreldes 1. ja 3. tüübiga.²⁴⁷ Vuntse ei ole ja riide voldid mõjuvad nõõridena. Eelnev kirjeldus näitab, et esimese, suhteliselt realistliku tüübiga võrreldes oli Buddha kujutamise

²⁴¹Rhi, 2006, lk 59.

²⁴²Samas, lk 60.

²⁴³Samas, lk 61.

²⁴⁴Samas, lk 61.

²⁴⁵Rhi, 2006, lk 64.

²⁴⁶Huntington, 1999, lk 137.

²⁴⁷Rhi, 2006, lk 64.

ikonograafia liikumas suurema stilisatsiooni suunas. Enamasti on sellesse tendentsi suhtunud kui oskuste allakäiku (mis mõnes piirkonnas peab ka paika), kuid ka mitmete teiste kanooniliste kultuuride (Egiptuse, Vana-Vene kunst jne.) sakraalkujutised on oma küpsel perioodil tavaliselt stiliseeritud vormiga. Taolised paralleelid viitavad oskamatusel asemel pigem kanoonilistele kunstikultuuridele mingil moel olemuslikult omastele ja sisuliselt tähenduslikele omadustele, mida teatav stilisatsioon kannab. Selle probleemi teoreetilise avamisega tegeleb alapeatükk 4.5. Esimese näite ja veel mõne Loriyān-Tangaist leitud skulptuuride pea kohal asub ümara samba tipp, mille otsas asus arvatavasti päikesevari (sanskrit *chattrā*). Taolist detaili teiste BG skulptuuri tüüpide seas ei esine. Pigem meenutab see Mathurā kaparda tüüpi figuure nagu näiteks munk Bāla poolt pühendatud kuju (pilt 3.3.) Sārṇāthis, mis pärineb Kaniška aastast 3 (ehk aastast 122 m.a.j Huntingtoni järgi) ning võivad seega olla selle hilisema BG skulptuuri tüübi variatsiooni eeskujud. Kõiki Loriyān-Tangaist leitud skulptuure iseloomustab ka figuuri jalge all asuv ümar alus, mis käis lootosistes asuva õõnsuse sisse.²⁴⁸ Sellel tüübil on palju erinevatest leiukohtadest pärit variatsioone, mis näitab, et budistlike skulptuuride loomise traditsioon oli levinud laiemalt kui varem ning puudus üks selgelt domineeriv keskus ning lõplikult fikseeritud kaanon. Näiteks Takht-i-Bāhīst ja Džamālgharhīst leitud muidu sama stiili ja ikonograafiat järgivate skulptuuride seas esineb eristavaid detaile nagu väikeste krunnidega soeng või mõlemad kaetud õlad (pilt 3.29.). Kuigi enamus 4. tüüpi figuure on istuvad vabaskulptuurid, esineb ka seisvaid figuure ja reljeefe nagu näiteks kuulus Mohamed-Nari steel (pilt 3.30.). Vaatamata identsele ikonograafiale teiste 4. tüüpi skulptuuridega on teada, et see ei kujuta Šākyamunit, vaid mütoloogilist Buddha Amitābhat²⁴⁹ oma täiuslikul buddhaväljal Önnemaal (sanskrit *Sukhāvati*).²⁵⁰ Mohamed-Nari reljeef illustreerib üht mahajaana budismile omast aspekti, mis kindlasti oli olemas ka BG-s Kušaanide riigi ajal, nimelt erinevate paradiiside kultust. BG ja Sise-Aasia kaudu levis paradiiside kultus Hiinasse ja Jaapanisse, kus nende suutrate baasil kujunes mitu erinevat koolkonda.²⁵¹

Kuigi puuduvad epigraafsed tõendid, mis võimaldaksid luua kindlat ja täpset stiilide kujunemise kulu pilti, asetab Rhi 4. tüüpi stiili tunnuste alusel (enamus tundub olevat 3. tüüpi tuletised) hilisemaks 2. ja 3. tüübist.²⁵² Kuigi selle tüüpi skulptuure on leitud ka Takht-i-Bāhī ja Sahrī-Bahloli kloostrite juurest on enamus neist pärit Loriyān-Tangaist, mis asub Pešavari oru põhjaosas ning kaevati välja juba 1896. aastal J. E. Caddy poolt.²⁵³

– 5. Tüüp. Nii nagu esimese nelja tüüpi puhul on viies eristatav eelkõige soengu ja näo

²⁴⁸Rhi, 2006, lk 64.

²⁴⁹Amitābhaga ('mõõtmatu valgus') seotud peamine kanooniline tekst on *Sukhāvativyūha-sūtra*, mis on Indias või Sise-Aasias arvatavasti 2. või 3. sajandil m.a.j loodud suutra. S lühem versioon on ilmunud eesti keeles pealkirja all „Önneliku maa suutra“ Maret Kargi tõlkes (1975). Vt Mäll jt, 2006, lk 10 ja 191.

²⁵⁰Huntington, 1999, lk 146.

²⁵¹Samas, lk 146.

²⁵²Rhi, 2006, lk 64.

²⁵³Vt Elizabeth Errington. 'Loriyan Tangai'. Dictionary of Art. London: McMillan, 1996, vol XIX, lk 690.

omapära alusel (pilt 3.31.). Juuksed on taas lainelised kuid vähem nurgelised kui 3. tüübi puhul ning laineliste juustega kujudele omaselt asub *usnīsa* sees avaus, mis võis omal ajal sisaldada reliikviat.²⁵⁴ Võrreldes 2. ja 3. tüübiga on näo kuju ja huuled kitsamad (vuntsid puuduvad), mis tervikuna jätab nooruslikuma mulje. Sarnaselt 4. tüübiga on keha proportsionaalselt väiksem kui 2. ja 3. tüübi figuurid. Enamuse tunnuste poolest sarnase teise seisva figuuri (pilt 3.32.) riie on samuti skemaatilisem kui esimestel tüüpidel ning istme esiküljele on BG kunsti seas haruldane motiiv – reliikviate austamine.²⁵⁵ Suurem osa 5. tüübi säilinud näiteid on seisvad figuurid, mille parem käsi on, nii nagu BG skulptuuride puhul tavaks, julgustavas asendis ning stilistilise ühtekuuluvuse järgi võib järeldada, et valdav osa neist valmis ühes töökojas. Mitmed säilinud kujud on 5. tüübiga seotud kuid on tunnustega, mis viitavad kahte stiili ühendavale üleminekuvormile. Näiteks praegu Pešavari muuseumis asuva seisva figuuri (pilt 4.33.) soeng kattub 5. tüübiga kuid näo kuju on ovaalsem. Riide kõrgete ja madalate voltide erinevust on sarnaselt 5. tüübile rõhutatud kuid keha kuju tundub taas lähedasem 3. tüübile. See paneb Rhid küsima, kas see kuju ei või olla näide suunast 3. stiili skulptuuride seas, mis viis 5. tüübi tekkeni.²⁵⁶ Sellele viitab ka 5. tüübi suurem stilisatsiooni aste. Suund üldistusele leiab oma küpse vormi Guptade perioodil, mil kõik budistlikud skulptuurid on veel suurema, kanoonilist kunsti kirjeldavates šaastrates defineeritud stilisatsiooni astmega. Taolisi üksikuid erinevate stiilide omadusi ühendavaid omaette tüüpe mitte moodustavaid näiteid on teisigi.

Kuigi BG-s loodi ka suur hulk bodhisattva figuure, võib eelnenud ülevaate põhjal väita, et olulisemaks budistlike kujutiste loome piirkonnaks oli Pešavari oru kloostrite juures eksisteerinud töökojad. Nii nagu Rhi ka rõhutab, ei saa kindlalt väita, et see esimene püüe kirjeldada BG budistliku kunsti ikonograafia ja stiili arengut võimaldaks luua ühest kronoloogilist pilti. Vaatamata sellele võib esitatud kirjelduse põhjal väita, et BG budistliku kunsti arengut iseloomustab suund realistlikult kujutusviisilt suurema stilisatsiooni suunas. Seda, kuidas Mathurā, BG ning mõne teise vähemtähtsa budistliku kunsti loome piirkonna arengute põhjal tekkis Gupta dünastia ajal ühtne kogu Põhja- ja Kesk-Indiat ühendav Buddha kujude fikseeritud stiil ja ikonograafia, kirjeldab järgmine peatükk.

Tervikliku pildi huvides peab siiski lühidalt kirjeldama ka BG-s loodud bodhisattvate skulptuure. BG ja kogu india budistliku kunsti kontekstis ainulaadse kujutusviisiga on Sikrist (Pakistan) pärit nälgiva Siddhārtha kuju (pilt 3.34.). Taolisi, Siddhārthat nälgiva askeedina kujutavaid vabaskulptuure²⁵⁷ pole mujalt Indiast leitud. BG-st levis taoline ikonograafia tüüp Ida-Aasiasse.²⁵⁸ Nii lainelised juuksed, realistlik riide ja keha kujutamise viis kui ka materjal on

²⁵⁴Rhi, 2006, lk 69.

²⁵⁵Samas, lk 70.

²⁵⁶Rhi, 2006, lk 73.

²⁵⁷Mõnel BG reljeefil kohtab siiski sama kujutusviisi. Vt Marshall, 1960.

²⁵⁸Huntington, 1999, lk 142.

tüüpilised BG kunstile.

Erinevalt esimesest dramaatilisest näitest kujutavad enamus skulptuure mitte ajaloolist Buddhat, vaid mütoloogiliste bodhisattvate-mahasattvate prototüüpe nagu näiteks Maitreja ja Avalokitešvara. Traditsioonilisele seisva ja indiapärasele nn vadžra-asendis²⁵⁹ (*vajraparyaṅkāśana*) istuva kuju tüübi kõrvale tekib BG-s nn euroopapärasel moel istuva bodhisattva tüüp. Piirkonna populaarseima bodhisattva, Maitreja, üks ilusamaid seisvaid skulptuure on taas pärit Takht-i-Bāhīst (pilt 4.35.). Kuju pikkus (208.5 cm), materjal (tume kiltkivi) ja väga realistlik kujutusviis (muskulatuur, vuntsid jne.) on sarnased samuti Pešavari oru põhjaosa kloostrite juures loodud 2. ja 3. Buddha kuju tüübile. Teistele bodhisattva kujudele omaselt kannab figuur dhoti sarnast alakeha varjavat riietust ning paljast ülakeha katvad ehted viitavad tema kuninglikule staatusale. Erinevalt Buddha kujudest esineb bodhisattva figuuride juures juuste kujutamisel suurem variatsioonide hulk ning „suurmehe tunnustest“ on olemas mõned olulisemad nagu näiteks *ūrṇā* ja *uṣṇīṣa*. Kui viimased tunnused on omased pea-aegu kõigile erinevatele bodhisattvatele, siis igal bodhisattval on olemas ka ainult talle omased ikonograafilised tunnused, mis aitavad mõista antud isikooni budoloogilist tähendust.²⁶⁰ Need tunnused muutusid budismi arenedes järjest enam kodeerituks kuid Kušaanide ajal loodud kujude ühtsed tunnused teevad varajaste figuuride identifitseerimise raskeks. Näiteks Maitreja käes olev vaas on temale omane tunnus kuid parema käe julgustav žest on omane enamusele tollastele seisvatele Buddha ja bodhisattva figuuridele.²⁶¹

Istuva figuuri väga hea, Lorian Tangaist (taas Pešavari org Pakistanis) pärit näide kujutab Avalokitešvarat, kaastunde kehastust, kellest hiljem sai kogu Aasia budistliku kunsti populaarseim bodhisattva (pilt 3.36.). Turban, vuntsid ja sandaalid ei ole india kunstile omased tunnused ning viitavad Vahemere, Pärsia või muudele Lääne-Aasia kultuuri mõjudele.²⁶² Sama kehtib ka istumisasendi kohta, mis traditsiooni kohaselt viitab „kuninglikule kergusele“. On võimalik, et taoline istumisasend tekkis india budistliku kunsti ikonograafias Kušaani kuningate kujutamiseviisi alusel (pilt 3.5.).²⁶³

Ning loomulikult kujutati ajaloolist Buddhat nii reljeefidel kui ka vabaskulptuuris tema elu erinevatel etappidel. Üks suurepäraselt säilinud Kušaanide aegne näide on taas pärit Pešavari oru kloostri, Sahrī-Bahloli juurest (pilt 3.37). Kiltkivist loodud 68,5 cm kõrgune skulptuur kujutab Siddhārthat printsina tema esimese mõtluse ajal.²⁶⁴ Seda sündmust tähistavad käed, mis on mõtluse asendis (skr *dhyāna-mudrā*), jalgade asend (*vajraparyaṅkāśana*) ning langetatud silmalaud. Viite sellele, et tegemist on esimese Siddhārtha mõtlusega, annavad džambu puu (roosade õitega

²⁵⁹St mõlema jala labad on asetatud vastasjala reitele.

²⁶⁰Huntington, 1999, lk 139.

²⁶¹Samas, lk 139.

²⁶²Samas, lk 139.

²⁶³Samas, lk 139.

²⁶⁴Samas, lk 141.

õunapuu) lehed ta pea kohal²⁶⁵ ja kuninglikule staatusele viitavad ehted. Nii realistliku keha, näo kui ka raskete voltidena langevate riie kujutusviis sarnanevad teiste BG skulptuuridega, mis on pärit samast piirkonnast.

Vabaskulptuuride loomise etapp kestis BG-s erinevate ajaloolaste arvamusel kas mõned aastakümned alla 200 või paar aastakümnet üle selle. Marshalli järgi loodi neid aastast 60 m.a.j kuni aastani 230 m.a.j,²⁶⁶ kuid näiteks Ingholt paigutab selle perioodi aega 3. – 5. sajand m.a.j.²⁶⁷ Enamus ajaloolasi nõustub pigem varasema dateeringuga ning paigutab BG budistliku kultuuri lõpuperioodi valdavalt reljeefide loomise traditsiooni. Budistliku kultuuri arengu praeguse Pakistani ja Afganistani aladel lõpetas 465. aastal m.a.j toimunud valgete hunnide vallutus, mille käigus hävitati ka budistlikud kloostrid.²⁶⁸

Kuigi BG kunsti kirjelduse eesmärk oli lähtuvalt Rhi välja toodud skulptuuritüüpidest näidata sobiva vormi otsingute arengut, võimaldab piirkonna kunsti üldjoontes sarnasest esteetilisest mõtlemisest kantud kujutusviis siiski üldistada ja välja tuua olulisemad BG kunsti iseloomustavad jooned. Need on järgmised.

1. Natuurist lähtuvad, kinnistunud kui puhtalt kunstilised tunnused, näiteks keha erinevad poosid.

Sarnaselt Mathurā kunstiga on BG budistliku kunsti ikonograafia kaks põhilist poosi seisev ja ristatud jalgadega (skr *vajraparyāñkāśana*) asendis istuv figuur. Uue tüübina lisandub arvatavasti Kušaani valitsejate kujutamisest üle võetud nn „kuninglikku kergust“ tähistav euroopapärane istumisviis. Võrreldes Mathurā seisvate figuuridega, mille poos mõjub jäigana, tunduvad BG skulptuurid tänu toetumisele ühele jalale loomulikumad kuid nii nagu Mathurās puuduvad Guptade ja teistele, hilisematele perioodidele omased erinevad poositüübid. Keha ja riie kujutamise viis liigub ajas realistlikult laadilt suurema stilisatsiooni suunas.

2. Looduslikust eeskujust lähtuvad tunnused, mis kirjalikus kaanonis on kirjas kui mõtet edasi andvad tingmärgid.

Seisvate Buddha ja bodhisattva figuuride põhiliseks kokkuleppeliseks tähenduslikuks käe asendiks on BG-s endiselt julgustav žest (*abhaya-mudrā*). Suurem variatsioon žeste võrreldes Mathuraga võeti kasutusele istuvate figuuride juures. Kaks põhilist žesti on mõtlust tähistav (*dhyāna-mudrā*) ja seadmuseratta pööramist ehk õpetamist tähistav seadmuseratta pööramise žest *dharmacakrapravartana-mudrā*. Hilisematel perioodidel väga oluliseks žestiks saav parema käega maa puudutamine, mis tähistab hetke enne virgumist, kui Buddha kutsub maajumalannat sündmuse tunnistajaks, esineb BG-s vaid üksikutel reljeefidel.

²⁶⁵Buddha esimesest mõtlusest rääkivas loos kirjeldatakse kuidas kaaskondlased panid tähele, et džambu puu vari, mille all ta istus, ei liikunud erinevalt teiste puude varjudest.

²⁶⁶Vt Marshall, 1960.

²⁶⁷Ingholt, Harald ja Lyons, Islay. *Gandhāran Art in Pakistan*. New York: Pantheon Books, 1957, lk 13–46.

²⁶⁸Marshall, 1960, lk 1.

3. Sümbolse märgi rolli kandvad tinglikud tunnused (*lakṣaṇād*).

Kõik BG Buddha ja bodhisattva figuurid kannavad kulmude vahel mõistmist sümboliseerivat märki (*ūrṇā*). Kuid esimese BG Buddha ikonograafia tüübi kõrvalestad on erinevalt ülejäänud neljast tüübist tavalises mõõdus. See toetab Rhi BG ikonograafia tüüpide kronoloogilist ülesehitust kuna on ebatõenäoline, et väljakujunenud ikonograafiat oleks hiljem muudetud ning sobib ka sisuliselt mõtteviisiga, mis oli aluseks esimeste, inimkeha anatoomiat täpselt imiteerivate kujude loomisel.

3.3.3. Āndhradeša kunst

Āndhradeša (praegu Andhra Pradeshi osariik India idarannikul) kuulus 2. saj lõpus ja 3. saj m.a.j, kui piirkonnas loodi budistlikku kunsti, Sātavāhana ja Īkṣvāku valitsejate võimu alla. See piirkond on väga hea näide sellest, et mitteikoonilisi sümboleid ja ikoonilist kunsti ei rakendatud teineteist välistavalt vaid kaks kujutusviisi olid ühildatavad.²⁶⁹ Tuntuim taoline näide on Amarāvātī stuupa ümber 2. ja 3. saj m.a.j loodud teosed, kus Buddhat on kujutatud nii reljeefidel sümboolite abil kui ka antropomorfsete kujutistena. Sealsed Buddha figuurid (pilt 3.38.) (enamasti seisvad) omandasid pärast esialgset raskepärasust kiiresti n-ö „klassikalise ilu“, mis ei toetunud Mathurā või BG kunstile. See on viinud mitmed ajaloolased arvamusele, et piirkonda võis mõjutada Rooma kunst.²⁷⁰ Sellele võimalusele viitab ka tooga sarnane riietus osadel figuuridel, kuid nii nagu BG kunsti puhul, ei saa kindlalt väita, kas tegu on Indiale või teisele kultuurile omase tunnusega.²⁷¹ Tihti kohtab ka katmata parema õlaga figuure. Olulisemaks erinevuseks võrreldes Mathurā ja BG kujude ikonograafiaga on madala vormiga juuksekrunn ning samuti suurmehe tunnuste kirjeldusele täpsemini vastav paremale keerdus madalad lokid, mis moodustavad pealael väikeseid ringe. Keha katva pika riide (skr *uttarāsaṅga*) voldid on madalad, mitte kõrged nagu BG figuuride puhul, ning selle lõppu hoiab figuur üle vasaku käe. Kuigi voldistiku kujutamine on sarnane Mathurā figuuridega, ei näita kanga langemine keha vorme nii selgesti kui Mathurā skulptuuride puhul.²⁷²

Erinevalt Mathurā ja BG kunstist ei kohta Āndhradešas bodhisattvaid kujutavaid vabaskulptuure. 2. ja 3. sajandil m.a.j loodud reljeefide istuvad ja seisvad figuurid aga matkivad selgelt Mathurā kunsti. Istuvate figuuride käte asendid (pilt 3.39.) vastavad täpselt Mathurās nähtule – parem käsi on julgustavas asendis (*abhaya-mudrā*) ning parema käe küünarnukk on tõstetud. Üks paremini säilinud seisva bodhisattva reljeefe on pärit Goli stuupa juurest (pilt 3.40.). Kuigi veidi

²⁶⁹Huntington, 1999, lk 178.

²⁷⁰Snellgrove, 1978, lk 76.

²⁷¹Huntington, 1999, lk 178.

²⁷²Snellgrove, 1999, lk 77.

kohmakam kui Mathurā kujud, kattuvad ikonograafia ja stiil täpselt Mathurās nähtuga. Āndhradešale omaselt saadavad keskset figuuri kaks kääbust ning bodhisattva pead varjab päikesevari, mis viitab taas bodhisattva kuninglikule staatusele. Arvatavasti kujutab reljeef bodhisattva Avalokitešvarat, kelle ikonograafiliseks tunnuseks on figuuri paremas käes olev lootos.²⁷³

Eelnevatest näidetest on näha, et Āndhradeša budistlik kunst oli paljuski mõjutatud teiste piirkondade, eelkõige Mathurā loomingust, kuid lisas budistliku kunsti stilistika ja ikonograafia arengusse olulisi variatsioone, mis hiljem avaldusid nii Guptade perioodi kunstis kui ka Sri Lanka ja Kaug-Ida kunstis. Parim originaalse (Mathurā ja BG kunstis puuduv) motiivi näide on stseen, kui madude kuningas (sanskrit *nāga-rāja*) varjab Buddhat vihma eest. Seda stseeni kujutati nii reljeefidel kui ka arvatavasti vabaskulptuuris ning hiljem sai see teema nii Sri Lanka kui ka Angkori perioodi Kambodža budistlikus kunstis erakordselt populaarseks.²⁷⁴

Kokkuvõte

Mathurā, BG ja Āndhradeša kunst on olulised nii ainult India kui ka kogu Aasia kunstikultuuri arengu seisukohalt. India jaoks paneb kolme omanäolise piirkonna teineteist mõjutanud kunst aluse hilisemale ühtse ikonograafiaga stiilile, milles on loetavad iga piirkonna kunsti tunnused. Tulemuseks on selgelt väljakujunenud ikonograafia, žestide, märkide süsteem ning filigraanne stilisatsioon. Aasia kunsti seisukohalt on oluline eelkõige BG kunst, mis mõjutas Hiina ja Jaapani budistliku kunsti arengut. Kuna 5. sajandil hävitati BG budistlik kultuur, toimus hilisem kultuuriliste mõjutuste ülevõtmine Kesk-Aasias üle Himaalaja mägede (nt Tiibet) ning Kaug-Idas otse lääne-ida suunal (nt Sri Lanka, Kambodža). Mathurā, BG kunsti ja teiste väiksemate mõjutuste ühtseks stiiliks kujunemist järgneval, Guptade perioodil (4. – 6. saj m.a.j), kirjeldab järgmine peatükk.

3.4. Guptade dünastia (4. saj – 7. saj algus m.a.j) aegne budistlik kunst

(Vt kaarti nr 2)

Selle eelnevad India kultuuri arengumustrid kauniks kangaks põiminud perioodi algustähiseks võib pidada Pātaliputra vürsti, kes võttis endale Maurjate dünastia (4.–2. saj e.m.a) 1. valitseja järgi nime Tšandragupta I ja laiendas riigi alasid üle kogu Põhja-India kuni praeguse Allahabadini (Prayāga)

²⁷³Huntington, 1999, lk 178.

²⁷⁴Snellgrove, 1978, lk 82.

ning pani aluse aastal 319 m.a.j Guptade dünastiale.²⁷⁵ Riigi keskmeks oli valdavalt budistliku kultuuriga Magadha piirkond (praegu Bihari osariik), mille vanas pealinnas Pātaliputras (kaasaegse Patna lähedal) oli suurt osa Indiast valitsenud ka Maurja dünastia valitseja Ašoka (3. saj e.m.a) ning samas piirkonnas oli tegutsenud ka Gautama Buddha.

Guptade dünastia aegse kultuuri kõrgperioodiks oli Tšandragupta II (374–414 m.a.j) ja Kumāragupta I (414–455 m.a.j) valitsemisaeg. Kirjalike allikate järgi on teada, et mitmed Guptade valitsejatest olid mõnede väga oluliste budistlike mõtlejate patroonid. Näiteks Tšandragupta I poeg Samudragupta oli Vasubandhu Vanema patroon.²⁷⁶ Sel suhteliselt rahulikul ja majanduslikult õitseval perioodil saavutasid muusika ja skulptuur oma nn 'klassikalise' vormi.²⁷⁷ Jõuti stiili ülima peenuse ja ühtsuseni, mille parimaiks tunnistusteks budistlikus kunstis on Sārṇāthis loodud skulptuurid ja Adžantā koobastemplite seinamaalid. Öitsesid ka kirjandus ja filosoofia. Poeet Kālidāsa kirjutas sel ajal oma tuntumad teosed. Avar religioosne tolerant lubas vabalt areneda kõigil koolkondadel. Oluline areng toimus nii hinduistlikus kui ka budistlikus filosoofias. Aastail 467–473 asutati Magadhas, Pātaliputra linnast lõuna poole, budistlik kloosterülikool Nālandā, mida külastasid palverändurid isegi Hiinast ja nii jõudis budism ja Guptade aegne kunstistiil Aasia kaugeimatesse maadesse.

Kuigi 5. saj m.a.j lõpus kahanes Guptade impeerium valgete hunnide löökide all väikeriigiks ning 6. sajandil hävis lõplikult, säilis perioodi kultuuriline mõju Indias läbi uute dünastiate kuni 7. sajandi alguseni kui Põhja-Indias valitses Guptade dünastia haru – Vardhanad. Tuntuim nende valitsejatest oli Harša Vardhana, kes valitses aastail 606 kuni 647 m.a.j.²⁷⁸ Nii nagu Ašoka impeerium, ei hõlmanud ka Guptade aegne riik kunagi Lõuna-Indiat, kus budistlik kultuur eksisteeris üksikute saarekestena hinduistlikus keskkonnas. Kuigi Indiat valitsenud kuningad ei olnud enamasti ise budistid, toetasid nad budismi kui üht tunnustatud religiooni.²⁷⁹ Eranditeks oli arvatavasti budistist kuningas Harša ja tema vend, kelle epiteediks oli *paramasaugata* ehk Buddha järgija. Kuid Goyali arvates jäi Harša vaatamata budismi austamisele ja toetamisele elu lõpuni tema perele omaselt hinduistliku traditsiooni ühe olulisema jumala, Šiva, järgijaks.²⁸⁰

²⁷⁵Nii nagu ka teiste India ajastute puhul, ei kattu aasta kuud täpselt euroopa kalendrisüsteemile ning vastab tegelikult pigem aastatele 319-320. Vt Huntington, 1999, lk 635.

²⁷⁶Goyal, 1987, lk 283.

²⁷⁷Coomaraswamy, 1960, lk 71.

²⁷⁸Snellgrove, 1978, lk 83.

²⁷⁹Samas, lk 84.

²⁸⁰Vt Goyal, 1987, lk 285-314.

3.4.1. Kaanoni fikseerimine Guptade aegses kirjanduses

Toetudes mineviku kogemusele oli Guptade aegne stiil siiski uue mõistmise väljenduseks. Kaanon uuenes oluliselt, st muutus stiil. Varasemast enam pöörati tähelepanu vormi ja joone puhtusele ning proportsioonide harmooniale. Kujutis muutus tihti osaks arhitektuuri dekoratiivsest skeemist. Täienes ka tehnika, mis võimaldas teadlikumalt kunsti kasutada vaimsete kontseptsioonide esitamisel, mis kehtib võrdselt nii skulptuuri, maali kui ka tantsu kohta. Sellest ajast on pärit esimesed säilinud esteetikaalased teosed (sanskrit *śilpa-śāstra*), mis määrasid kindlaks kaanoni, millel põhinesid kõik hilisemad ilu, vaimsuse jm. väljendamise põhimõtted. Ikonograafia tüübid ja kompositsioonid pandi vormi, mille mõju ulatus kaugele Gangese orust.²⁸¹ Nagu rõhutab Coomaraswamy, oli see varem toimunud arengute kulminatsioon. Peatükis 4.1. kirjeldatud varaseim kaanonit käsitlev tekst “Maalikunsti iseloomulikud jooned” pärineb nimelt Gupta ajastust. Peale käte (sanskrit *hasta*) ja sõrmede asendite (sanskrit *mudrā*) tuuakse Guptade aegses ikonograafiaalases kirjanduses välja neli põhilist figuuride poositüüpi (sanskrit *āsana*): *samābhāṅga*, *ābhāṅga*, *tribhāṅga*, *atibhāṅga*.

Samābhāṅga – seisva või istuva figuuri parem pool on vasaku poole peegeldus. Kogu figuur on täielikus tasakaalus ja on alusele asetatud püstjoonel.

Ābhāṅga – figuuri ülemine pool on kergelt vasakule või paremale kaldu ja alumine osa asetatud vertikaalselt.

Tribhāṅga – jalad koos puusadega on pööratud paremale, rindkere koos õlgadega vasakule ja pea jällegi vasakule. Kõik pöörded võivad olla tehtud ka vastupidi.

Atibhāṅga – püüdlikumalt ja energilisemalt väljendatud pöörded.²⁸²

Väga täpselt pandi paika figuuride proportsioonid ja nende juurde kuuluvad märgid, esemed, soengud, kaunistused jmt. Vastavaid budistliku kunsti näiteid kirjeldavad järgnevad alapeatükid. Hinduistlike jumalate puhul olid fikseeritud isegi nende saatjate figuurid: loomad, linnud, maod jne. Näiteks pull Nandi on jumal Šiva saatja, lind Garuda jumal Višnu saatja jne.²⁸³ Nagu varem mainitud, töötasid selle ajastu meistrid kõigi religioossete traditsioonide teenistuses ja nii oli enamus kunsti loomise põhimõtteid eri sakraaltraditsioonides samad. Seda tunnistab ka Tiibeti budistlikus traditsioonis säilinud šaastra “Maalikunsti iseloomulikud jooned”, kus esineb laene hinduistlikust traditsioonist. Ometi viitab mitmete suurte budistliku kunsti loomise keskuste (nt Sārnāth) teke võimalusele, et sealsed meistrid pühendasid end täielikult ainult budistliku

²⁸¹Coomaraswamy, 1960, lk 71.

²⁸²Tjuljajev, 1972, lk 117.

²⁸³Samas, lk 118.

sakraalkunsti esteetika probleemidele.

Olulisemad Guptade aegse budistliku kunsti kaanoni kujunemist suunanud piirkonnad olid Mathurā ja sellest mõjutatud Sārnāthi (Bihari osariik) skulptuuri koolkond ning lääneranniku koobastemplite piirkond, kust on pärit ka üks väheseid tänapäevani säilinud India keskaegse budistliku maalikunsti näidetest, Adžanta koobastemplite seinamaalid. Järgnevad alapeatükid annavad ülevaate neis piirkondades Guptade perioodil toimunud budistliku kaanoni arengust.

3.4.2. Kaanoni areng 4.–7. sajandil m.a.j Põhja- ja Kesk-Indias

Varaseim tavaliselt Guptade aega dateeritav budistlik skulptuur leiti küll Bodhgāyast (Magadha, Bihar) kuid stilistiliste tunnuste ja materjali (punane liivakivi) alusel võib väita, et see on valmistatud Mathurās (pilt 3.8.).²⁸⁴ Skulptuuri alusel olev kiri annab valmistamise ajaks aasta 64 ajaloost jaoks tundmatu valitseja Trikamala valitsusajaks.²⁸⁵ Kuna kuninga nimi ei ole teadaolevalt seotud Gupta dünastiaga, on selle dateerimine Gupta ajastusse (vastavalt 384 m.a.j) tõsiselt vastuväiteid leidnud.²⁸⁶ Kuigi Agrawal püüab kuju ikonograafiliste tunnuste ja pealiskirja teksti dialekti²⁸⁷ järgi asetada Kušanide aega, on figuur stilistiliste tunnuste järgi lähedasem hilisematele skulptuuridele. Figuuri ikonograafilised tunnused, mis kattuvad Mathurā esimeste bodhisattva kujudega ja pealiskiri „bodhisattva“ aga toetavad Rhi teooriat, et see ikonograafia tüüp oli mõeldud spetsiaalselt bodhisattva Siddhārtha kujutamiseks.

Selleks, et lahendada skulptuuri dateerimise küsimus ja näidata Gupta stiili väljakujunemise eellugu, tuleb tagasi pöörduda kõige olulisema selle perioodi kunsti kujundaja, Mathurā juurde.

²⁸⁴Snellgrove, 1978, lk 53.

²⁸⁵Agrawal, Asvini. *The Dated Buddha Images of the Gupta Period*. Buddhist Art and Thought. Harman Publishing, New Delhi, 1993, lk 144.

²⁸⁶Vt Agrawal, 1993.

²⁸⁷See on prakrit, mida Gupta ajal ei kasutatud. Vt Agrawal, 1993, lk 145.

3.4.2.1. Mathurā budistlik kunst kui peamine Guptade aegse budistliku kunsti stiili suunaja

2. saj lõpus ja 3. saj alguses m.a.j arenes Kušaanide järgses Mathurās Buddha kujutamise viis, mis oli mõjutatud BG kunstist. Erinevalt esimesest, bodhisattvat kujutavast ikonograafia tüübist, kannavad hilisema perioodi Mathurā Buddha kujutised keha katvat munkade riiet (*sanghāti*) üle mõlema õla, mis on BG ikonograafiale omane tunnus (pilt 3.41.). Kuid aupaiste ja soeng on tüüpilised varasematele Mathurā kujutistele.²⁸⁸ Aupaiste servades on sarnaselt varasemate skulptuuridega poolringid, mis tähistavad tuld ning soengus pole krusse ega keerde. Nägu on varajasemate Mathurā figuuride moodi avatud, naeratav kuid silmad on juba poolsuletud asendis. Ka kõrvu kujutatakse nüüd pea-aegu alati „suurmehe tunnustele“ vastavalt pikkadena.²⁸⁹ Parema käsi on Mathurā kunstile omaselt julgustavas asendis kuid vasak käsi hoiab riideserva üleval õla juures.²⁹⁰ Nii keha kui ka riiete varajasemate skulptuuridega võrreldes suurem stilisatsioon sarnaneb Gupta aegse kunstiga kuid mõjub siiski veel realistlikuna. Taolist stiili esindavad skulptuurid kuuluvad John Marshalli liigituse järgi piirkonna kunsti kolmandasse, Kaniška võimule järgnenud ajajärku 2. sajandi teisel poolel ja 3 sajandi alguses m.a.j,²⁹¹ mis oli mõjutatud BG kunstist. Mõjutuste põhjuseks võis Lohuizeni arvates olla BG kunsti tolleks ajaks väga kõrgele arenenud tase, mis äratas teiste endise Kušaanide riigi piires töötavate kunstnike tähelepanu.²⁹²

Selle perioodi Mathurā skulptuuride olulisemad tunnused ja muutused võrreldes varajase Mathurā ikonograafiaga on järgmised.

1. Natuurist lähtuvad kunstilised tunnused. Pooside tüüpides uusi variatsioone ei teki. BG kunsti mõjul katab munkade traditsiooniline rõivas (sanskrit *saṅghāti*) figuuri mõlemat õlga, kuid erinevalt BG kunstist laseb riie Mathurā skulptuuridele omaselt aimata keha vorme, mis on siiski vähem jõulised kui esimestel bodhisattva figuuridel. Riide alumine osa moodustab hilisemale Gupta stiilile omase 'U' tähe kujulise kaare. Kuigi suhteliselt realistlik nägu on endiselt välisega suhestuv, viitavad poolsuletud silmad arengule, mis viis fikseeritud Gupta stiilis sisekaemuses viibiva Buddha ja bodhisattva peaaegu suletud silmadega kujutamiseviisini. Juuksed ja seda krooniv krunn on varajaste Mathurā bodhisattva skulptuuridega sarnaselt sile. Selgelt naeratava suu huuli pole kujutatud nii lopsakalt nagu Guptade perioodil.

2. Looduslikust eeskujust lähtuvad tingmärgid. Mathurā selle perioodi säilinud figuuride pea-aegu ainukeseks žestiks on endiselt julgustav ehk *abhaya-mudrā*.

²⁸⁸Snellgrove, 1978, lk 58.

²⁸⁹Verma, 1994, lk 61.

²⁹⁰Mõned taolised näited on veel teada BG kunstis. Vt Huntington, 1999, lk 143.

²⁹¹Vt Marshall, 1960.

²⁹²Lohuizen, 1949, lk 180-181.

3. Sümbolse märgi rolli kandvad tinglikud tunnused: Kõrvu kujutatakse erinevalt esimesest Mathurā ikonograafia tüübist alati pikkadena, kuid võrreldes hilisema kaanoniga veel anatoomiliselt usutatavana. Peaaegu alati on otsmikul kujutatud Buddha mõistmist tähistav *ūrṇā*. Seisvate figuuride peopesades ning istuvate figuuride jalataldadel kohtab ratta kujutisi, mis viitavad üsna kindlasti, erinevalt mitteikoonilise kunsti heaendelisuse tähendusest, Buddha õpetusele.

Kui nüüd vaatame uuesti alapeatükis 4.4.2. esitatud vaidlusaluse kuju ikonograafilisi ja stilistilisi tunnuseid, oleks väga raske asetada seda kuju 2. sajandi m.a.j Mathurā kunsti konteksti. Kuju teostuse tase, krünnis juuksed, paksud huuled ja suletud silmad meenutavad pigem Guptade aegset stiili. Kuna pealiskirjas mainitud kuningas ei kuulu Guptade dünastiasse, võib olla tegemist vahetult Guptadele eelnenud segaduste ajal valitsenud väiksema piirkonna valitsejaga. Sõltumata täpsest dateeringust võib stilistilisele analüüsile toetudes väita, et tegemist on kas üleminekuvormiga või varajase Guptade aegse stiili näitega. Samal arvamusel on ka Verma, kes paigutab figuuri stilistiliste tunnuste alusel Guptade perioodi eelsesse aega, mil soengut hakati kujutama väikeste keerdus krünnidena.²⁹³

Kindlasti Guptade perioodil loodud on Džamālpurist leitud seisva Buddha figuur (pilt 3.42.), mis ühendab endas nii Mathurā kui ka BG kunsti tunnuseid uuel tasandil, esindades uut, Guptade ajastule omast kaanonit. Tänu sarnasusele mitmete teiste Mathurā skulptuuridega, millest üks on pealiskirja alusel dateeritud aastasse 434. m.a.j, võib seda filigraanse teostusega figuuri kasutada 5. sajandi keskpaiga Mathurā Gupta stiili defineerimisel.²⁹⁴ Kuju annetajaks on budistlik munk Jasadinna ning pühenduse tekst skulptuuri alusel vihjab taas selgelt mahajaana ideedele: „Aidaku selle kingitusega loodud pälvimused kaasa tema vanemate, õpetajate ja kõigi olendite sügavama mõistmise saavutamisele.“²⁹⁵ Võrreldes kušaanide aegse Mathurā stiiliga on selle 220 cm kõrge kuju keha voolavam, graatsilisem ja saledam kuid meenutab veel veidi jakša kujudest inspireeritud varasema ikonograafia tüübi jõulist ülesehitust. Keha vormi laseb aimata suurema skemaatilisuse poole stiliseeritud BG voldistikuga riie, mis katab mõlemad õlad. Ka nimbuse muster on omane lääne-aasia, mitte Mathurā kunstile. Kuid keha ja näo ümar vorm on selgelt India, eriti Mathurā kunstile omased tunnused. Nii on Guptade aegse Mathurā kunstnikud ühendanud kaks stiili harmooniliseks tervikuks. Selle perioodi kujude tinglikud tunnused muutuvad samuti stiliseeritumaks ning anatoomilisest eeskujust kaugemaks – kõrvad ulatuvad peaaegu lõuani ning juukseid on kujutatud väikeste krünnide ridadena. Ka näo kujutamine liigub suurema üldistuse ja stilisatsiooni poole. Keha lõdvestunud ja tasakaalus poosiga on saavutatud ikonograafiline vaste keha ja teadvuse puhtuse ja kontrolli ideele. Nõustudes Snellgrove'ga, tundub siiski, et sobiva stiili

²⁹³Verma, 1994, lk 69.

²⁹⁴Huntington, 1999, lk 200.

²⁹⁵Snellgrove, 1978, lk 93.

otsinguil ei saavutatud veel parimat väljendusviisi sügavama mõistmise ja kaastunde kujutamisel.²⁹⁶ Mitmed kirjeldatud stiili tunnustest jäävad püsima, kuid arenevad kaanoni raames aeglaselt veel suurema stilisatsiooni ja lihtsustuse poole, väljendades nii järjest täpsemalt Virgunu seisundit.

Kuigi Mathurā stiil andis olulise tõuke Guptade aegse stiili tekkimisele, kaotas Kušaanide aegne Põhja-India budistliku kunsti keskus nüüd oma keskse rolli uute keskuste kõrval, millest olulisemana tõusis esile Guptade impeeriumi südames asuv Sārnāth, kus Šākjamuni esimest korda õpetas.

3.4.2.2. Sārnāth – Guptade aegse Põhja-India budistliku kunsti olulisim keskus

Kui Hiina rändur Faxian 5. sajandi alguses külastas Sārnāthi, kirjeldas ta vaid kahte stuupat ja kahte kloostrit.²⁹⁷ Seitsmendal sajandil, kui Xuanzang saabus samasse piirkonda, oli Sārnāthi asustus oluliselt suurenenud. Seal asus mahukas kloostrite kompleks, kus elas 1500 Sammitīja koolkonna munk.²⁹⁸

Kui 1. saj m.a.j antropomorfseid kujutisi looma hakati, toodi neid Mathurāst. Bhikšu Bala poolt annetatud seisva bodhisattva kuju oli ilmselt ainult üks taoliste imporditud skulptuuride seas. Mitme järgneva sajandi jooksul loodi Sārnāthis kohalikust liivakivist Mathurā stiilist mõjutatud skulptuure. 4. sajandist pärit seisva, peata figuuri (pilt 3.43.) keha ja riide stiil meenutavad nii Mathurā skulptuure kui ka avaldavad Sārnāthi küpsele stiilile omaseid tunnuseid – keha saledamat vormi ning keha ja riide kokkusulamist tervikuks. Tegemist on selgelt üleminekuvormiga.²⁹⁹

Välja kujunenud Sārnāthi stiili olemasolu tõestavad kolm 5. saj viimasel kolmandikul munk Abhajamitra poolt annetatud skulptuuri.³⁰⁰ Varaseim neist on pärit Guptade ajastu aastast 154 (473 m.a.j) ehk kuningas Kumāragupta II ajast (pilt 4.44.). Pealiskirja sanskritikeelne pühendus lõpeb järgmiste lausetega: „...see austamiseks mõeldud, ületamatute pälvimustega Õpetaja (st Šākjamuni) kujutis loodi tänu munk Abhajamitrale, kelle meel on rahunenud tänu pühendumisele. Aidaku loodud pälvimused kaasa lõputu hulga olendite, sealhulgas vanemate ja juhatajate vabanemisele sellest maailmast.“³⁰¹ Teised kaks, Gupta ajastu aastal 157 (476 m.a.j) Buddhagupta valitsemise ajal loodud skulptuuri (pilt 3.45.) kannavad väga sarnaseid pühendusi ning on ka vormilt teineteisele

²⁹⁶Vt Snellgrove, 1978, lk 94.

²⁹⁷Giles, H. A. *The Travels of Fa-Hsien (399-414 A.D.)*. London: Routledge and Keegan Paul, 1956, lk 273.

²⁹⁸Beal, S. *Buddhist Records of the Western World*. Delhi: Oriental Books Reprint Corporation, 1969, 2. köide, lk 45.

²⁹⁹Snellgrove, 1978, lk 101.

³⁰⁰Huntington, 1999, lk 200.

³⁰¹Rosenfield, M. John. *On the Dated Carvings of Sārnāth*. *Artibus Asiae*, vol 26, nr 1, 1963, lk 10.

väga lähedased.³⁰² Taolised soovid olid selleks ajaks saanud tavalisteks mahajaana budismi pühendusteks, mille põhiidee oli ühe isiku poolt loodud pälvimuste teistele üle kandmine.³⁰³ Neljas, koos kahe eelmisega leitud skulptuur, mis on näo osas kannatada saanud, on stilistiliselt eelmistega sarnane kuid ei kanna märget kuju loomise aja kohta.

Veidi välja venitatud sale elegantne keha ja aupaiste, riiete ja näo peen teostus on tüüpilised Guptade aegse kunsti tunnused. Arvatavasti peeti ülalmainitud kolme skulptuuri ka nende loomise järel erakordselt meisterlikeks töödeks, sest skulptuuride pealiskirjades öeldakse, et nende ilu allikaks on kujutiste (sanskrit *citra*) teadus:³⁰⁴ „Aidaku pälvimused, mis kogutud kujutiste teaduse (*citra-vidyā*) abil loodud kauni, heaendelise päevavarju ja lootosistega ehitud *devaputravat*³⁰⁵ (Buddha epiteet – 'Jumalate poja omaja') kuju valmistamisega kaasa mu ema, isa, õpetajate ja kõigi olendite lõplikule sellest maailmast vabanemisele.“³⁰⁶ Nii teksti sisu kui ka vorm³⁰⁷ väljendavad esimest korda India kunstis (kõrvuti sakraalse lähenemisega) varjamatult esteetikat tähtsustavat vaadet.³⁰⁸ See on tunnistus Guptade perioodile omasest teadlikust süstematiseeritud esteetiliste väärtuste rõhutamisest.

Kõik ülalmainitud Sārnāthist leitud figuurid seisavad *ābharaṅga* (vt ptk 3.4.1.) asendis, st parem jalg on kergelt kõverdatud ja keha veidi paremale poole kaldu. Keha on võrreldes varajasemate Mathurā ja Sārnāthi skulptuuridega lõdvestunud ning seda peegeldab ka veidi allpool asuv julgustavat žesti (sanskrit *abhaya-mudrā*) näitav käelaba, mis seetõttu jätab ka vähem käskiva mulje. Kõrsele Guptade stiilile omaselt liibub kogu keha kattev riie nii sujuvalt kehale, et see jätab peaaegu alasti ning ühtlasi kerge, peaaegu hõljuva mulje. Rõivad on kõige paremini märgatavad kaela ja külgede juures ning hõlmadena. Huntingtoni arvates võisid skulptuurid tollal olla kaetud maalingutega, mis seda „alastust“ varjasid.³⁰⁹ Sārnāthi skulptuuride idealiseeritud, ümarate vormidega näokuju (pilt 3.46.) iseloomulikeks tunnusteks on langetatud silmalaud, vaevumärgatav naeratus ja iga detaili tundlik teostus. Otsmikul puudub *ūrṇā*³¹⁰, juuksed moodustavad väikeste krunnide ridu ning kõrvad on väga pikad. Nägu vaadeldes tekib vaikuse ja sisevaatluse tunne, milles puuduvad segadus, ärevus ja kahtlus. Täiesti kadunud on esimestele budistlikele antropomorfsetele

³⁰² Samas, lk 11.

³⁰³ Huntington, 1999, lk 201.

³⁰⁴ Samas, lk 201.

³⁰⁵ Selle harvaesineva epiteedi tähendus pole üheselt selge. Mõistet *devaputra* kasutati veedade järgses India kirjanduses nii keskmise tähtsusega jumalate nimena kui ka näiteks Kušaani valitsejate jumaliku päritolu tähistajana. „Omamine“ tähistab antud kontekstis arvatavasti eelpoolnimetatute väe või teadmiste ületamist. Varajasemate Sārnāthi skulptuuride pealiskirjades kasutatud Buddha epiteedid olid näiteks: Suur Askeet (skr *Mahāśrāmana*), Õpetaja (skr *Śāstṛ*) jt. Vt Rosenfield, lk 13.

³⁰⁶ Rosenfield, 1963, lk 11.

³⁰⁷ Selle ja teiste samast leitud skulptuuride pealiskirjad on teadaolevalt esimesed India kunsti näited, kus kasutatakse poeetilise keele meetrikat (sanskrit *anuṣṭubh*). Vt Rosenfield, 1963, lk 13.

³⁰⁸ Samas, lk 13.

³⁰⁹ Huntington, 1999, lk 202.

³¹⁰ See on kõigi Gupta aegsete budistlike kujude tunnus. Vt Coomaraswamy, 1972, lk 74.

skulptuuridele omane kuninglikest eeskujudest lähtuv võimukus, mis on asendunud vääriskusega. Keha stiliseeritud vorm justkui vabastab selle tavaasureliku ebatäiuslikkusest³¹¹ ning peegeldab samuti Buddha sügavamat olemust, täielikult virgunud ja kannatustest vabanenud teadvust.

Nagu 476. aastast pärit skulptuuride pealiskirjas öeldud, seisavad need kaks figuuri lootose õitel ning erinevalt 473. aasta kujust, mille pea taga on Kušaanide ajastu stiilis nimbus, on pea kõrval kujutatud kahte väikest lendavat figuuri – nn 'teadmiste hoidjad' (sanskrit *vidyādhara*). Nii all kõrval asuvate figuuride kui ka 'teadmiste hoidjate' kesksest figuurist väiksemad mõõdud lähtuvad kaanonit kirjeldavate tekstide ettekirjutustest, milles kehade erinev füüsiline suurus viitab vaimse arengu tasmele. Taoline hierarhiline vähendamine on omane paljudele Lõuna-Aasia maadele ja iseloomustab nii budistlikku, hinduistlikku kui ka džainistlikku kunsti.³¹²

Kõige paremini esindab nii Sārnāthi küpset stiili kui ka ajaloolist tähendust (so kohta, kus Buddha esimest korda õpetas) u 5. saj lõpust pärit istuva Buddha figuur (pilt 3.47.). Kuigi Kušaanide ajal kasutati selle sündmuse kujutamisel erinevaid käe žeste (eriti julgustavat), said Guptade ajal domineerivaks seadmuseratta pööramise ehk õpetamise žesti (sanskrit *dharmacakra-mudrā*) variatsioonid, millest ühte on kujutatud ka antud skulptuuri juures.³¹³ Esimest õpetamist kujutavale stseenile omaselt on istme esiküljel kujutatud nii seadmuseratast kui ka esimest viit õpilast (kuues, ilmaliku riietes figuur, kujutab arvatavasti annetajat). Selle figuuri nimbus ühendab eelnevate, seisvate figuuride tunnused – Kušaanide aegse kujundusega nimbuse kohal hõljuvad ka 'teadmiste hoidjad'.

See skulptuur on üks tuntumaid Guptade perioodi kunsti näiteid. Ta kuulub *samābhāṅga* figuuride gruppi, nagu enamus Buddhat kujutavaid figuure. Tegemist on tsentraliseeritud kompositsiooniga, mis istuva figuuri puhul moodustab ühtlasi kolmnurga³¹⁴. Figuuri tsentraliseeritus mõjub vaatleja teadvuse struktuuri keskendavalt. Seega on väline liikumine viidud miinimumi, mis on eelduseks sisemise seisundi sügavamaks väljatoomiseks, mida eelkõige annavad edasi allapoole suunatud pilk ja keha hoiak. See on virge ja samas lõdvestunud. Huvitava paralleeli saab tuua 17. sajandi Madalmaade kunstist. Nimelt kasutas Rembrandt noorpõlves religioosete teemade kujutamisel palju välist dünaamikat, keerukust, ja nii oli ka inimeses toimuv pildil välise varjus. Tema hilise perioodi töödes seisavad figuurid aga küllalt staatiliselt ja lihtsalt, kuid ometi on neis suudetud avada midagi väga olulist neis inimestes toimuvast. Seisundi väljendusvahendiks olid keha hoiak ja eelkõige silmad ning käed.³¹⁵ Sama võime jälgida Buddha kuju juures. Sellega on

³¹¹Rosenfield, 1963, lk 14.

³¹²Huntington, 1999, lk 202.

³¹³Samas, lk 203.

³¹⁴Kolmnurgakujuline kompositsioon oli ka kõrgrenessanssi harmooniat hindava kunsti üks lemmikvõtteid

³¹⁵Vt N Rembrandt. London: Sirocco, 2003.

välja toodud olulisemad punktid kujutatava juures. Nüüd võib küsida, kuidas on kasutatud joont ja siluetti nende kehaosade kujutamisel. Esiteks peab märkima, et kujutis on äärmiselt lihtne, st väheste detailidega ja keha katab Gupta stiilile omaselt õhuke riie, mis laseb stiliseeritud vormil selgesti esile tulla. See tõstab veelgi elegantse joone väljendusrikkust. Kõik jooned on kaarjad,³¹⁶ mis mõjub harmooniliselt. Näo siluett moodustab täiusliku ovaali, mida kordab vaikne naeratus suul ning endassesuunatud lootossilmad. Kõik see kokku peegeldab india budistliku kanoonilise kunsti variatsioonide üht kõrgpunkti sobiva, rahu ja mõistmise seisundit edasiandva stilisatsiooni ja ikonograafia otsinguis.

Sārṇāthis loodi ka väga kõrge kvaliteediga bodhisattva vabaskulptuure. Üheks paremaks samuti 5. saj m.a.j lõpust pärit näiteks on praegu Delhi muuseumis asuv seisva bodhisattva Avalokiteśvara skulptuur (pilt 3.48.). Vastavalt kirjeldustele tekstides kannab see lõdvestunult *ābharaṅga* poosis seisev bodhisattva figuur erinevaid ehteid, näol on kerge naeratus ning ta on kuueteistkümne aastase nooruki kehaehitusega.³¹⁷ Vasakus käes on näha lootose vars ning parem käsi on helduse ehk annetavas poosis (sanskrit *varada-mudrā*). Pea kohale seatud nn rastajuuste kroonil (sanskrit *jatāmukuta*)³¹⁸ on väike mütoloogilise Buddha Amitābha kujutis, mille käed on figuurile omaselt mõtlust märkivas asendis (sanskrit *dhyāna-mudrā*). Taoline kujutusviis on märk mahajaana budismi ühe olulisema kontseptsiooni jõudmisest kunsti – kõik buddhad ja bodhisattvad jaotatakse 5 mütoloogilise Buddha perekonna alla, millest igaüks peegeldab makrokosmose tasandil erinevates ilmakaartes asuvaid puhtaid buddhavälju ning mikrokosmose ehk üksikinimese tasandil inimteadvuse erinevaid aspekte. Näiteks Amitābha „puhas maa“ asub läänekaares³¹⁹ ning Avalokiteśvara kui täiuslikku kaastunnet esindava algkuju austaja arendab endas bodhisattva eeskujul kaastunnet.

Nii keha stilisatsioon kui ka näo kujutusviis on väga sarnased aastail 473 ja 476 m.a.j tehtud seisvate Buddha figuuridega, mis lubab kujutise asetada nendega väga lähedasse aega kui mitte samasse aastasse ning annab võimaluse oletada samade meistrite tööd. Kaunistavate detailide ja keha üldvormi vaheline tasakaal lubab tuua paralleeli Gupta aegse templiarhitektuuriga, milles samuti on oluline peavormi ja pinnakaunistuste vaheline harmoonia.³²⁰

³¹⁶Rohmakas joon on pigem rabaduse märgiks

³¹⁷Huntington, 1999, lk 204.

³¹⁸Mattjuustest kroon on hinduistliku jumala Šiva tunnus, mida kannavad ka mõned budistlikud bodhisattvad. Vt Huntington, 1999, lk 720.

³¹⁹Seda kirjeldava suutra „*Sukhāvatīvyūha*“ lühiversioon on Maret Kargi tõlkes avaldatud aastal 1975 J. Parnovi raamatu „Pronksnaeratus“ lisana. Vt Parnov, J. *Pronksnaeratus*. Tallinn: „Valgus“, 1975, lk 262 – 267.

³²⁰Vt Huntington, 1999, lk 204.

3.4.2.3. Lääneranniku budistlike koobastemplite kunst

India lääneranniku mägise ala budistlike kaljutemplite loomise õitsengu-perioodi (5. –7. saj m.a.j) olulisemaks põhjuseks võib lugeda 5. sajandi keskel m.a.j piirkonna ühendanud Vākātaka dünastia rahu ja jõukust pakkuvat valitsemisaega. Kuigi üks ambitsioonikamaid Vākātaka valitsejaid, Harisena (460–478a m.a.j), ei olnud ise arvatavasti budist, on teada, et üks tema ministritest ja mitmed alluvad vürstid olid pühendunud budismi ilmalikud järgijad (skr *upāsaka*), kes heldelt kogudust toetasid.³²¹

Sellesse perioodi kuuluvad Kānheri, Adžantā, Aurangabadi, Baghi ja Ellora budistlikud koobastemplid. Lääneranniku budistliku kunsti eraldi esiletoomine on oluline, kuna siin on kujutised säilinud nende autentses keskkonnas, moodustades terviku arhitektuuriga. Kuigi ikonograafias ja stilisatsioonis on märgatavad Guptade aegse stiili mõjutused, viis teine teostusmaterjal (Sahjadri mägede graniitkivi) ja kohalik varajasem kunstitraditsioon uue Buddha kujutamise variatsiooni tekkeni.³²² Eraldi tähelepanu ülal mainitud kohtade seas väärrib tänu säilinud seinamaalidele ja suurele hulgale terviklikele koobastemplitele Adžantā.

Skulptuure (täpsemalt kõrgreljeefe) kasutati kahte tüüpi koobastemplite kaunistusena ja kultusobjektidena. Eriti rikkalikult olid kaunistatud nn stuupahallid (sanskrit *caitya*),³²³ mille ülesehitus kopeeris arvatavasti kaasaegseid puittempleid (pilt 4.49.). Adžantā 5. sajandist pärit stuupahallide figuuride (pilt 4.50.) stiil on väga sarnane Sārnāthis loodud kujudega. Figuuri keha ja riided sulavad ühtseks, siluetti rõhutavaks stiliseeritud vormiks. Kuid tausta figuuride hulk on suurem ning aupaiste on Pälade aegsele (8.–12. saj m.a.j) stiilile omaselt ovaalne, mitte täisringi kujuline. Nagu näeme, on Buddha figuur asetatud stuupa esiküljele, mis kinnitab peatükis 3 viidatud stuupa ja hilisemate antropomorfsete kujutiste omavahelist sisulist seotust ja järjepidevust. Väga rikkalikult olid kaunistatud ka stuupahallide sissekäigud (pilt 3.51.), millel asuvad Buddha figuurid esindavad taas Guptade aegset stiili.

Teine koobastempli tüüp, kus näeme suurimas mahus ühtse stiiliga budistlikke skulptuure, on munkade elu- ja õpiruume ühendavad koopad, mille tagumises seinas asus tavaliselt üks või mitu skulptuuride gruppi. Need templid olid, sarnaselt ehitatud kloostrite hoonetele, ruudukujulise põhiplaaniga (pilt 3.52.), mille kahes küljes asusid munkade isiklikud ruumid. Sõltumata skulptuurigruppide arvust oli keskseks figuuriks alati istuva Šākjamuni kuju, mille keha oli

³²¹Samas, lk 239.

³²²Snellgrove, 1978, lk 108.

³²³*Caitya* ehk püha koht, mida tavaliselt seostatakse pühaku säilmetega. Selle üks variatsioon on ka stuupa. Vt Huntington, 1999, lk 717.

erinevalt stuupahallide Sārnāthi stiilile lähedastest figuuridest tunduvalt jässakam ja monumentaalsem (kujud on enamuses elu suurust ületavate mõõtudega) (pilt 3.53.). Viimase näitena toodud kuju on täielikult ümbritsevatest seintest välja raiutud. See viitab budistide rituaalsele kombele käia austuse märgiks päripäeva ümber kuju.³²⁴ Kesksete Buddha figuuride käed on lääneranniku koobastemplites alati seadmuseratta pööramise ehk õpetamise asendis (*dharmacakrapravartana-mudrā*). Seda ajaloolist sündmust (Buddha esimest jutlust Sārnāthis) rõhutavad ka trooni esiküljel kujutatud seadmuseratas ja kaks hirve, kes viitavad sündmuse koha omaaegsele nimele (Hirvepark). Viibides oma monumentaalsusega vaatlejat tugevasti mõjutava kuju ette jäävas templisaalis, on kerge tunda end selle sündmuse tunnistajana (töö autor on neid templeid ka ise külastanud). Taoline mõju vastab peatükis 4.2.1. kirjeldatud kahele Buddha meenutamise ja kuju vaatlemise eesmärgile – tundele, et elatakse õpetajaga (st ajaloolise Buddhaga) koos ning vaatlejas keskendunud meeleseisundi loomisele. Kahtlemata võeti lääneranniku budistlikku kunsti luues eeskuju Sārnāthi kujude esteetikast. Sellele viitavad nii figuuride endasse suunatud ilme kui ka sisemist rahu ja mõistmist edasi andev väärikas poos. Kuid tänu kivimi iseloomust tingitud robustsemale pinnatöötlusele ja massiivsemale vormile ei mõju figuurid kergetena nagu Sārnāthi kujud.³²⁵

Läaeranniku koobastemplite ühtse stiili taotluse ning mahajaana budismile omase mõtlemise (lõputu hulga mineviku ja tuleviku Buddhade olemasolu) hea näide on Ellora koopa nr 12 vasakut seina kaunistav surelike Buddhade (sanskrit *mānusi buddha*) rida (pilt 3.54.). Kõigi lootoseõitel istuvate figuuride käed on mõtlust tähistavas asendis (*dhyāna-mudrā*). Ka muus osas on need Sārnāthi stiili eeskujul stiliseeritud, kuid veel suurema üldistusega skulptuurid teineteisega identsed. Seega polnud nende kujude loojate jaoks oluline kujutada mineviku ja tuleviku Buddhade võimalikke füsioloogilisi eristavaid tunnuseid, vaid anda ühtsete stilistiliste ja ikonograafiliste tunnustega edasi neid kõiki ühendavat ühisosa – täielikult virgunu seisundit. Nii on konkreetsetes ajahetkes toimunud sündmusest tõukunud kujutis justkui vabanenud aja piirangutest, tähistades lõpliku vormi abil aega-ruumi ületavat. Ühtlasi täidab taoline kujutis täiuslikult peatükis 4.2.1. kirjeldatud funktsiooni vaatleja/kujustaja meele keskendajana just siin ja praegu ning paneb vastuseid otsima enda seest, mitte kaugest ajaloolisest sündmusest.

³²⁴Huntington, 1999, lk 255.

³²⁵Snellgrove, 1978, lk 122.

3.5. Ikonograafia stiil – korduva sõnumi kandja

Kuigi vaadeldava perioodi antropomorfseid kujutisi kasutanud spetsiifiline budistlik kujustamistehnika muutus aja jooksul oluliselt, võtab selle olemuse sõltumatult konkreetsest vormist kokku 5. sajandist m.a.j pärit tsitaat Kumāradživa'lt:

"Kui sa märkad ilusat kujutist, mis näeb välja nagu ehtne Buddha, siis pane hoolikalt tähele iga märki – otsmikust jalgadeni – ja mine siis vaiksesse kohta, sule silmad ja keskenda meel kujutisele, mõtlemata muule. Kui oled nõnda harjutanud, kuni võid näha kujutist mil iganes soovid, oled saavutanud *samādhi* keskendudes kujutisele. Alles pärast seda võid näha Buddha elavat ihu näost-näku..."³²⁶

Kirjeldusest on selge, et Buddha kuju vaatlemine ja täpsemalt kujustamisprotsess korrastavad vaatleja meelt (tulemuseks on *samādhi* seisund). Sõnum on suunatud ning see kutsub esile seisundi, mis on informatsiooni lisandumise allikas kujustaja vaimses maailmas. Tunnetus äratav teksti, mida kujutis kehastab.

Informatsiooni allikaks ehk dekanoniseeritud tekstiks on seega Buddha õpetus ning informatsiooni äratavaks ehk kanoniseeritud vormikõnega tekstiks Buddha kuju.

Buddha kujutisele keskendumisega tekkiv teadvust struktureeriv seisund (sanskrit *samādhi*) on nii eesmärk omaette kui ka oluline eeldus sügavama mõistmiseni jõudmisel ehk varjatud informatsiooni äratamisel. Näiteks nn meelerahu (sanskrit *śamatha*) mõtlusvormi eesmärgiks on sisemise vaikuse ja selguse seisund, millele järgneb analüüsiva vaatluse (sanskrit *vipaśyanā*) etapp ehk valitud objekti – inimese enda, maailma või selle osade analüüs selleks, et mõista sügavamal tasandil kõige olemust. Paralleelina saab tuua näite idakristluse kanoonilisest traditsioonist – ka Vana-Vene ikoonide üks toime on tekitada vaatlejas vaikuse seisund, kui eeldus palveks.³²⁷

Siit tekib kohe küsimus, milline roll on informatsiooni äratamisel stiilil, kui kujutavale kunstile omasel väljendusvahendil. Ehk kas teatava sisu edasiandmiseks peab olema kindel vorm.

Stiili kui koodi võib antud kontekstis Bernsteini eeskujul defineerida kui kontsentreeritud infohulga võtit.³²⁸ Kujutava kunsti stiili informatsiooni kandvateks elementideks on joon, värv, vorm, proportsioonid ja kompositsioon. Informatsiooni all peetakse siin olulisimana silmas

³²⁶Karlsson, 1999, lk 71.

³²⁷Allikas: vestlus EAÕ Tartu piiskop Eelijaga.

³²⁸Bernstein, 1990, lk 138.

teadvuse seisundeid, mida nende elementide kasutamine peegeldab. Skulptuuri stiili analüüsis jääb värv kui stiili element välja kuna isegi kui värvi kasutati skulptuuri juures, pole näiteid sellest säilinud.

Antud töös on objektiks Buddha kuju, mille kujutamise stiili tekke mõistmiseks on oluline teada selle olemust. Selleks on Buddha mõistmine ja seisund, mida võib edasi anda erineva stiiliga. Kuid mittekohane vorm võib edasi anda hoopis muud informatsiooni kui selle objektiga antud kultuurikeskkonnas seostatakse ja nii moondub sisu nii palju, et võib rääkida uuest sisust. Seetõttu võib öelda, et stiil on automaatselt sisu. Ehk teisiti öeldes “rätikukese sõlm” ei ole mitte lihtsalt Buddha kuju vaid kindla stiiliga Buddha kuju. See, kuidas stiilielemente on kasutatud, näitab kultuuri ja kunstniku seisundit ja lõpuni tunnetatud stiil tekib tõe tunnetamisel. Näiteks Vana-Vene ikoonimeister Andrei Rubljov on ikooni „Püha Kolmainus“ maalimise eest kuulutatud pühakuks. Kuigi India varajase budistliku kunsti loojateks olid arvatavasti kunstnike gildi kuuluvad meistrid, kes ei pruukinud ise olla budistid, viitab hilisem suurte budistlike kunstikeskuste teke võimalusele, et sealsed meistrid tegelesid ainult budistliku kunsti loomisega ning järgisid ka ise Buddha õpetust. Seda mõtet toetab eriti filigraanne sisu ja stiili tasakaal Guptade dünastia aegses Sārnāthi kunstis. Rohkem on teada India kunstitraditsiooni üle võtnud Tiibeti kunsti kohta, kus teoste loojad olid kindlasti ka ise budistid ja paljudel juhtudel väga auväärsed õpetlased.

Stiilil kui koodil on konkreetne tähendus, mis tähendab, et sõnum on suunatud. Kahtlemata on ka Buddha kujus endas sees jutustav informatsioon, näiteks käehoiete kujul. Oluline erinevus jutustava kunstivormiga, milles kogu informatsioon sisaldub kujutatus, seisneb siin selles, et kuigi ka Buddha kuju “jutustab” näiteks oma käte asendiga, kannab ta endas tänu kujutamise vormile seisundit, milles seisnebki kujutise “äratav” jõud. Erinevalt jutustava kunsti vastuvõtjast, kes passiivsena saab kogu info kujutatust, eeldab n-ö 'rätiku efekti' kandev teos ka vaataja poolset pingutust.

Osa informatsiooni eeldab seega antud traditsiooni n-ö 'rääkivate' tingmärkide nagu käte asendite jm taolise tundmist. Teisalt tundub kujutatud vormis peituvat midagi universaalset, mis peaks vaatajas äratama teatavat liiki informatsiooni sõltumata antud kultuurikonteksti mõistmisest. Viimase alla võib liigitada kujutatu seisundit edasi andvad keha poosi, näos väljenduva jne. ehk erinevate kultuuride piire ületavad üldinimlikult mõistetava 'kehakeele'.

Kõrvutades Lotmani teooriat kanoonilise kunsti toimest informatsiooni äratajana praktiliste näidetega india budistlikust kunstist, võib väita, et Buddha kuju ja tema sõnumi vastuvõtja suhe on küll mitmetasandilisem kui rätikusõlme ja selle lugeja vahel kuid kuulub sisuliselt sama liiki sõnumite alla, mis tingivad informatsiooni kasvu ja amorfse muutumist struktuurselt organiseerituks vastuvõtja teadvuses, eeldades pingutust ka vaataja poolt. Budistlikus traditsioonis tähendab see

ühtlasi spetsiifilise kujustamistehnika kasutamist sügavamate teadvusseisundite saavutamiseks. Oluline roll on seejuures suunatud sõnumiga kunsti puhul fikseeritud kuid varieeruv stiilil, mis tagab sõnumi ehtsuse ja toimib budistliku kultuuritüübi toetajana.

4. BUDISTLIKU KUNSTI ARENG VADŽRAJAANA TEKSTIDE KIRJAPANEMISE AJAL (alates u 6 – 7. saj m.a.j)

Selleks, et kokku võtta eelmises peatükis kirjeldatud budistliku kunsti areng läänerrannikul ning näidata budismi ja sellega seotud kunsti uute arengute põhjuseid, kirjeldab viies peatükk lühidalt vadžrajaana³²⁹ budistliku kunstile kõige tüüpilisema kujundi ja ikonograafilise skeemi aluse, mandala, kujunemist Indias Elloras. Teine peatüki mõte on välja tuua paralleelid india budistliku tekstilooma 3. etapi – vadžrajaana – ja budistliku kunsti arengus, mis on üks magistritöö eesmärkidest. See ajastu tõi kaasa ka uute ikonograafia tüüpide tekke ja stilisatsiooni arengu, mille terviklik ülevaade nõuaks omaette uurimust. Nende muutuste alguse kirjeldamine on siiski oluline selleks, et näidata Guptade perioodi kaanonil kasutamist uuel moel mõtestatud sakraalses keskkonnas.

India budistide Gupta ja Vākātaka dünastiate järgse ajastu (7.–8. saj m.a.j) kogemus kujutas endast dramaatilist muutust võrreldes nende keskse positsiooniga India elus 4.–6. sajandil m.a.j. Varasemad toetuse allikad ja tugevad keskused kahanesid ja kohati kadusid täiesti. Kuna suured kaupmeeste gildid, kes olid budistlike kloostrite traditsioonilised toetajad, kannatasid sõjaolukorras, hakkasid toetused kloostritele kahanema.³³⁰ Gupta ja Vākātaka dünastiate langemine 6. saj keskel m.a.j toetas uue sõjaliselt aktiivse kultuuri teket, millest sai kasvav toetuspunkt teistele India ühiskonna külgedele. Mitmed uutest institutsioonidest ja süsteemidest, mis rõhutavad detsentraliseeritust ja regionaalsust, tekkisid vastusena ebakindlusele suurtes keskustes.³³¹ Antud kontekstis olulisimaks näiteks on seoses uute kohalike kuninglike liinide tekkimisega kasvanud nn "jumaliku väe" õpetus. See viis jumaluste feodaliseerimiseni, nii et jumalustest said kuningad ning kuningatest jumalad.³³² Enamasti peeti kuningat jumal Šiva (pilt 4.1.) üheks avalduseks, mille "peen sisemine mina" asus kuningliku templi jumaluse kujus. Religioonist ei lähtunud mitte ainult kuninglike liinide vaidlustamatus, vaid see toetas ka uute kohalike kunsti- ja arhitektuuri stiilide esiletõusu ja arengut koos kohalike jumaluste tähtsuse tunnustamisega. Need uued templid said kuningliku eneseesitluse näideteks. Taoline kiiresti muutuv kuninglike liitude ja arenevate usuliikumiste keskkond oli suurtele budistlikele kloostritele ja ilmalikule järgijaskonnale tõsiseks väljakutseks.³³³

Uut liiki patronaazi otsimine asetas kloostrid olukorda, milles nad pidid omaks võtma mitmed neid ümbritsenud ühiskonna omadused. Kuigi kloostrid olid alati püüelnud India linnadest

³²⁹'Teemanttee' – kolmas etapp india budismi ja tekstilooma arengus.

³³⁰Davidson, 2002, lk 75.

³³¹Samas, lk 74.

³³²Vt Kulke, Hermann ja Dietmar Rothermund. *A History of India*. London ja New York: Routledge, 1982, lk 136-138.

³³³Davidson, 2002, lk 74.

ja küladest eraldi sakraalse ja õigusliku ruumi poole, pole kloostrid kunagi neid ümbritsevatest sündmustest hermeetiliselt eraldatud olnud. Maailma muutudes muutus ka suhe munkade ja nende perede, juhendajate ja noviitside, kloostri juhi ja kohaliku valitseja vahel. Vadžrajaana süsteemist, mis selgelt arenes välja keskaegsest kogemusest, sai paljude nende tegurite põimija.

4.1. Mandala idee ülekandmine budistlikku mõtlemisse

Traditsiooniliselt kirjeldatakse vadžrajaana süsteemi ja tekstide teket kolme mudeli kaudu. Esimene on ortodoksse budismi positsioon, et see süsteem on mõne kosmilise buddha – Vairotsāna, Vadžradhāra või mõne teise figuuri otsene sõnum. Teiseks on mudel, mille järgi vadžrajaana on vaid šivaismi ehk hinduistliku traditsiooni jumal Šiva kultuse kahvatu imitatsioon. Kolmandaks pakutakse vaid india budismi sisemist arenguloogikat.

Davidsoni arvates pole ükski neist kolmest piisav seletus. Pigem viitavad tõendid sellele, et budistliku tantra, mille üheks olulisemaks avaldumisvormiks on mandala kujund, teke ja areng on keerulise keskaja mõjurite maatriksi, milleks on nii budistliku koguduse sisesed kui ka neist sõltumatud välised protsessid, tulemus.³³⁴ Väga heaks näiteks on budistlik versioon hinduistlikes puraanades (nt *Ādipurāṇa*, *Viṣṇudharmottara-purāṇa*)³³⁵ kirjeldatud jumaluse feodaliseerimisest, mille budistlikus versioonis saab isikust metafoorselt 'kuningate kuningas' (sanskrit *rājādhirāja*). Mitmetel budistlikes tantrates kasutatud olulistel terminitel on nii poliitiline, sõjaline kui ka sakraalne tähendus. Sel perioodil oli mitmetähenduslike sõnade kasutamine india kirjanduses tihti esinevaks võtteks. Nii toetub metafoor tantristi³³⁶ saamisest "kuningate kuningaks" rituaali vormidele, mida saab rakendada nii kuninga kui ka tantristi puhul. Davidson kõrvutab oma väite illustreerimiseks kahte teksti, millest üks kirjeldab munga pühendamist jumaluse ringi ehk mandalasse, teine printsii kroonimist

Munga pühitseb (*abhiṣeka*)

tema juhendaja nii, et ta

tunneb end jumalusena

Printsi kroonib (*abhiṣeka*)

tema vaimulik nii, et ta

koosneb jumaluse osadest ja

³³⁴Vt Davidson, 2002.

³³⁵Vt nt Ikari, Yasuke. *A Study of Nīlamatha: Aspects of Hinduism in Ancient Kashmir*. Kyoto: Institute for Research in Humanities, 1994.

³³⁶Budistliku või hinduistliku tantra rituaalide teostaja.

ja talle antakse võim erinevate
perekondade (*kula*) jumaluste
ringi (*maṇḍala*) üle.

talle antakse võim erinevate
liinide (*kula*) vasallide ringi
(*maṇḍala*) üle.

jne.³³⁷

Seos poliitilise mudeli ja vadžrajaana teksti vahel on ilmne.

Kroonimisrituaalist sai budistliku diskursuse osa umbes 4.–6. sajandil mütoloogilises kontekstis, milles bodhisattvast saab Buddha järglane (nt *Laṅkāvatāra* ja *Daśabhūmika-sūtra*). Kuid esialgu ei rakendunud see budistlikes rituaalides, sest kroonimiseks pidi bodhisattva olema juba kümnendal astmel.³³⁸ India 7. sajandi lõpu vadžrajaana tekstides on kroonimisrituaali kirjeldatud lühikestes peatükkides. 8. sajandil aga muutus rituaal ja selle metafoori süstemaatiline arendamine üha olulisemaks. Ka kunstis on 7. ja 8. sajandil jälgitav protsess, milles mandala põhimõtte kasutamine muutub üha süstemaatiliseks. Pidi ju just mandala keskse buddha figuurina kujustama end ka pühitsuse/kroonimise (sanskrit *abhiṣeka*) läbi teinud pühendatu. Davidson väidab, et taoline enesekujustamise vorm on samuti tuletatud kuninglikust mudelist, milles kuningas saab jumalikuks kui ta kroonitakse ja talle antakse vägi vasallide ringi üle. Varaseimad kirjanduslikud allikad jumalike omaduste kinnitamisest kuningale Indias on pärit 7. sajandi algusest m.a.j (634–635), kui krooniti Tšälukja liini kuningas Pulikēšin II.³³⁹

Guptade järgses Indias kadus tsentraliseeritud riigijuhtimine. See asendus korraga, milles võimas rahvas oli varustatud ümbritsevate vasallriikide mandala ehk ringiga. Näiteks kirjeldati Pulikēšin II võitu Harša üle aastal 632 m.a.j järgmiselt: ”Ta lootosesarnaseid jalgu puudutas tema piiramatu jõuga vasallidearmee kalliskivikroonidest kiirgav valgus” ja kui Harša oli löödud, oli seda ka tema vasallide mandala.³⁴⁰ Kuid ka vasallist võis võimaluse avanedes saada mandala keskne riik ehk pöörata oma isand vasalli seisusse kui sobiv hetk avanes.

Ka budistlik mandala on üles ehitatud sarnaselt – keskset osa ümbritsevad eri suundades osad oma sisemise korraga ning iga neist võib saada keskseks, kui selleks tekib vajadus, saates eelmise keskme äärele. Kui pühitsetav viskab kroonimisrituaali (*abhiṣeka*) ajal lille mandala mütoloogilise Buddha Akšobhja sektorisse, siis saab temast piltlikult öeldes selle „Buddha perekonna liige“ ja Akšobjast saab selle isiku kujustamisprotsessis keskne figuur.

Hea näite sama mudeli kasutamisest nii poliitilises kui ka religioosses sfääris võib leida 629. aastast m.a.j, mil Valabhī Maitrika liini kuninganna Duddā kloostrite rajamist kirjeldatakse kui

³³⁷Davidson, 2002, lk 122.

³³⁸Mahajaana tekstides kirjeldatakse bodhisattva arengut kümneastmelise teena.

³³⁹Davidson, 2002, lk 135.

³⁴⁰Kielhorn, F. *Aihole Inscription of Pulikēšin II*. EI nr 6, 1900-1901a, lk 1-12.

”kloostrite mandala” loomist tema poolt.³⁴¹ Mandala ülesehituse detailid ja sõnavara on otseselt seotud ka kuninglike losside arhitektuuriga, olles kohati lausa identne. Näiteks sõnad paviljon – *kūṭāgāra*, milles asus keskne budda figuur; selle võlvitud värav – *toraṇa*, millel oli valitsussaua – vadžra kuju jne. Nende sarnasus tuleb esile eriti selgesti kui võrrelda mandala struktuuri ja terminoloogiat sama perioodi brahmanistlikele jumalatele pühendatud templite või budistlike kloostritega, mille struktuur ja olulised terminid on nii kuninglike kui ka budistlike mandalate ülesehitust kirjeldavatest tekstidest erinevad. Seega võib nõustuda Davidsoniga, et oma allikas ja arengus esindavad sakraalsed mandalad budistide püüet pühitseda olemasolevat avalikku elu ja taastada tantrist kui kontrolliv isik häirivas india feodaalsete meetodite maailmas, võttes üle poliitilise mudeli – mandala, mille budistlikus versioonis toimib keskne Buddha ”kuningate kuningana” teiste figuuride suhtes.

4.2. Ellora budistlikud koobastemplid kui esimesed vadžrajaana budistliku kunsti ikonograafilise skeemi (mandala) näited

Tavaliselt räägitakse Ellora templitest teiste India läänerannikul 5.–6. saj m.a.j loodud mahajaana templikomplekside (nt Adžanta, Kanheri ja Aurangabad) kunsti kontekstis. Kuid nagu ülal kirjeldatud, said 7. sajandil m.a.j alguse poliitilised protsessid, mis avaldusid ka religioonis ning sellega seotud kunstis. Kuigi esimestes Ellora budistlikes templites (6. saj m.a.j) oli kesksel kohal veel ajalooline Buddha, kujutati hiljem (7. saj m.a.j) tema kõrval peale paari olulisema bodhisattva nagu Avalokitešvara ja Vadžrapāni ka hulka teisi figuure ning kujutiste üldstruktuuri aluseks sai mandala kontseptsioon, mida vaatamata mandalalaadse põhimõtte esinemisele mõnes mahajaana suutras nagu näiteks ”Põimiksuutra”,³⁴² varasemates templites ei kasutatud.

Ellora templid loodi perioodil, mil polnud veel välja kujunenud hilisem vadžrajaana ehk tantra tekstide klassifikatsioon neljaks: *kriya*-, *caryā*-, *yoga*- ja *anuttarayoga-tantra* ning need peegeldavad arvatavasti varasemate tantrate – *kriya*- ja *caryā-tantra* erinevaid jooni nende ideede arenguprotsessis. *Kriya*- ja *caryā-tantra* tekstides on Buddha endiselt ajalooline isik ning just nõnda kujutatakse teda ka Ellora skulptuurides kõrvuti erinevate mees- ja naisbodhisattvate ning teiste mütoloogiliste figuuridega. Kuid ühtegi teksti, mis täpselt vastaks koobaste ülesehitusele, leitud ei ole.

³⁴¹Davidson, 2002, lk 139.

³⁴²Vt Läänemets, M. EAO aastaraamat, 2006, lk 64.

Kuigi Ellora jätkas kohalikku kaljutemplitraditsiooni, on selle budistlik ikonograafia, eriti hilised koopad, seotud arengutega idapoolsetes keskustes nagu näiteks Bodhgayā ja Ratnagiri. Kuidas tantra ideedel põhinev ikonograafia ja stiil praeguse Maharaštra osariigi territooriumile kandus, ei ole päris kindel. Toetudes Tāranāthale ja teistele tiibeti allikatele, toob Malandra selle protsessi ühe näitena Maharaštra piirkonda saabunud tantra õpetaja Saraha kohta.³⁴³ Tema üheks austavaks nimeks oli "suure mandala õpetaja" (sanskrit *mahāmaṇḍalācārya*), mis selgelt viitab mandala idee olulisusele tema õpetuses. Taolisi lugusid vadžrajaana õpetajate liikumisest budistliku maailma keskmele selle ääremaille on teisigi. Üks oluline paralleel on jaapani munga Kukai Indiast Jaapanisse naasmine 806. aastal m.a.j koos mitmete suutra ja tantra tekstidega, millega ta pani aluse Shingoni koolkonnale. Selle koolkonna templites asuvad mandala reljeefid ja nende kolmemõõtmelised kujutamise skeemid on üllatavalt sarnased Elloras kujutatule (nt peatempel Kongobu-jiis ja Daigo-ji tempel Kyotos).³⁴⁴ Nende templite elusuuruses skulptuurid pidid sealviibijas tekitama tunde, et bodhisattvad seisavad ta ees "kui mandalast ilmunud". Sama mulje tekib ka Ellora kolmemõõtmeliste mandalate keskel viibides. Teiseks oluliseks paralleeliks on Ellora sarnasus Ratnagiri varajaste templitega, milles ülesehituse aluseks olid samuti *kriyā-tantra* tekstid nagu näiteks *Mañjuśrīmūlakalpa*. See tekst tõstab esile kolm mütolooilist Buddha perekonda, mille kesksed figuurideks on Avalokitešvara, Vadžrapāni ja Šākjamuni. Mõlema piirkonna ikonograafilise skeemi sarnased jooned viitavad *kriyātantra* traditsioonile või õpetusele, mis on varasem kui *kriyā*- või *yoga-tantra* kanoniseeritud vorm ja esindab jooni mõlemast. Lõplikult fikseeritud ülesehitusele eelnev vorm näitab, et tegemist on tõesti kõige varajasema vadžrajaana kunsti näitega Indias.

Lühikese ülevaate Ellora templite ikonograafia arengust annab kolme erineva templiehituse perioodi näidete kirjeldamine. Kuna stilistiliselt järgisid kujutised mujal lääneranniku koobastemplites välja kujunenud kujutusviisi, keskendub see peatükk eelkõige templite ikonograafilise skeemi kirjeldamisele.

Varaseim budistlik tempel Elloras on koobas nr 6 (pilt 5.1.), mis ehitati seitsmenda sajandi alguses m.a.j, kui toimus üleminek hinduistlike koobastemplite ehitusetapist budistlikule. Koobaste stilistiline sarnasus lubab oletada samade käsitööliste tegevuse jätkamist Elloras, kuid arvatavasti uute patroonide alluvuses. Aastatel 600–730 m.a.j loodud koobaste stiil muutub ajas oluliselt. Veidi raskepärane varane kujutamiski viis muutub 7. sajandi keskel veidi elegantsemaks ja eriti filigraanselt teostatud jõulisteks figuurideks 8. sajandi keskel.³⁴⁵

Kõigi koobaste ühiseks omaduseks on nende keskne figuur – Buddha, mille ümber asuvad

³⁴³Davidson, 2002, lk 267.

³⁴⁴Malandra, Geri. *Unfolding a Mandala. The Buddhist Cave Temples at Ellora*. Delhi: Sri Satguru Publications, 1997, lk 14.

³⁴⁵Samas, lk 26.

figuurid aga vahelduvad pakkudes nii alust mandala arengu kronoloogiaks. Kuuendas koopas on mandala esitatud kahel moel. Esiteks madalreljeefina Buddha kuju kõrval seintel vasakul ja paremal. Reljeefil on mandala üheksaosaline diagramm, mille igas osas kujutatud istuva Buddha figuurid näitavad seadmuseratta pööramise žesti (*dharmacakrapravartana-mudrā*). Ka koopa keskse, istuva Buddha figuuri käed kordavad seda liigutust. Taolisi reljeefmandalaid kohtame ka hilisemates koobastes, näiteks kaheteistkümnendas (pilt 4.2.), mille kogu ülesehituse aluseks on mandala idee. 6. koopa mandala reljeef tõestab Malandra arvates selgelt vadžrajaana budismi kohalolu esimestes budistlikes Elloras koobastes. Kuigi 6. koopas on kolmemõõtmelisi skulptuure vähem kui hilisemates koobastes, pakub Malandra, et juba see koobas oli teostatud kui kolmemõõtmeline mandala, mille teostamisel kasutati minimaalsel arvul figuure, et anda koopale mandala funktsioon.³⁴⁶

Templi kolmemõõtmelise mandala välise ringi (vt pilt 4.3.) ainsad figuurid on jumalannad Bhrikutī ja Mahāmājūrī, keda on kujutatud ka varajasemate Ellora hinduistlike templite juures. Järgmised kaks figuuri on üleelusuuruses bodhisattvad Avalokitešvara ja Maitreja, kes siin traditsioonilist Ellora hindu templite kompositsiooni järgides toimivad kui uksevalvurid (sanskriti *dvārapāla*). Avalokitešvara kui *dvārapāla* ja keskse Buddha figuuri saatja on esindatud pea kõigis Ellora koobastes. Sisemisse ringi sisenedes leiame vasakult seinalt kaks istuva Buddha figuuri Tārā kohalt, mis oma viimistluse tasemelt jätab mulje, et tegemist võib olla hilisema lisandiga, mitte osaga algsest mandalast. Vasakul seinal on reljeefmandala üheksa buddha figuuriga. Nende all asub grupp järgijaid elevandiga. Kujund järgijatest kannab edasi Adžantas alguse saanud traditsiooni. Paremal seinal on teine reljeefmandala, millel on kujutatud Avalokitešvara, Džambhala ja Mandžušrī. Mandala keskse istuva Buddha figuuri kõrval asuvad taas Avalokitešvara ja Maitreja seisvad figuurid. Buddha käed näitavad seadmuseratta žesti, mis piirkonna mahajaana koobastemplite tavakäsitluses viitab ajaloolise Buddha esimesele õpetusele. Kuid ilma Buddha elu teiste oluliste sündmuste kujutamisetä tundub see liiga suletud käsitlusena. Arvestades tekkiva nn vadžrajaana budismi konteksti võib seda figuuri tõlgendada ka viie mütolooilise buddha süsteemis, milles sama žest tähistab Vairotsanat, keda varastes tantra tekstides nagu *Mañjuśrīmūlakalpa* kirjeldatakse tavaliselt koos Avalokitešvara ja Vadžrapāniga. Koopas nr 6 viitab vadžra puudumine teise saatva figuuri käes, et tegemist on Maitrejaga.³⁴⁷

See varaseim mandala väljendus näitab Ellora omapära – taolist mütolooiliste buddhade ja bodhisattvate kombinatsiooni pole kirjeldatud teadaolevais tekstides ega kujutatud mujal.³⁴⁸

Koobas nr 10 tähistab Ellora templiloomise keskmise perioodi kõrghetke. Templi kese on

³⁴⁶Malandra, 1997, lk 26.

³⁴⁷Samas, lk 28.

³⁴⁸Samas, lk 29.

stuupa, mille ees asuv istuva Buddha figuur (pilt 4.4.) sisaldab nii varajase kui ka hilisema läänerranniku stiili ja ikonograafia tunnuseid. Olulisim muutus, võrreldes varasemate stuupahallidega näiteks Adžantas, on kahel pool Buddha kuju olevad bodhisattva figuurid ning paljud teised detailid, mis viitavad arenevale mandala ideele. Keskse Buddha või Vairotšana figuuri kõrval on taas Avalokitešvara ja Maitreja.

Olulisim uuendus suurema hulga figuuride kõrval on templi fassaadi kaunistavad ja selle taha jäävad figuurid, mis moodustava mandala teise, vertikaalse astme (pilt 4.5.). Veider lisand on fassaadi kohal asuvad kambrikesed figuuridega, kuhu sissepääs puudub. See võib olla katse lisada templile kolmas korrus ja peegeldab uusi ideesid, mis leidsid täielikuma väljenduse hilisemates koobastes, kus mandala ikonograafia on teostatud kolmel korrusel.³⁴⁹

8. sajandi alguses vahetus piirkonnas taas võim, tekkis uus stiil ja toimusid muutused koobaste planeerimises ning ikonograafias. Kolmekorruseliste koobaste (pilt 4.6.) loomine ning Buddha figuuri žesti muutus viitavad uuele liinile õpetuses. Võimalik, et uus valitsev dünastia avas tee ka laiematele kultuurimõjudele nii kaugetest paikadest nagu Nālandā, Bodhgayā, Ratnagiri jt.

Küpseim näide Ellora budistlike koobaste hilisest loomeetapist on koobas nr. 12 (pilt 4.7.) Kõik kolm korrust on sammassaalid, mis on ümbritsetud figuuridest keskmega altariosas, kus asub mandala olulisim figuur. Esimesel korrusel on selleks Vairotšana ja järgmisel kahel Šākjamuni ning neid ümbritsevad erinevad figuurid. Skulptuuride rohkus ja mandala teostamine kolmekordsena viitavad selgelt vadžrajaana budismi ideede kiirele arengule. Huvitava paralleeli taolise templi võimalikust kasutusviisist saab tuua Tiibeti õpetaja ja tõlgi Rintšen Zangpo elust, kes 10. sajandi lõpus tegutses ka Ladakhis. Sealse Tapho kloostri peasaalis on skulptuurid asetatud nii, et sinna siseneja leiab end Vadžradhātu mandala keskmest. Tema eluloos kirjeldatakse juhtumit, kui Rintšen Zangpotd külastas õpetaja Atiša ning nad viibisid ühe öö kolmekordses templis. Igal korrusel oli erinevate tantratekstide kirjeldatud kolmemõõtmeline mandala. Öö laskudes viibiti esimesel korrusel, keskööl teisel ja koidu saabudes kolmandal korrusel, läbides nii kujustamise protsessis mandala erinevad tasemed.³⁵⁰

Ellora templid on küll lihtsamad, toetudes arvatavasti siiski vaid ühele tekstile kuid vaatamata nende varajasele loomisele võib selle loo alusel eeldada, et sarnane meetod võis kasutusel olla juba Elloras. Kuna ükski tekst ei kirjelda täpselt Ellora koobaste struktuuri on need templid ise india 7. ja 8. sajandi vadžrajaana kunsti kirjeldavaks tekstiks.³⁵¹

Ellora ja teiste taoliste kolmemõõtmeliste mandalate loomine viib loogilise lõpuni budistlike

³⁴⁹Malandra, 1997, lk 56.

³⁵⁰Vt Snellgrove D.L. ja Skorupski T. *The Cultural Heritage of Ladakh*, Vol I. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1997, lk 30-64.

³⁵¹Malandra, 1997, lk 20.

antropomorfsete kujutiste kui sügavamate teadvusseisundite loomise vahendi arengu, mis sai alguse lihtsast Buddha meenutamise tehnikast.

KOKKUVÕTE

Vastates töö alguses esitatud küsimustele peab ütleva, et selget vastust, miks ühel hetkel tunti vajadust Buddha antropomorfsete kujutiste loomise järele, anda ei saa. Oli ju kultusobjektina olemas stuupa jmt sümbolid. Kuna esimesed nii hinduistlikud, džainistlikud kui ka budistlikud keskseid religioosseid isikuid kujutavad skulptuurid loodi ühes ja samas piirkonnas ühel ja samal perioodil tundub, et tegemist oli üldise suundumusega india kunstis, millele budistliku traditsiooni sees leiti sobivad põhjendused. Esimesed budistlikud antropomorfseid kujud toimusid esmalt kui austuse objekt ning Virgunu omaduste visuaalne meenutus ning võimalik, et ka toena kujustamis-harjutuses, mis aitas harjutuse teostajal jõuda sügavamate teadvusseisunditeni. Üheks esimeseks ikonograafia tüübiks 1.–2. saj m.a.j Mathurās oli mahajaana virgumisideaali teostaja, bodhisattva. See fakt toetab teesi, et esimeste antropomorfsete kujude loomine oli seotud varajase mahajaana suutra kultustega, mis enamasti olid seotud kindlate piirkondadega nagu näiteks Pešavari oru põhjakülje kloostriid BG-s. Erinevalt varem levinud arvamusest olid antropomorfsete kujutiste loomele alusepanijaks haritud mungad ja nunnad, kelle nimed ja mahajaana budismile omased pälvimuste pühendamise tekstid on säilinud paljude skulptuuride pealiskirjades.

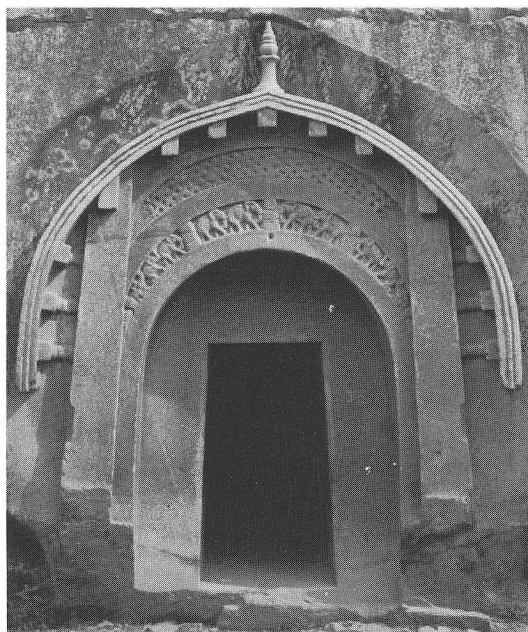
Esialgu oli budistlike antropomorfsete skulptuuride loomisel eeskujuks kohalik, budistlikule mõtlemisele ehk mitte alati parimal viisil omane esteetika, mis inimfiguuri kujutamisel lähtus tegeliku anatoomia ehk realistlikkuse illusiooni loomisest. Guptade dünastia ajaks (4.–6. saj m.a.j) oli Buddha kujutamise viis budistlikele ideaalidele sobiva vormi otsinguis järk-järgult arenenud suurema stilisatsiooni ja üldistuse suunas, mis on omane veel mitmele teisele kanoonilisele kuntikultuurile. Sel ajal kirja pandud budistliku kunsti kaanonit kirjeldavad tekstid (*śilpa-śāstra*) lähtuvad kogu india kunstile omastest 'suurmehe tunnustest' ning keha pooside ja žestide süsteemist. Viimastel on budistlikus kontekstis alati mõnda Buddha õpetuse aspekti tähistav tähendus. Käesoleva töö seisukohalt on nn jutustavate detailide kõrval olulisem kujude stiili kui Buddha seisundit kandva elemendi roll. Buddha kuju ja tema sõnumi vastuvõtja mitmetasandiline nõ rätikusõlemina varjatud informatsiooni äratav suhe kuulub taolist liiki sõnumite alla, mis tingivad informatsiooni kasvu ja amorfse muutumist struktuurselt organiseerituks vastuvõtja teadvuses, eeldades pingutust ka vaataja poolt. Budistlikus traditsioonis tähendab see ühtlasi spetsiifilise kujustamistehnika kasutamist sügavamate teadvusseisundite saavutamiseks. Oluline roll on seejuures suunatud sõnumiga kunsti puhul fikseeritud kuid varieeruval stiilil, mis tagab sõnumi ehtsuse ja toimib budistliku kultuuritüübi toetajana.

Kuigi india budistliku kunsti arengul on palju kogu india kultuuriruumist lähtuvaid mõjutusi kattub selle areng budistliku tekstiloomel kolme etapiga. Hinajaana tekstiloomel perioodil (5.–1. saj e.m.a) loodud mitteikoonilise kunsti areng kogu india kunstile omaste kujundite kasutamisest

selgelt budistlikule kunstile omaste sümbolite väljakujunemiseni on võrreldav budismi kui selgelt teistest india usunditest eristuva religiooni staatuse saavutamisega samal perioodil. Antropomorfsete budistlike kujutiste tekkimine meie ajaarvamise esimestel sajanditel oli selgelt mõjutatud mahajaana ideede levimisest kloostrites. Selle tunnistuseks on nii mahajaana tekstidele omased pühendused kujude pealiskirjadel kui ka esimene ikonograafia tüüp, 'bodhisattva', mahajaana virgumisideaali teostaja.

India budistliku tekstilooma viimane etapp, vadžrajaana, tõi kaasa terviklike ikonograafiliste skeemide, mandalate, kasutamise templite kujutiste asetamisel ning viib loogilise lõpuni budistlike antropomorfsete kujutiste kui sügavamate teadvusseisundite loomise vahendi arengu, mis sai alguse lihtsast Buddha meenutamise tehnikast.

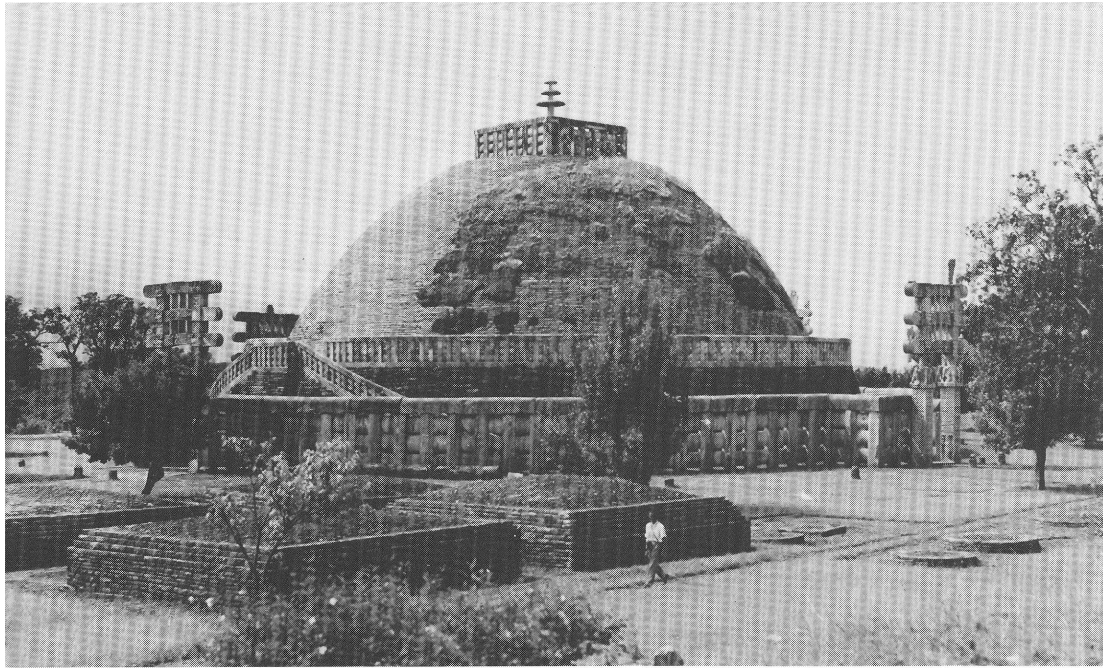
Lisa 1. Pildid:



Pilt 2.1. Lomāš Rsi koobas, 3. saj e.m.a. (Huntington, 1999), Bihar



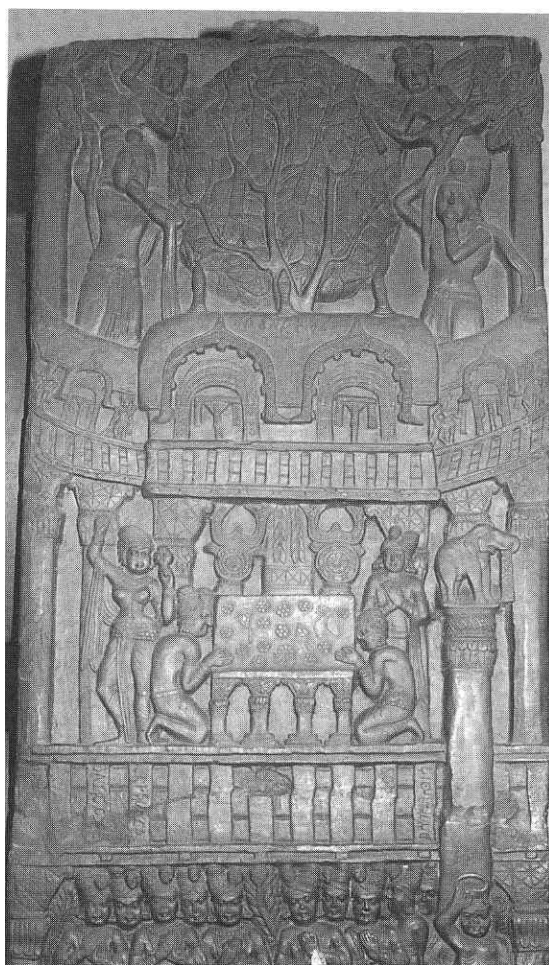
Pilt 2.2. Vadžraiste Bodhgayā's (Huntington, 1999), 3. saj e.m.a.



Pilt 2.3. Sāñcī stuupa (Huntington, 1999), 3. saj e.m.a.



Pilt 2.4. Puu kujutis stuupa sambal (Karlsson, 1999)



Pilt 2.5. Bodhipuud kujutav reljeef, Bhārhut, (Karlsson, 1999), 3.-2. saj e.m.a.



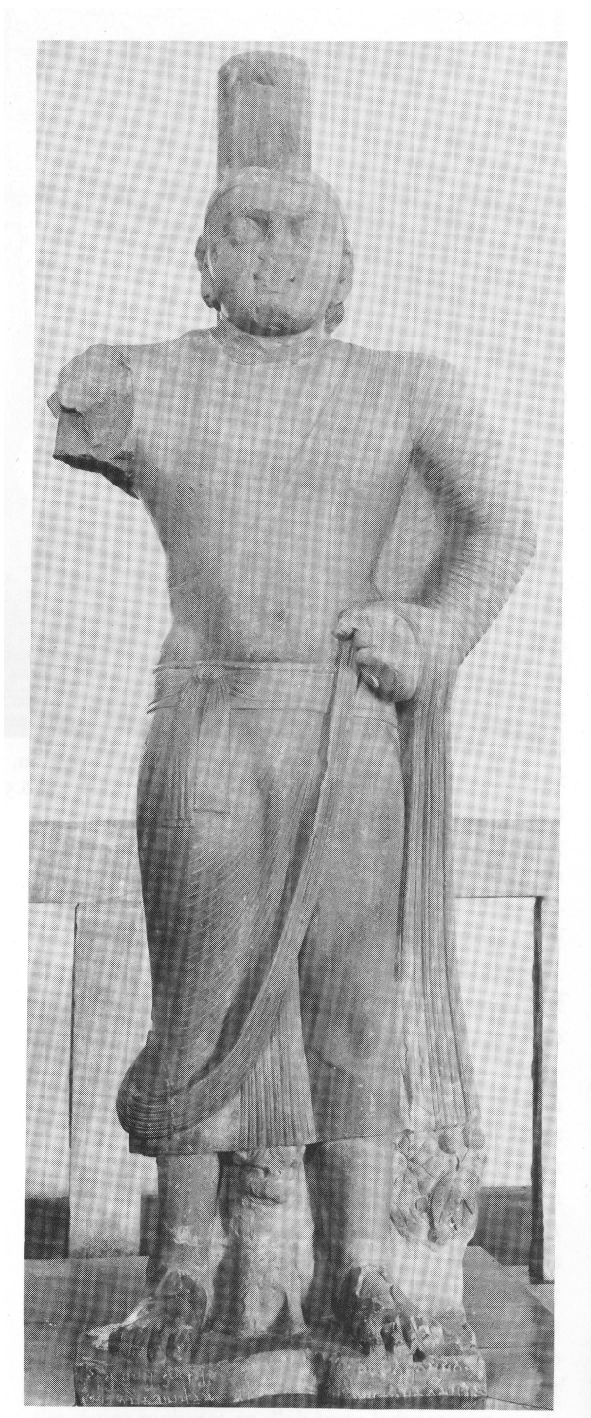
Pilt 2.6. Stuupa džainistlikul reljееfil, (Karlsson, 1999), 3. saj e.m.a.



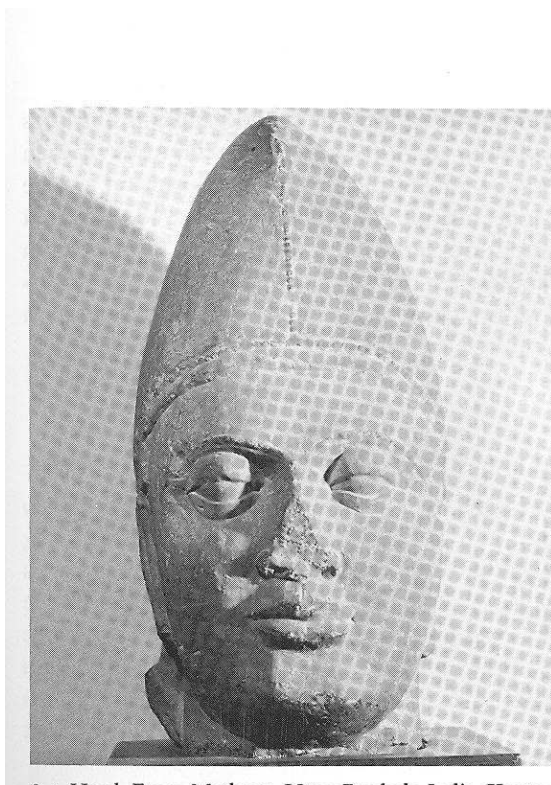
Pilt 3.1. Kaniška aegne Buddha kujutisega kuldmünt, (Snellgrove, 1978), 1. saj m.a.j.



Pilt 3.2. Mathurā jakša skulptuur, (Snellgrove, 1978), 2. saj e.m.a.



Pilt 3.3. Bhikšu Bala bodhisattva, Mathurā, (Huntington, 1999), 1. saj m.a.j.



Pilt 3.4. Kuninglik pea, Mathurā, (Huntington, 1999), 1. saj m.a.j.



Pilt 3.5. Kušaani kuningas Vima Kadphises troonil, Mathurā, (Huntington, 1999) 2. saj m.a.j.



Pilt 3.6. Virgūṇat kujutav reljeef, Iṣapur, (Huntington, 1999), 1. saj e.m.a.



Pilt 3.7. Indrašila legendi kujutav reljeef, Mathurā, (Myer, 1986), 1. saj e.m.a./1.saj m.a.j.



Pilt 3.8. Bodhisattva, Bodhgayā/Mathurā, (Rhi, 1994), 3./4. saj m.a.j.



Pilt 3.9. Bhikšu Bala bodhisattva kohal asunud kivist 'vihmavari', Mathurā, (Huntington, 1999), 1. saj m.a.j.



Pilt 3.10. Istuv bodhisattva, Ketrā, Mathurā, (Myer, 1986), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.11. Istuv bodhisattva, Ahicchattrā, Mathurā, (Huntington, 1999), u 152a m.a.j.



Pilt 3.12. Istuv Buddha, reljeef, Swati org, BG, (Huntington, 1999), 1. saj m.a.j.

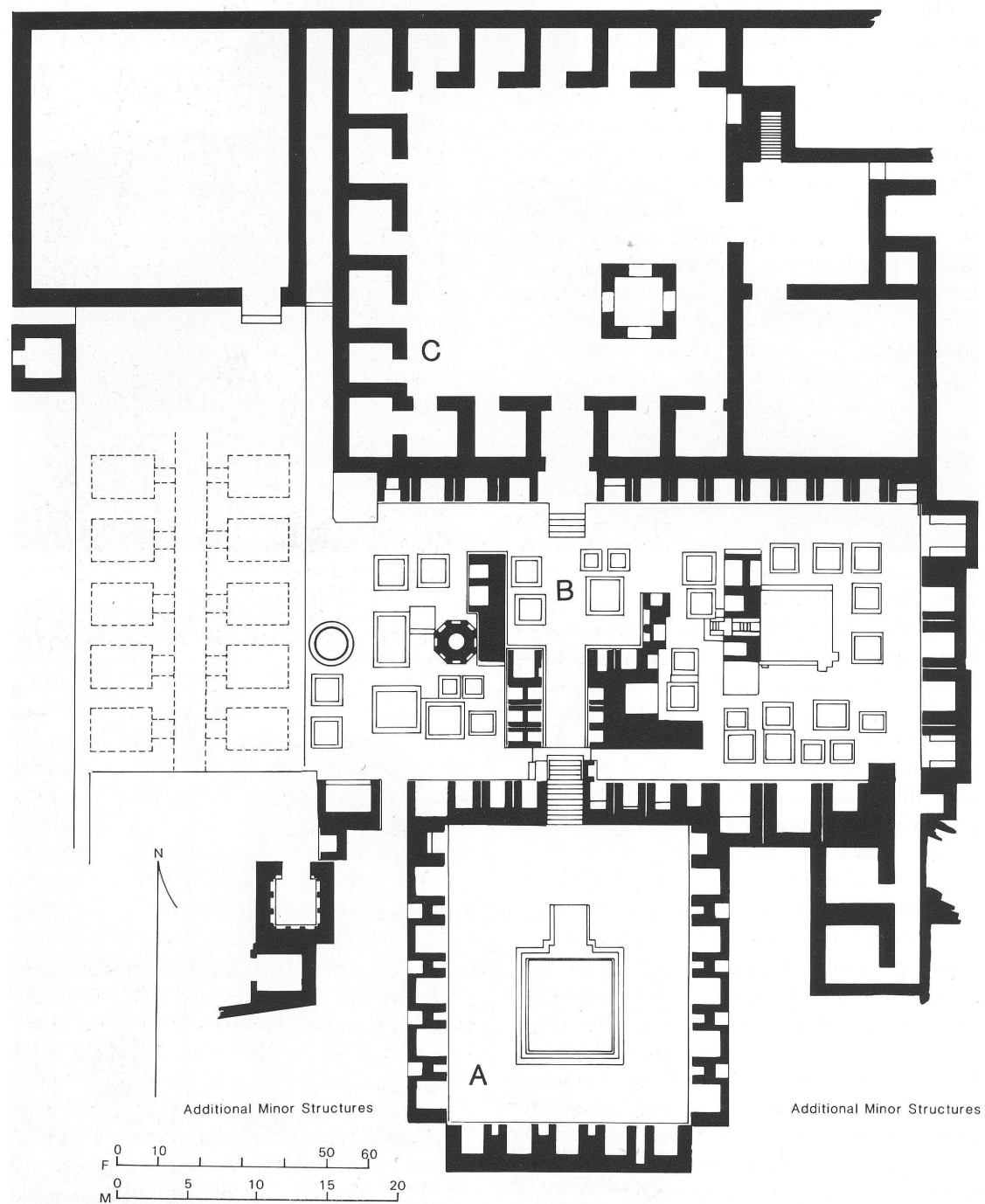


9.6. "Vaniska" reliikvialaegas. From *stūpa* at Shāh-jī-ki-Dheri.

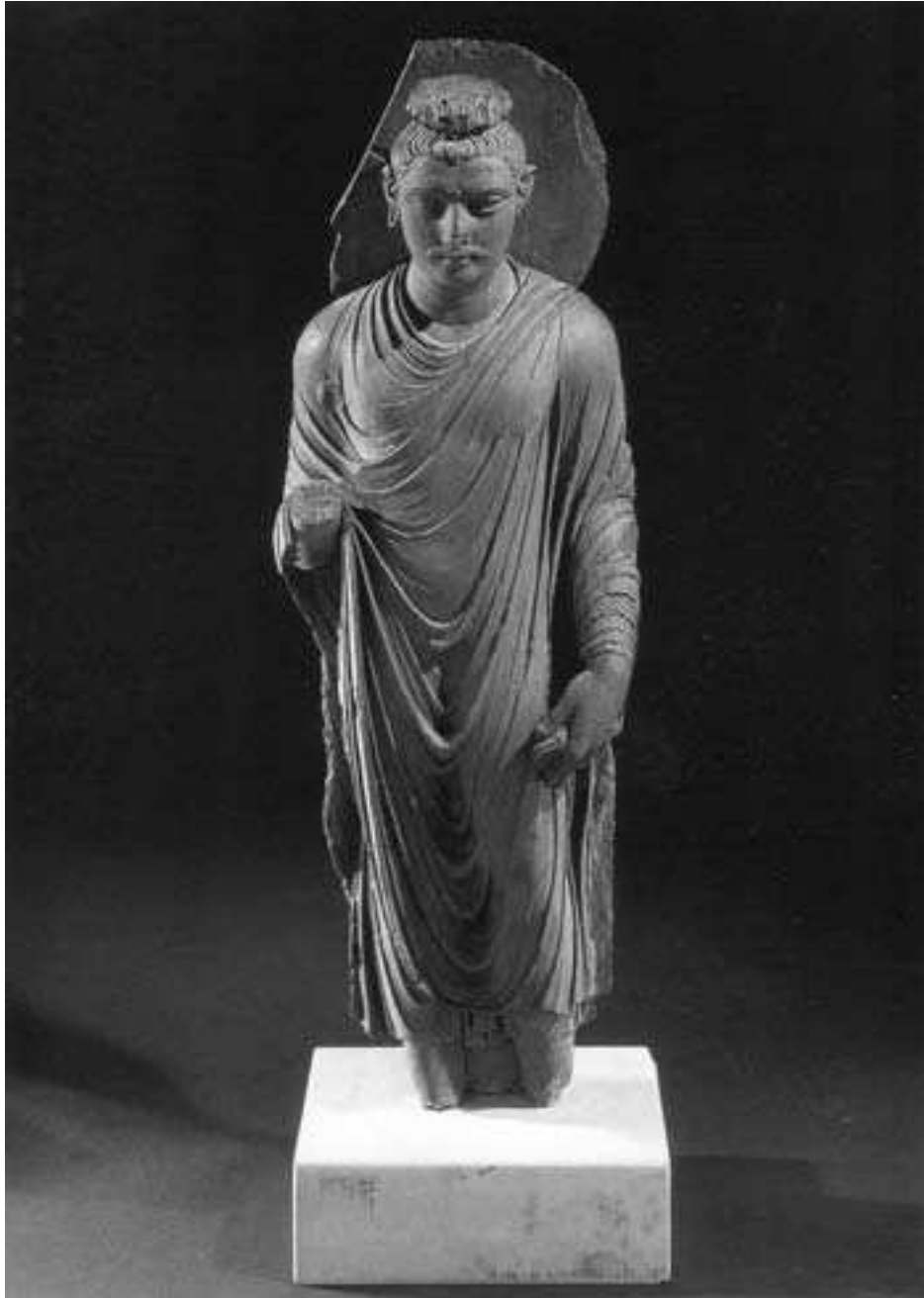
Pilt 3.13. Bīmarāni reliikvialaegas, BG, (Huntington, 1999), 1. saj e.m.a./ 1. saj m.a.j



Pilt 3.14. Guldara vihaara stuupa, BG, (Huntington, 1999), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.15. Takht-i-Bāhī kloostri põhiplaan, BG, (Huntington, 1999), 1./2. saj m.a.j.



Pilt 3.16. Buddha, BG 1. ikonograafia tüüp, Takht-i-Bāhī, BG, (Rhi, 2006), 1./2. saj m.a.j.



Pilt 3.17. Buddha, BG 1. ikonograafia tüüp, Pešawar, BG, (Rhi, 2006), 1./2. saj m.a.j.



Pilt 3.18. Istuv Buddha, BG 1. ikonograafia tüüp, Andan-Dheri, BG, (Rhi, 2006), 1./2. saj m.a.j.



Pilt 3.19. Buddha, BG 2. ikonograafia tüüp, Sahrī-Bahlol, (Rhi, 2006), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.20. Buddha, 2. BG ikonograafia tüüp, Sahrī-Bahlol, (Rhi, 2006), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.21. Buddha, BG 2. ikonograafia tüüp, Pešawar, (Rhi, 2006), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.22. Istuv Buddha, seadmuseratta pööramise žest, (*dharmacakrapravartana mudrā*), BG 3. ikonograafia tüüp, (Rhi, 2006), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.23. Buddha, mõtlust tähistav žest (*dhyāna mudrā*), BG 2. ikonograafia tüüp, Sahrī-Bahlol, (Rhi, 2006), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.24. Buddha pea, BG 3. ikonograafia tüüp, Sahrī-Bahlol, (Rhi, 2006), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.25. Buddha kerjakausiga, Takht-i-Bāhī, BG, (Rhi, 2006), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.26. Istuva Buddha reljeef, Mamane-Dherī, BG, (Rhi, 2006), 3. saj m.a.j.



Pilt 3.27. Buddha, BG 3. ikonograafia tüüp, (Rhi, 2006), 2./3. saj m.a.j.



Pilt 3.28. Buddha, Loriyān-Tangai, BG, (Rhi, 2006), 3. saj m.a.j.

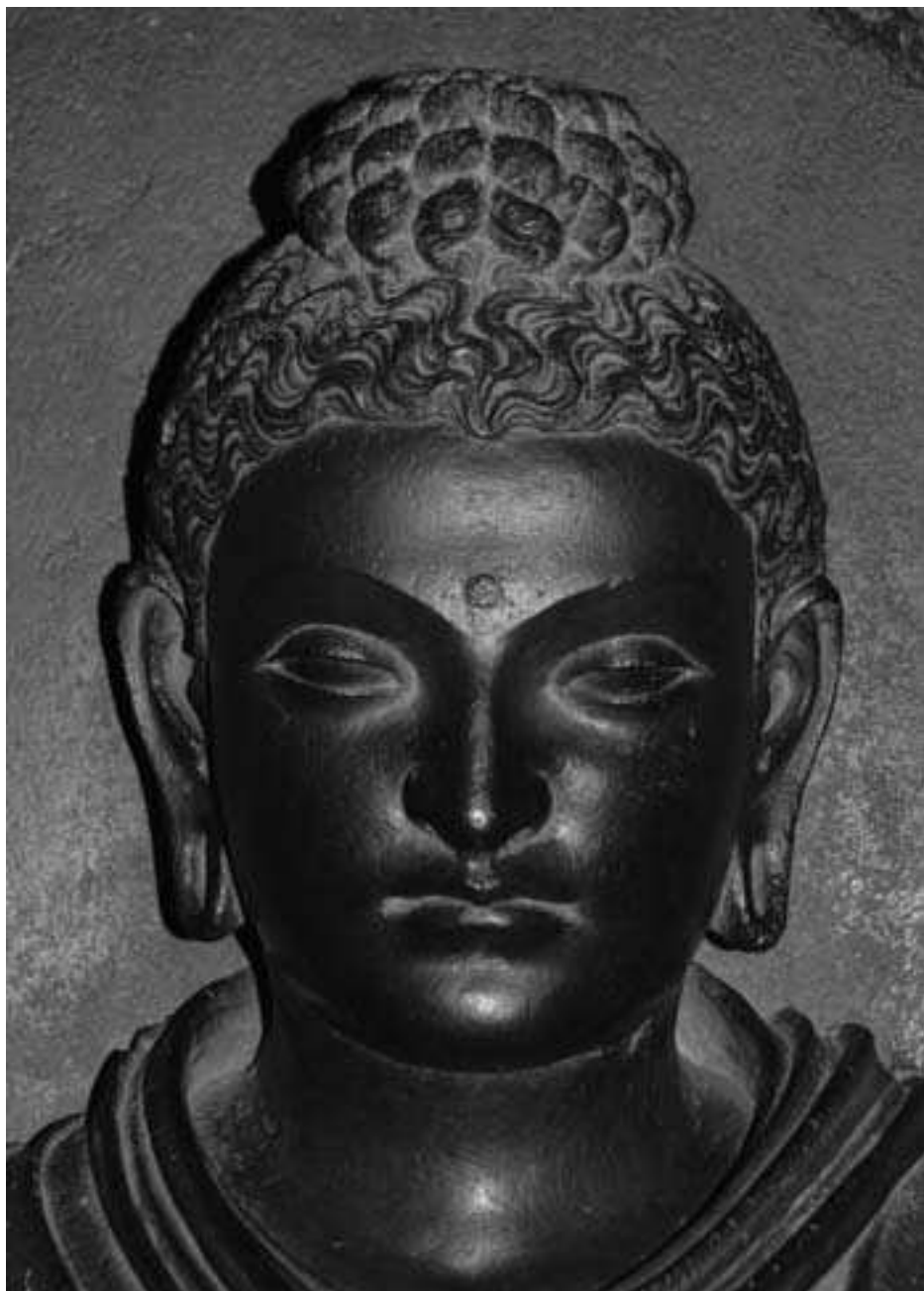


Pilt 3.29. Buddha, BG 4. ikonograafia tüüp, Takht-i-Bāhī, (Rhi, 2006), 3. saj m.a.j.

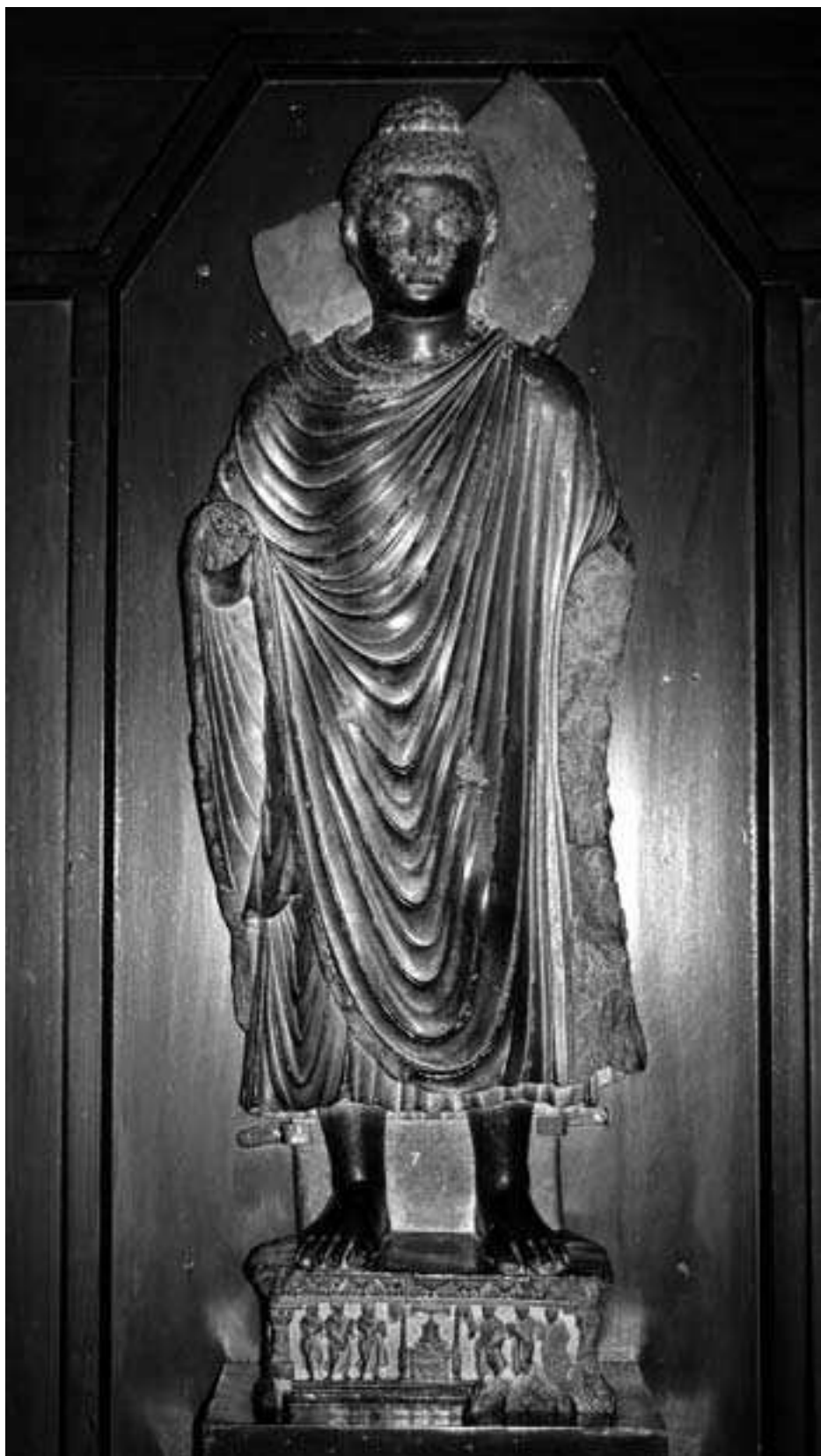


Pilt 3.30. Buddha Amitābha kõrgreljeef, BG 4. ikonograafia tüüp, Mohamed Nari, (Rhi, 2006), 3.

saj m.a.j.



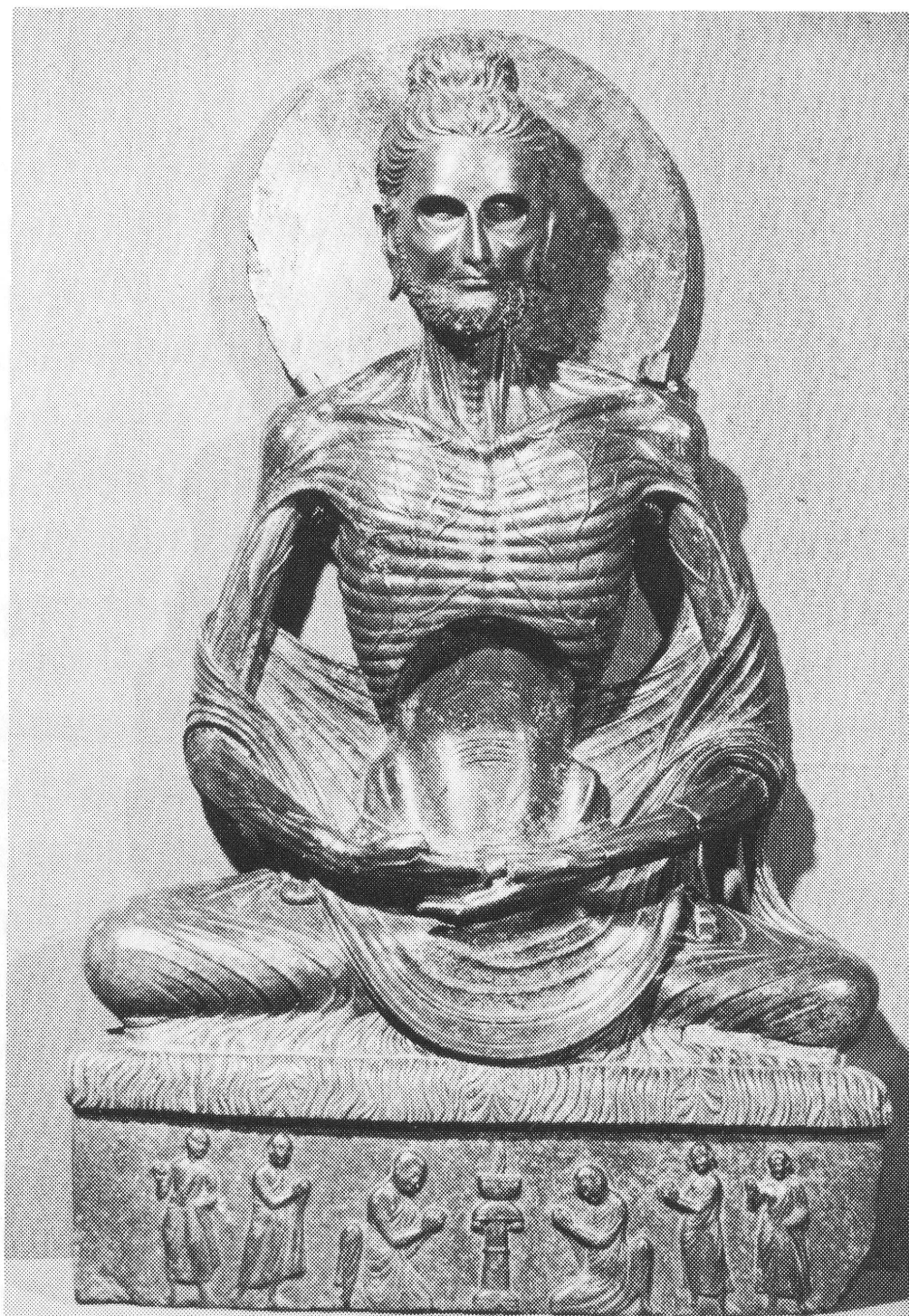
Pilt 3.31. Buddha, BG 5. ikonograafia tüüp, (Rhi, 2006), 3. saj m.a.j.



Pilt 3.32. Buddha, BG 5. ikonograafia tüüp, (Rhi, 2006), 3. saj m.a.j.



Pilt 3.33. Buddha, BG 5. ikonograafia tüüp, (Rhi ,2006), 3. saj m.a.j.



Pilt 3.34. Askeet Siddhārtha, Sikri, BG, (Huntington, 1999), 2./3. saj m.a.j.



Pilt 3.35. Bodhisattva Maitreja, BG, (Huntington, 1999), 2./3. saj m.a.j.



Pilt 3.36. Bodhisattva Avalokitešvara, Lorian Tangai, BG, (Huntington, 1999), 2./3. saj m.a.j.



Pilt 3.37. Prints Siddhārtha, Sahrī-Bahlol, BG, (Huntington, 1999), 2./3. saj m.a.j.



Pilt 3.38. Buddha, Āndhradeśa, (Huntington, 1999), 2./3. saj m.a.j.



Pilt 3.39. Istuv bodhisattva, reljeef, Āndhradeša, (Snellgrove, 1978), 3. saj m.a.j.



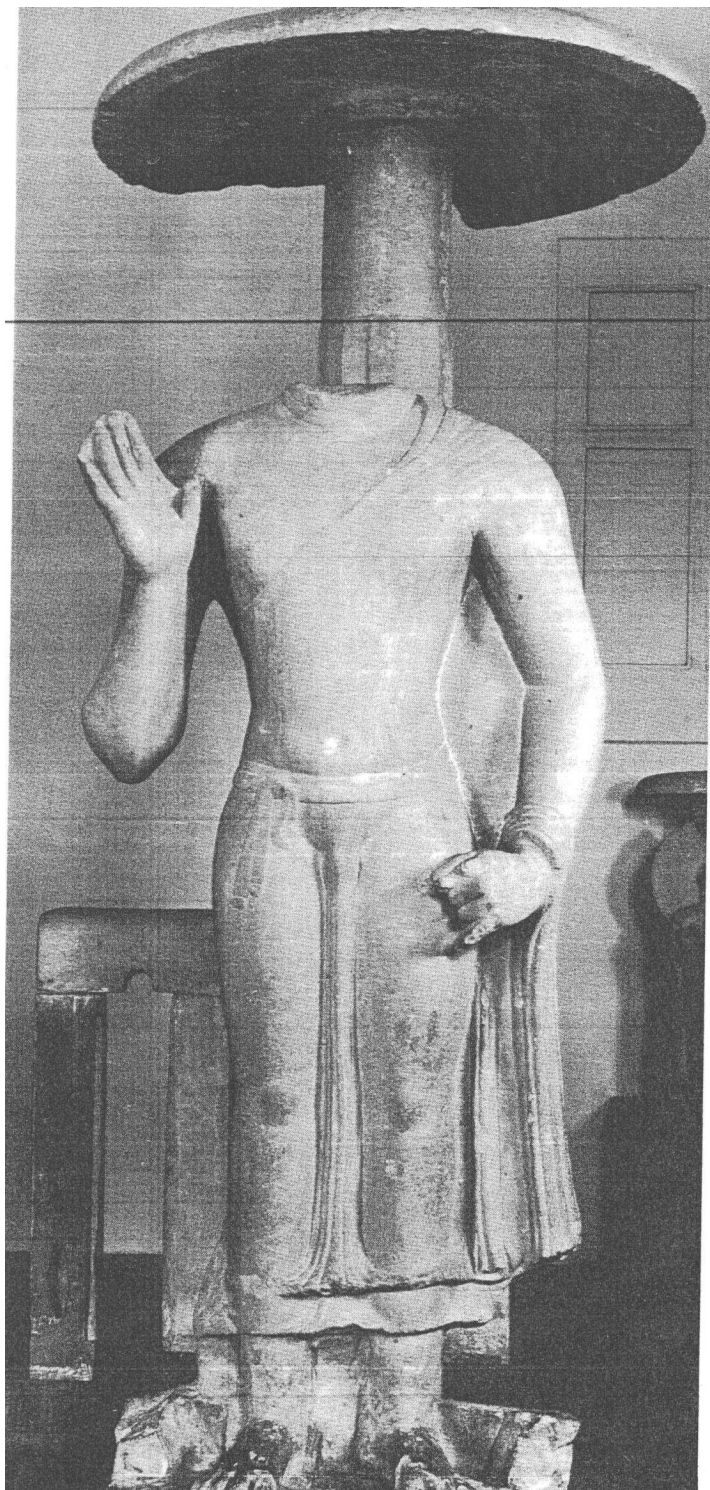
Pilt 3.40. Seisev bodhisattva, reljeef, Āndhradeśa, (Huntington, 1999), 2. saj m.a.j.



Pilt 3.41. Buddha, Mathurā, (Snellgrove, 1978), 3. saj m.a.j.



Pilt 3.42. Buddha, Gupta stiil, Džamālpur, (Huntingon, 1999), 5. saj m.a.j.



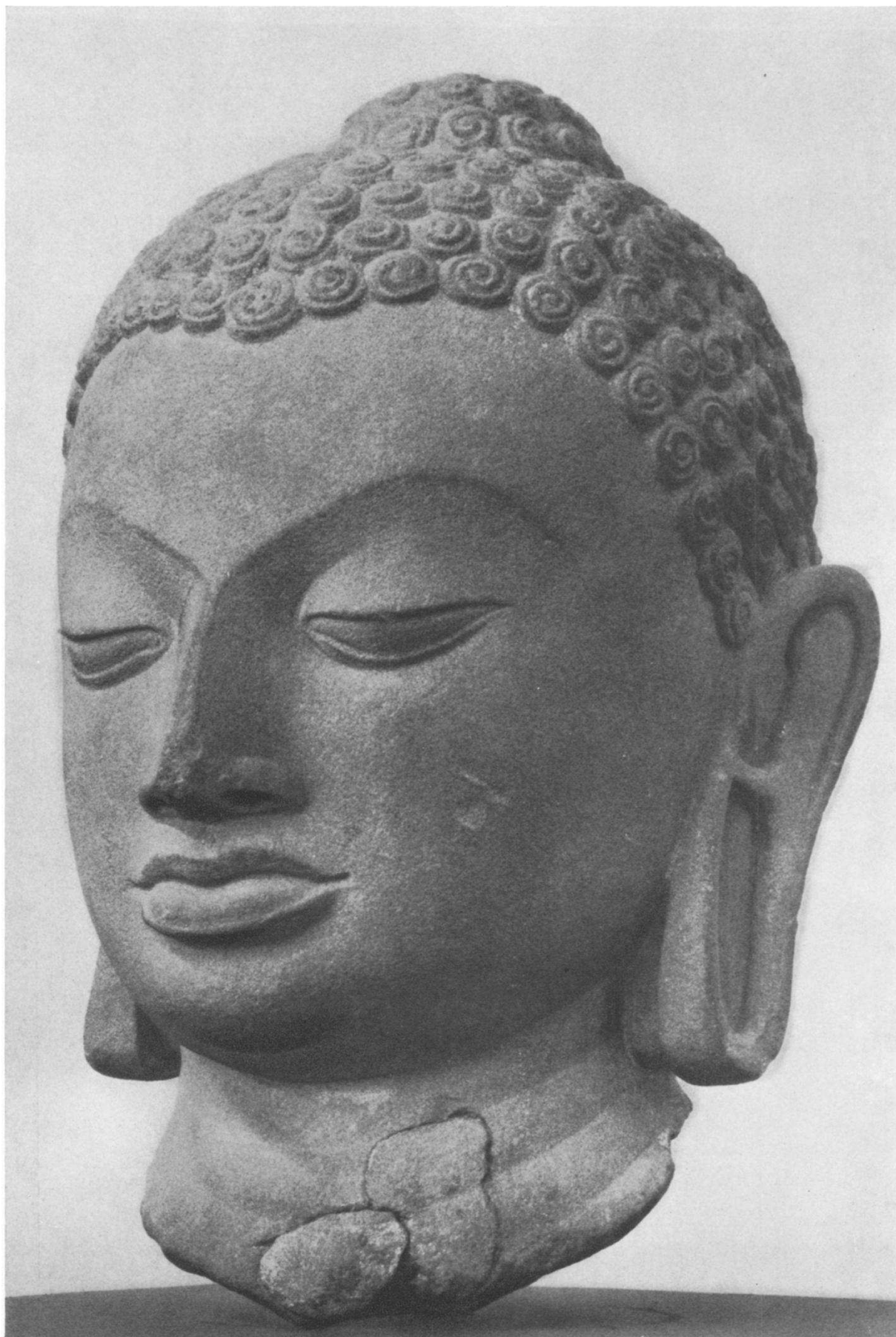
Pilt 3.43. Buddha, Sārnāth, (Snellgrove, 1978), 4. saj m.a.j.



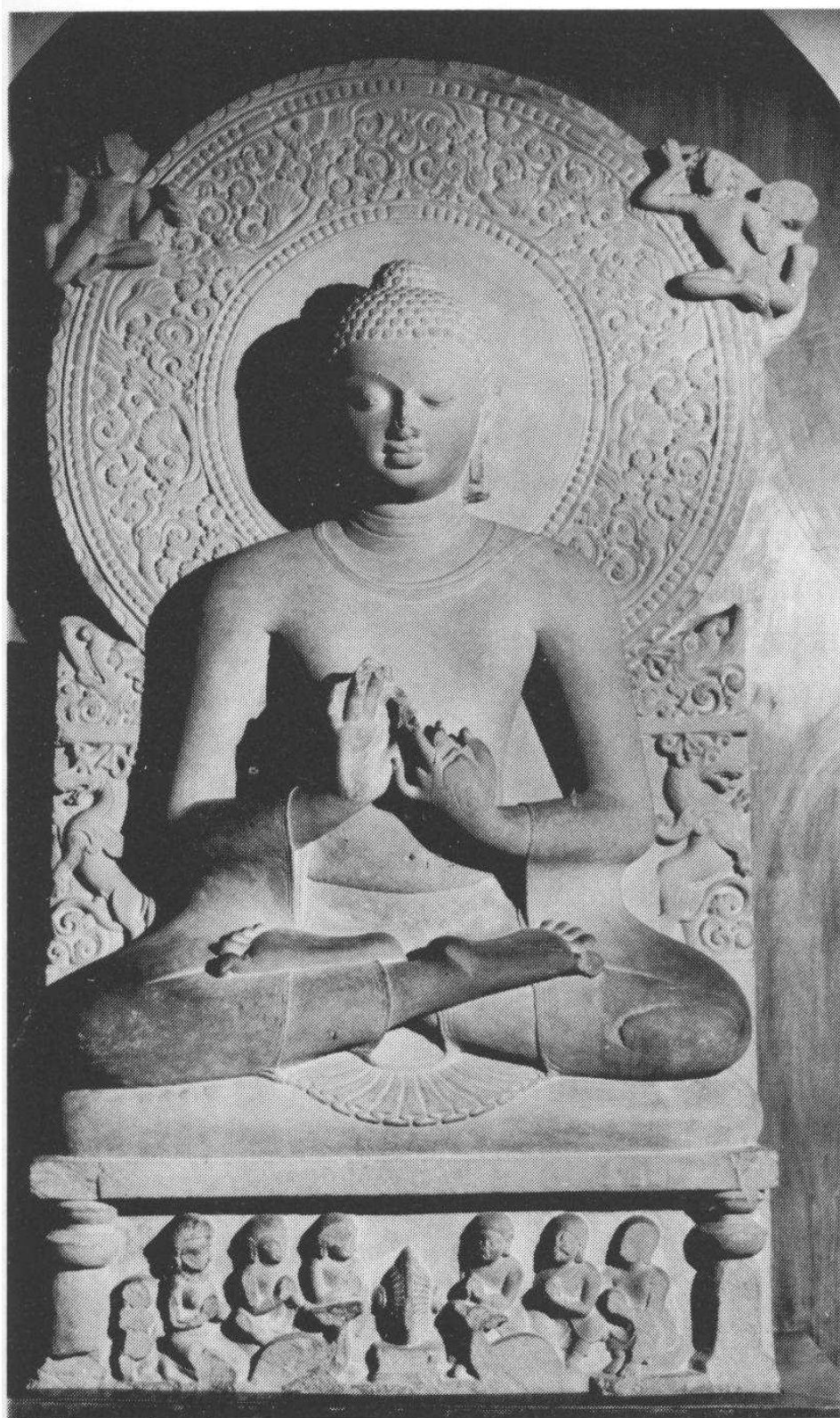
Pilt 3.44. Buddha, Sārnāth, (Rosenfield, 1963), 473a m.a.j.



Pilt 3.45. Buddha, Sārnāth, (Rosenfield, 1963), 476a m.a.j.



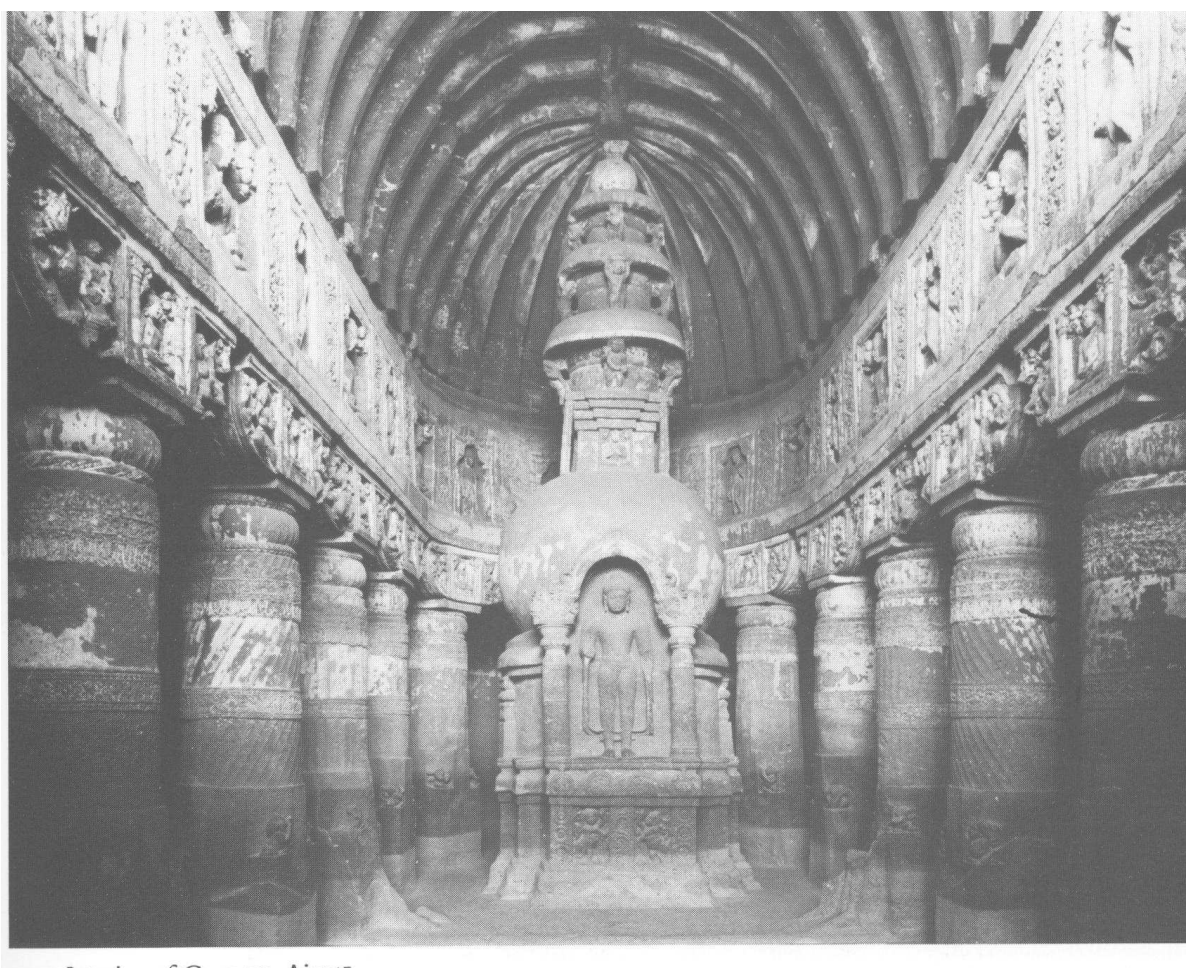
Pilt 3.46. Buddha pea, Sārnāth, (Snellgrove, 1978), 5. saj m.a.j.



Pilt 3.47. Buddha, seadmuseratta pööramise žest (*dharmacakrapravartana mudrā*), Sārnāth, (Huntington, 1999), 5. saj m.a.j.



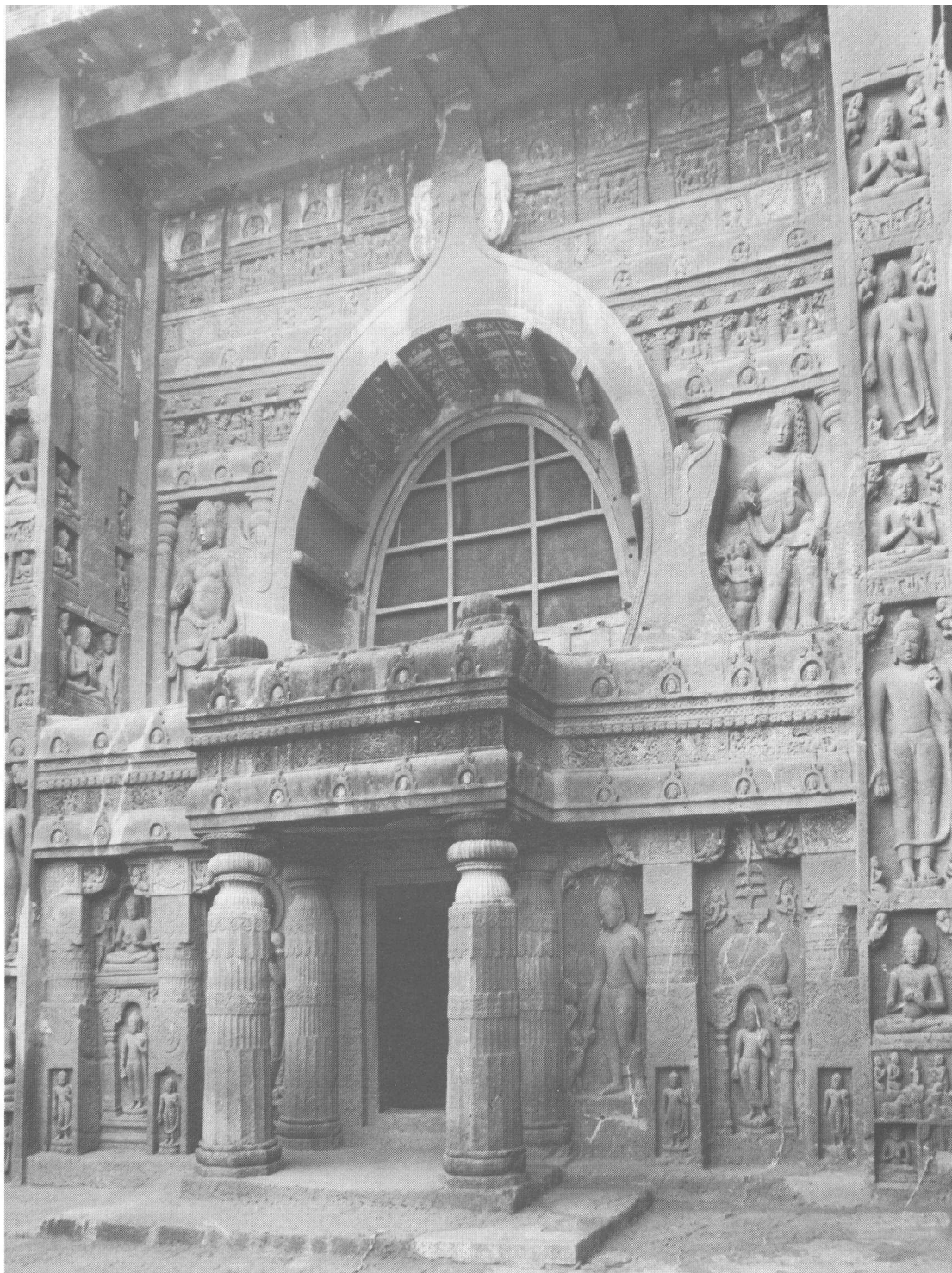
Pilt 3.48. Bodhisattva Avalokiteśvara, Sārnāth, (autori joonistus), 5. saj m.a.j.



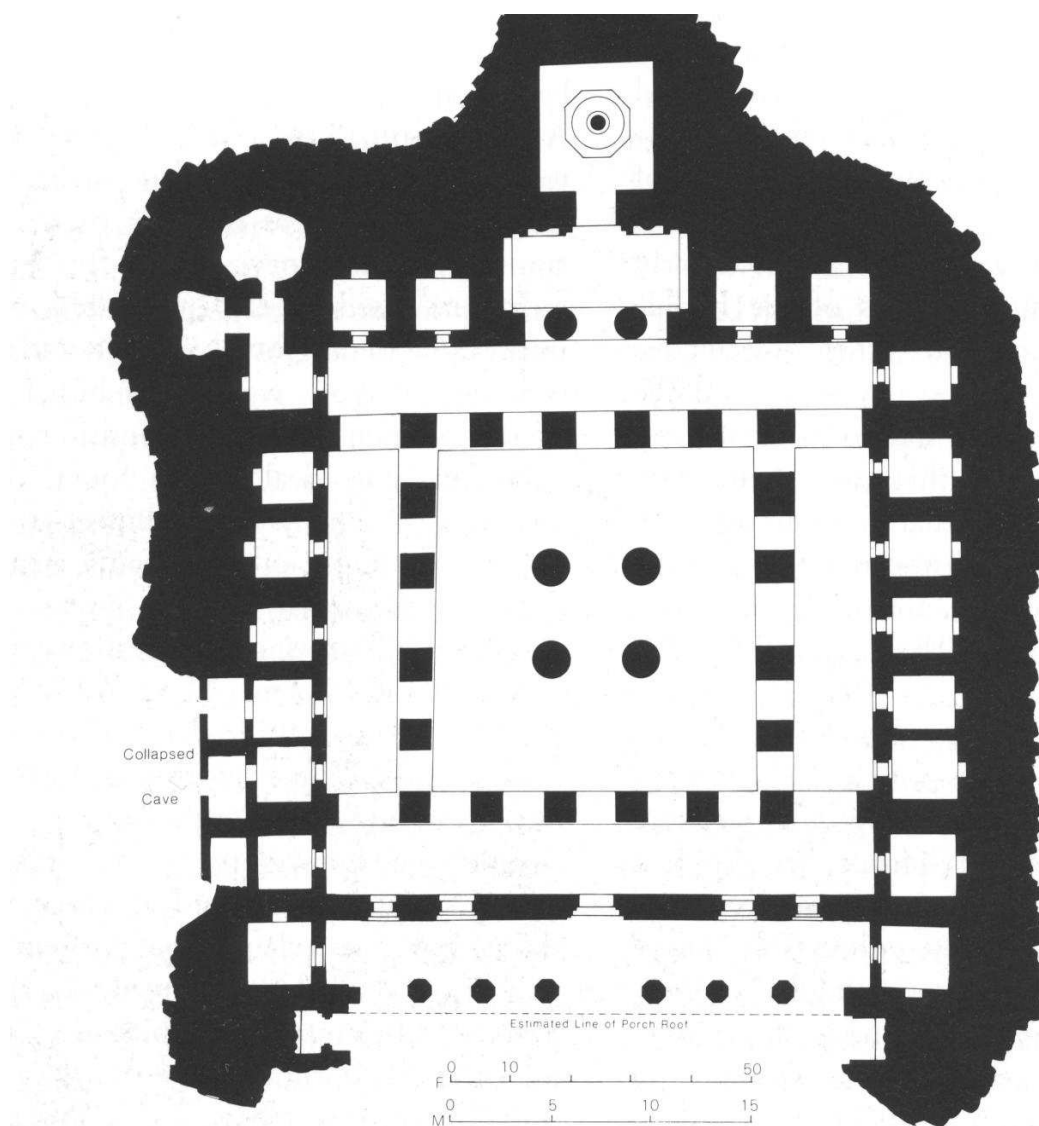
Pilt 3.49. Stuupahall, Adžanta, (Huntington, 1999), 5. saj m.a.j.



Pilt 3.50. Buddha, Adžantā, (Huntington, 1999), 5. saj m.a.j.



Pilt 3.51. Stuupahalli sissepääs, Adžantā, (Huntington, 1999), 5. saj m.a.j.



Pilt 3.52. Lääneranniku koobaskloostri tüüpiline põhiplaan, Bagh, (Huntington, 1999), 5. saj m.a.j.



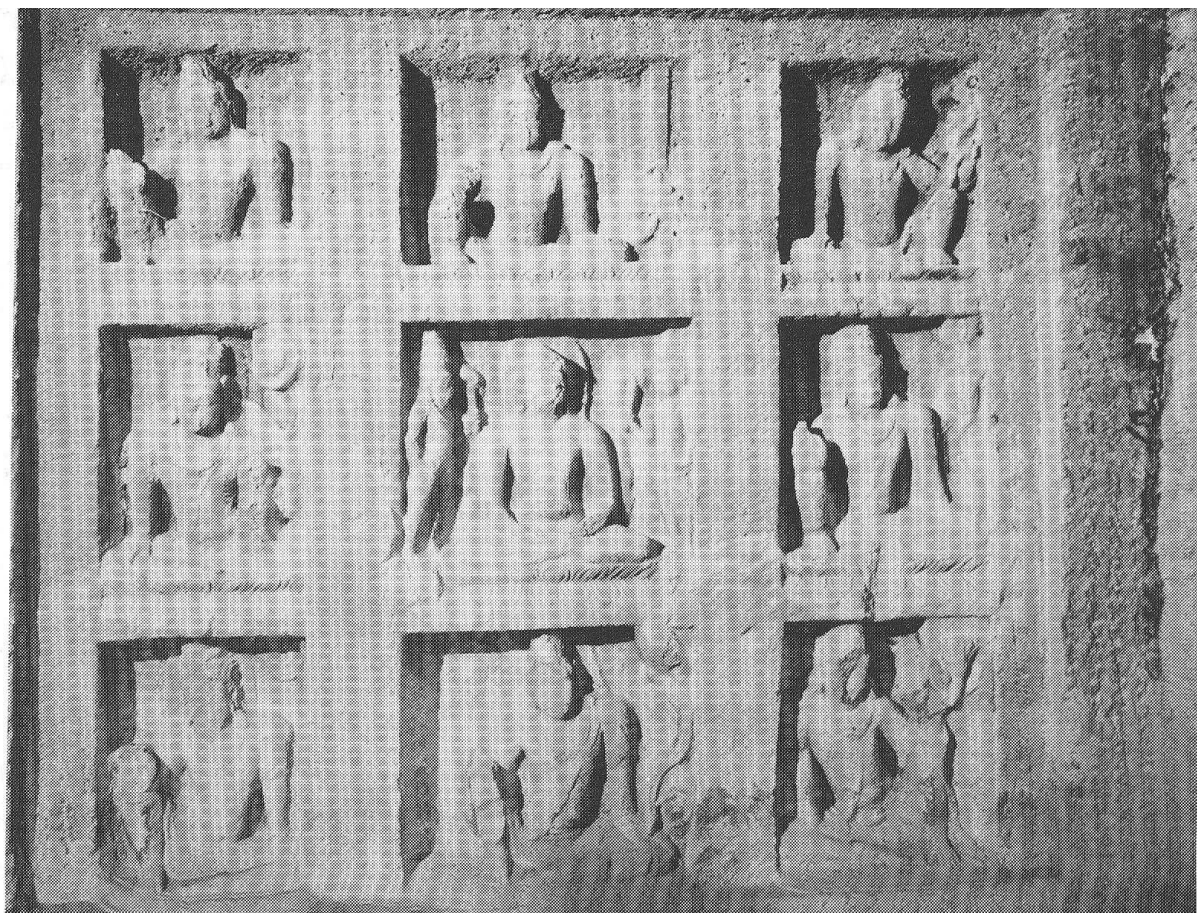
Pilt 3.53. Buddha koos saatvate figuuridega, Adžantā, (Huntington, 1999), 5. saj m.a.j.



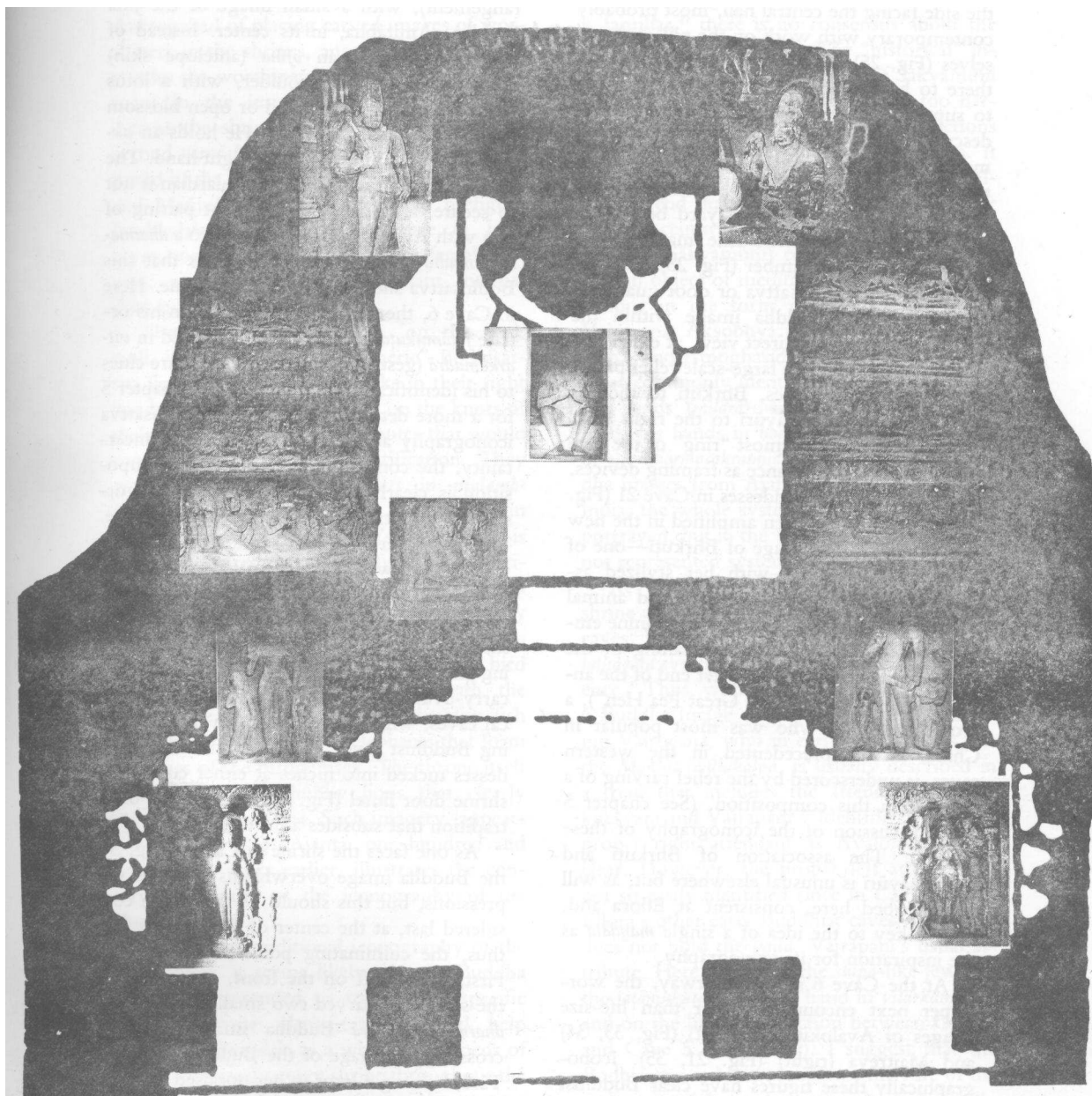
Pilt 3.54. 'Surelikud' Buddhad (*mānusi Buddha*), Ellora, (Huntington, 1999), 6. saj m.a.j.



Pilt 4.1. Hinduistlik jumal Šiva kui maailma loov ja hävitav 'Tantsu kuningas', (Mitter, 2001), 11. saj m.a.j.



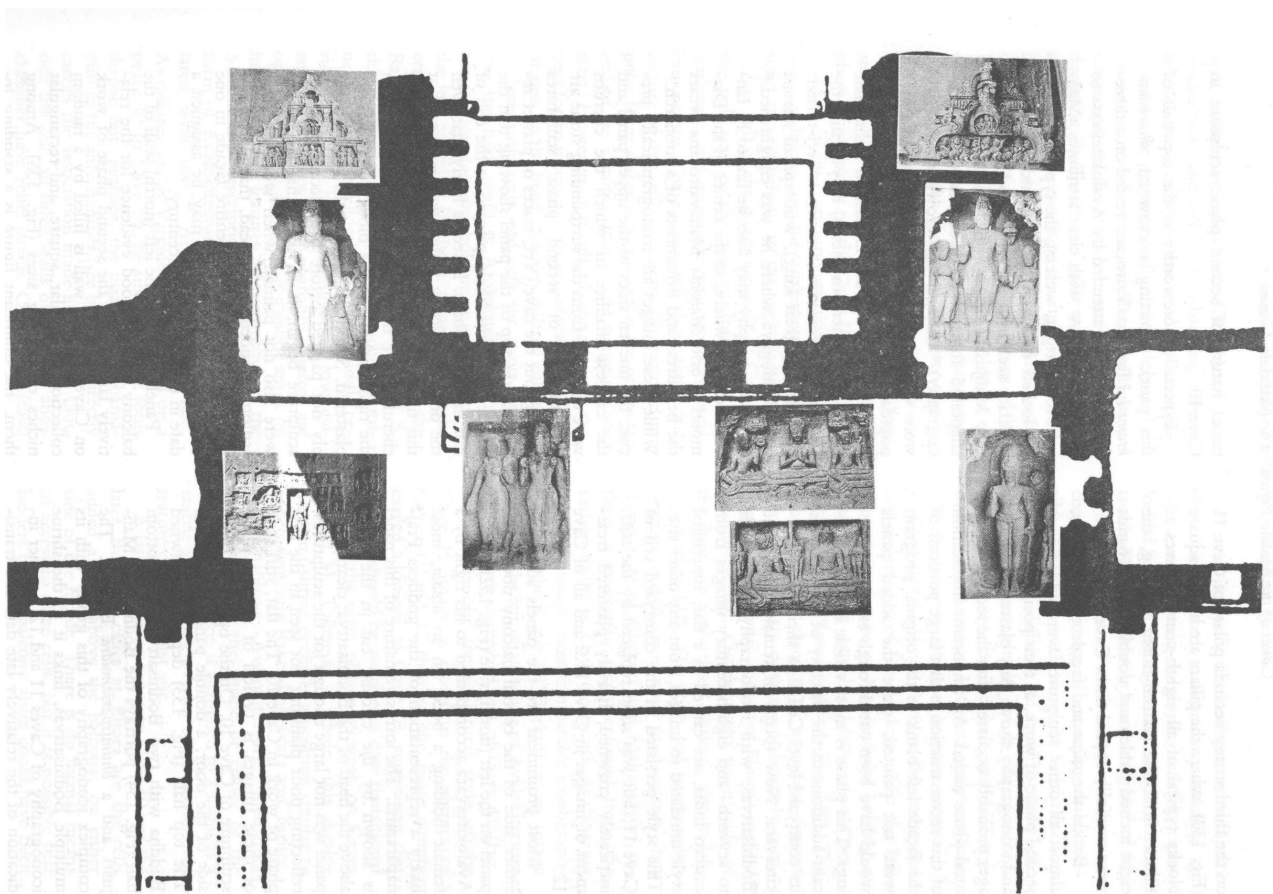
Pilt 4.2. Ellora koopa nr 10 mandala põhiplaaniga reljeef, (Huntington, 1999), 7. saj m.a.j.



Pilt 4.3. Ellora koopa nr 6 mandala üleshitus, (Malandra, 1997), 7. saj m.a.j.



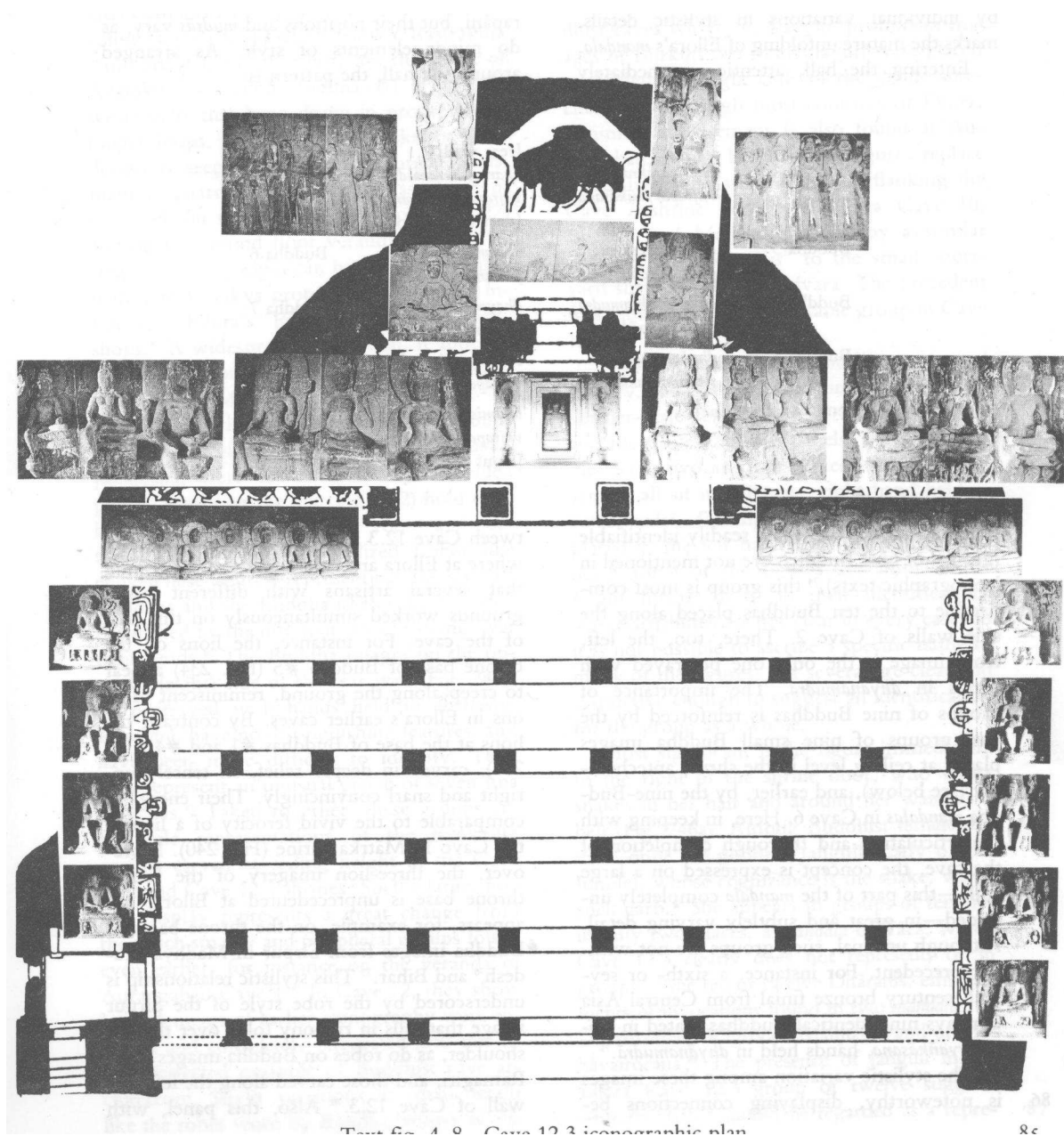
Pilt 4.4. Ellora koopa nr 10 mandala keskne Buddha figuur, (Malandra, 1996), 7. saj m.a.j.



Pilt 4.5. Ellora koopa nr 10 2. korruse mandala ülesehitus, (Malandra, 1996), 7. saj m.a.j.

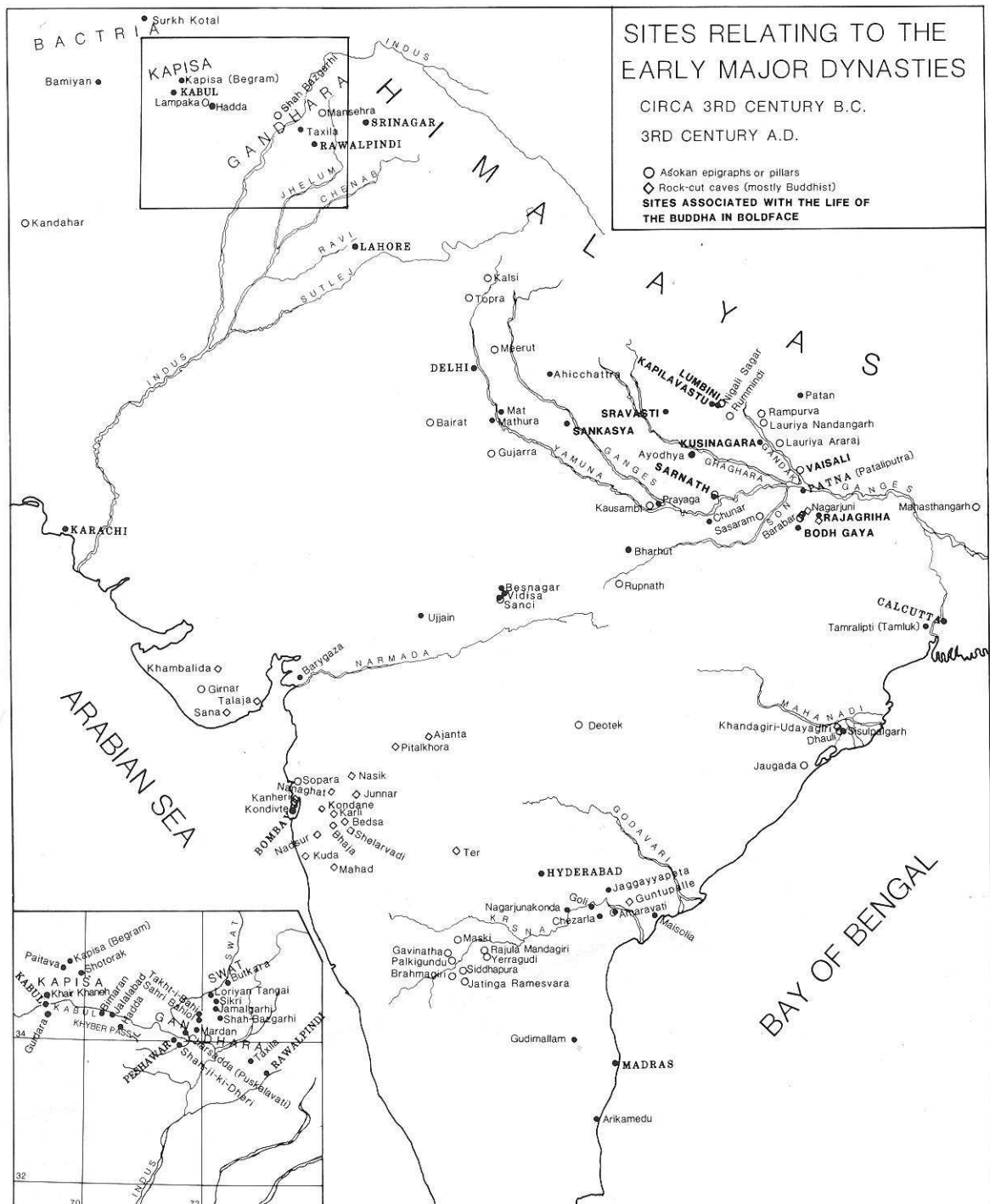


Pilt 4.6. Ellora kolmekorruselise koobastempli nr 12 välisvaade, (Huntington, 1999), 8. saj algus m.a.j.



Pilt 4.7. Ellora koopa nr 12 3. korruse mandala ikonograafiline skeem, (Malandra, 1996), 8. saj m.a.j.

Lisa 2. Kaardid:



Kaart nr 1. Varajaste dünastiate aegsed (3. saj e.m.a. - 3. saj m.a.j.) budistliku kunsti leiukohad (Huntington, 1999).



Kaart nr 2. Guptade aegse (4.-6. saj m.a.j.) Põhja-India budistliku kunsti leiukohad (Huntington, 1999).

Kasutatud kirjadus:

- Agrawal, Asvini. *The Dated Buddha Images of the Gupta Period*. Buddhist Art and Thought. Harman Publishing, New Delhi, 1993.
- Banerjea, Jitendra Nath. *Usnisa-siraskata (a mahapurusa laksana) in the early Buddha images of India*. The Indian Historical Quarterly, 7:3, 1931.09.
- Beal, S. *Buddhist Records of the Western World*. Delhi: Oriental Books Reprint Corporation, 1969.
- Bechert, H. *The Importance of Aśoka's so-called schism edict*. Indological and Buddhist Studies. Canberra, 1982.
- Bernstein, Boris. *Kunstiteadus ja kunstikultuur*. Tallinn: Kunst, 1990.
- Brown L. R. Narrative as Icon. *Sacred Biography in the Buddhist Traditions of South and Southeast Asia*. Toimetaja Schober J. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997
- Cassidy, Brendan. *Introduction: Iconography, Texts, and Audiences*. Princeton: Department of Art and Archeology, Princeton University, 1993.
- Chauley, G. C. *Early Buddhist Art in India*. New Delhi: Sundeep Prakashan, 1998.
- Coomaraswamy, Ananda K.
- *History of Indian and Indonesian Art*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1972.
 - *The Origin of the Buddha Image*. Journal of American Oriental Society, Boston, 1926, vol 46.
- Davids, T. W. Rhys. *Milindapañha*. SBE Oxford, 1890-94.
- Davidson, Ronald M. *Indian Esoteric Buddhism: A Social History of the Tantric Movement*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2002.
- Debala, Mitra. *Three Kushan Sculptures from Ahichchhatrā*. Journal of Asiatic Society, Letters, nr I, 1955.
- Dehejia, Vidya. *Indian Art*. London: Phaidon Press, 1997, lk 14.
- *On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art*. The Art Bulletin. vol 72, nr 3, sep, 1990, lk 374-392.
- Errington, Elizabeth. *Loriyan Tangai*. Dictionary of Art. London: McMillan, 1996, vol XIX.
- Foucher, Albert. *The Beginnings of Buddhist Art*. Journal Asiatique, jaanuar-veebuar, 1911.
- Giles, H. A. *The Travels of Fa-Hsien (399-414 A.D.)*. London: Routledge and Keegan Paul, 1956.
- Goyal, S. R. *A History of Indian Buddhism*. Jodhpur: Kusumanjali Book World, 2002.
- Harrison, Paul. *Searching for the Origins of the Mahāyāna: What are we looking for?* Eastern Buddhist 28.1, lk 48-69.
- Herkel, Andres. *Müüt ja mõtlemine*. Tartu: 2002.

- Huntington, John C. *Pilgrimage as Image*. Orientations 18.4, 1997, lk 59.
- Huntington, Susan L. *The Art of Ancient India*. New York & Tokyo: Weatherhill, 1999.
- *Early Buddhist Art and the theory of aniconism*. Art Journal, vol 49, nr 4, 1990, lk 401-408.
- Härtel, Herbert. *Acheological Research On Ancient Buddhist Sites, The Dating of the Historical Buddha*. Vol 1, Göttingen: Vandenoek and Ruprecht, 1991, lk 61-89.
- *The Concept of the Kapardin Buddha Type of Mathura*. South Asian Archaeology. Napoli, 1983, lk 658-62.
- Ikari, Yasuke. *A Study of Nīlamatha: Aspects of Hinduism in Ancient Kashmir*. Kyoto: Institute for Research in Humanities, 1994.
- Ingholt, Harald ja Lyons, Islay. *Gandhāran Art in Pakistan*. New York: Pantheon Books, 1957.
- Kark, Maret. *Sukhāvatījūha*. Parnov, J. Pronksnaeratus. Tallinn: „Valgus“, 1975, lk 262 – 267.
- Karlsson, Klemens. *Face to Face with absent Buddha*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1999.
- *The formation of early Buddhist visual culture*. Jönköpingi & Stokholmi Ülikool, 2006.
- Kielhorn, F. *Aihole Inscription of Pulikēšin II*. EI nr 6, 1900-1901a, lk 1-12.
- Kinnard, N. Jacob. *Imaging Wisdom: Seeing and Knowing in the Art of Indian Buddhism*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2001.
- *When is the Buddha not the Buddha? The hindu/buddhist battle over Bodhgayā and its Buddha image*“. Journal of the American Academy of Religion, 66/4. 1998.
 - *The Polyvalent Pādas of Viṣṇu and Buddha*. History of Religions, vol 40, nr 1, Buddhist Art and Narrative, aug, 2000, lk 32 – 57.
- Krishan, Y. *The Buddha Image. It's Origin and Development*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1996.
- Kulke, Hermann ja Rothermund, Dietmar. *A History of India*. London ja New York: Routledge, 1982.
- Lancaster, R. Lewis. *An Early Mahayana Sermon about the Body of the Buddha and making of Images*. Artibus Asiae, vol 36, nr 4, 1974, lk 287-291.
- LaPlante, John D. *A Pre-Pāla Sculpture and Its Significance for the International Bodhisattva Style in Asia*. Artibus Asiae, vol 26, nr ¾, 1963, lk 247-284.
- Laufer, Berthold. *Das Citralaksana*. Dokumente indischer Kunst, Hft 1, Malerei. Leipzig: O. Harrassowitz.
- Lohuizen de Leeuw, J.E.V. *The Scythian Period*. Leiden: 1949.
- Losev, A. F. *O ponjatii hudozestvennovo kanona.- Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Asii i Afrikkii*. Moskva: Nauka, 1973.

Lotman, Juri. *Kanonitsheskaja iskusstvo kak informatsionnõi paradoks.-Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Asii i Afrikii*. Moskva: Nauka,1973, lk 16-21.

L'Orange, H. P. *Studies on the Iconography of Cosmic Kings in the Ancient World*. Oslo, 1953.

Läänemets, Märt. *Gaṇḍavyūha-sūtra kui ajalooallikas*. Tartu Ülikool, 2009.

- *Põimiksuutra*. EAO aastaraamat, 2006, lk 59-86.

Lüders, H. *Bhārhut Inscriptions, Corpus Inscriptionum Indicarum*, vol 2.2. Ootacamund: Archeological Survey of India, 1963

Malandra, Geri. *Unfolding a Mandala: The Buddhist Cave Temples at Ellora*. Delhi: Sri Satguru Publications, 1997.

Marshall, John. *The Buddhist Art of Gandhāra*. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1960.

Mitter, Partha. *Indian Art*. Oxford University Press, 2001.

Mukherjee, B. N. *Mathura and it's Society: The Saka-Pahlava Phase*. Calcutta, 1981.

Mäll, L., Läänemets, M., Toome, T. *Ida Mõtteloo Leksikon*. Tartu: Tartu Ülikooli Orientalistikakeskus, 2006.

Mäll, Linnart. *Budismi pühad raamatud I*. Tartu: Lux Orientis, 2004.

– *Budismi pühad raamatud II*. Tartu: Lux Orientis, 2005.

– *Nulli ja lõpmatuse kohal*. Tartu: Ilmamaa, 1998

Myer, R. Prudence. *Bodhisattvas and Buddhas: Early Buddhist Images from Mathura*. Artibus Asiae, vol 47, nr 2 1986, lk 107 –142.

Nicolas Sims-Williams and Joe Cribb. *A New Bactrian Inscription of Kanishka the Great*. Silk Road Art and Archaeology, vol 4, 1995/1996

Pande, G. C. *Śramana Tradition, its History and Contribution to Indian Culture*. Ahmedabad, 1978.

Pugatshenkova, G. A. *Obras Buddhō v antitshnom i rannesrednevekovom isobrasitelnom kanone*. Moskva: Nauka,1973.

Rhi, Ju-Hyung. *From Bodhisattva to Buddha: The Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art*. Artibus Asiae, vol 54, nr 3/4, 1994, lk 207-225.

- *Early Mahayana and Gandharan Buddhism- An Assessment of the Visual Evidence*. Atlas, 2005.

– *Identifying Several Visual Types in Gandharan Buddha Images*. Muse, 2006.

Rosenfield, M. John. *On the Dated Carvings of Sārnāth*. Artibus Asiae, vol 26, nr 1, 1963, lk 10-26.

- *The Dynastic Arts of the Kushans*. Berkeley and Los Angeles: Universtiy of California Press, 1967.

Rowland, Benjamin. *A Revised Chronology of Gandhāra Sculpture*. The Art Bulletin, vol 18, nr 3,

1936, lk 387-400.

Ruelius, Hans. *Some notes on Buddhist Iconometrical Texts*. The Journal of the Bihar Research Society 54, lk, 168-175.

Seckel, D. *Jenseits des Bildes. Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1976.

Sambhota Series II. *Buddhist Iconography*. New Delhi: Tibet House, 1989.

Schopen, Gregory. *Archaeology and Protestant Presuppositions in the Study of Indian Buddhism*. History of Religions vol 31, nr 1, 1991.

- *Buddhist Monks and Business Matters*. University of Hawai'i Press, 2004.
- *Mahāyāna in Indian inscriptions*, Indo-Iranian Journal nr 21, 1979, lk 1-19.
- *On Monks, Nuns and "Vulgar" Practices: The Introduction of the Image Cult into Indian Buddhism*. Artibus Asiae, vol 49, nr 1/2, 1988 – 1989, lk 153 – 168.
- *The phrase „sa pṛthivīpradeśaścaityabhūto bhavet“ in the Vajracchedikā: notes on the cult of the book in Mahāyāna*. Indo-Iranian Journal nr 17, lk 147-181.

Snellgrove, L. David. *The Image of the Buddha*. Kodansha International/Unesco, 1978.

- *Indo-Tibetan Buddhism: Indian Buddhists and Their Tibetan Successors*. Boston: Shambala, 2002.

Snellgrove D.L. ja Skorupski T. *The Cultural Heritage of Ladakh*, Vol I. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1997, lk 30-64.

Snellgrove, David. *Indo-Tibetan Buddhism: Indian Buddhists and Their Tibetan Successors*. Boston: Shambala, 2002.

Tissot, Francine. *The Problem of a Stylistic Vocabulary for Gandharan Art*. Investigating Indian Art, toimetaja Marianne Yaldiz ja Wibke Lobo. Berlin: Staatliche Museen, 1985, lk 363–68.

Tjuljajev, S. I. *Kanon v srednevekovoi plastike indii i v sovremennoi narodnoi skulpture. Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Asii i Afrikii*. Moskva: Nauka, 1973.

Tool, Andres. *Wilhelm Dilthey on the objectivity of knowledge in human sciences*. Trames, nr 11, 2007, lk 3-14.

Verma, Shailendra Kumar. *Art and Iconography of the Buddha Images*. Delhi: Eastern Book Linkers, 1994.

Weiner, Sheila L. *From Gupta to Pāla Sculpture*. Artibus Asiae, vol 25, nr 2/3, 1962, lk. 167-192.

Willemen, Charles. *Defining the Image: Measurements in Image-Making*. Delhi: Sri Satguru Publications, 2006.

Williams, P. & Tribe A. *Buddhist Thought: A Complete Introduction to the Indian Tradition*. London & New York: Routledge, 2000.

Quintanilla, Sonya Rhie. *Emergence of the Stone Sculptural Tradition at Mathura: Mid-Second*

Century B.C. First Century A.D. Cambridge: Harvard University, 1999.

SUMMARY

Current work attempts to answer why, at one time, there emerged the need to create anthropomorphic images of Buddha. Stupas as cult objects existed already before, as well as several other symbols. The fact that the first Hinduist, Jainist and Buddhist sculptures, depicting central religious persons were created in one and the same region during one and the same period, leads to the assumption that it was a general orientation in the Indian art, for which appropriate explanations were found in the Buddhist tradition. First Buddhist anthropomorphic figures acted first of all as the objects of veneration and the visual remembrance of the qualities of the Enlightened One, and possibly also as a support in visualisation exercises, which helped the one performing the exercise to achieve deeper levels of consciousness. One of the first types of iconography in the 1st-2nd c. CE Mathurā was bodhisattva, the performer of Mahāyāna awakening ideal. This fact supports the view that creating of first anthropomorphic figures was related to the early Mahāyāna sutra cults, which were mainly associated with particular regions, for example the North-side monasteries of Pešawar valley in Baktria-Gandhāra. As opposed to the earlier view, originators of creating anthropomorphic images were educated monks and nuns whose names and dedication of merit texts characteristic to Mahāyāna Buddhism, have survived in the inscriptions of many sculptures.

Originally, the example for creating Buddhist anthropomorphic sculptures was taken from the local aesthetic, the one which was not always so characteristic to Buddhist thinking, which pursued achieving the actual anatomy or the illusion of realism in depicting the human figure. By the time of Gupta dynasty (4th-6th c. CE), the manner of depicting Buddha had, in search of the form suitable for Buddhist ideals, gradually developed towards greater stylization and generalization, which is characteristic also to several other cultures of canonical art. Texts that describe the canon of Buddhist art (*śilpa-śāstra's*), recorded at that time, are based on the “great man features” and the system of body poses and gestures characteristic to the entire Indian art. In Buddhist context, the latter has always some meaning signifying the aspect of Buddha’s teaching. From the perspective of current work the role of the figures’ style as the element conveying Buddha’s state is more important than so-called narrative details. The multi-level relationship of the figure of Buddha and the recipient of his message, reviving hidden information by hints, belongs under that type of messages, which cause the growth of information and evolving of the amorphous into the structurally organised in the consciousness of the recipient, expecting an effort from the side of the viewer. In Buddhist tradition, it involves also using a particular visualisation technique for achieving deeper states of consciousness. Significant role in the art with directed message is

attributed to the fixed but varying style. Fixed style ensures authenticity of the message and acts as the supporter of Buddhist form of culture.

Although Buddhist art in India has received significant influence from the entire Indian cultural space, its development overlaps with the three stages of Buddhist text generation. Its last stage, Vajrayāna, witnessed using of mandalas, integrated iconographic diagrams for placing the images of temples, and it leads to the logical end of the development of Buddhist anthropomorphic images as the tool for creating deeper states of consciousness, which originated from the simple technique of remembering Buddha.